Fotografien von
Photographs by
ig-architekturfotografie
Markus Bstieler
Peter Eder
Gisela Erlacher
Pez Hejduk
Eduard Hueber
Hertha Hurnaus
Markus Kaiser
Angelo Kaunat
Bruno Klomfar
Alexander Eugen Koller
Zita Oberwalder
Pia Odorizzi
Stefan Oláh
Paul Ott
Lukas Schaller
Manfred Seidl
Margherita Spiluttini
Rupert Steiner
Dietmar Tollerian
Günter Wett

Vom Nutzen der Architekturfotografie
Positionen zur Beziehung von Bild und Architektur

Architectural Photography and Its Uses
Positions on the Relationship between Image and Architecture

Angelika Fitz, Gabriele Lenz
mit with ig-architekturfotografie (Hg./Ed.)

Birkhäuser
Basel

Einleitung Introduction 6
Angelika Fitz

Tragbare Räume Portable Spaces 10
Gabriele Lenz

Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur 12
On the Use and Abuse of Photography for Architecture
Philip Ursprung

Von der Nutzung der Architektur in der Fotografie 22
On the Uses of Architecture in Photography
Elke Krasny

34 Frequenz: Nutzungsspuren
Frequency: Traces of Use

58 Frequenz: meistgenutzt | ungenutzt
Frequency: Most-used | Unused

76 Von Räumen und Menschen: Nutzungsbeziehungen
Of People and Spaces: Relations of Use

104 Sichtwechsel: Vom Nutzen des Standpunkts
Shift of Perspective: On the Use of Viewpoint

124 Bühne: Nutzungskontext
Stage: Contexts of Use

162 Handschrift: Vom Nutzen der Wiedererkennbarkeit
Signature: On the Uses of Recognizability

198 Künstlichkeit: Vom Nutzen der Inszenierung
Artificiality: On the Uses of Staging

218 Wiederverwertung: Umnutzung
Reuse: Conversion

244 Making of: Vom Nutzen der Mittel
Making of: Uses of Resources

254 Archivierung: Nach der Nutzung
Archiving: After the Use

Einleitung

Introduction

Eine Publikation mit dem Titel *Vom Nutzen der Architekturfotografie* tritt in große Fußstapfen. Die Anspielung auf eine bedeutende philosophische Abhandlung[1] ist ernst gemeint und zugleich mit einem Zwinkern versehen. Ernst ist es den Herausgeberinnen mit ihrem Anliegen, das Verhältnis von Fotografie und Architektur ganz grundsätzlich zu untersuchen. Die Art und Weise, wie die Architekturfotografie unsere Beziehung zur gebauten Umwelt prägt, ist noch wenig erforscht. Wenn es darum geht, „ein Verständnis für die jeweils vorherrschenden historischen Verhältnisse zwischen Architektur, Nutzung, Ökonomie, Politik, Raum, Ort und Handlung zu erlangen", so Elke Krasny in ihrem Buchbeitrag, „enthalten Architekturfotografien die entscheidenden Hinweise".[2] Es gilt also, genau hinzusehen, und dafür bietet die vorliegende Publikation in zehn Kapiteln reichlich Gelegenheit. Was auf den ersten Blick wie ein kurzweiliger Bilderreigen anmutet, ist gleichzeitig eine Analyse mit visuellen Mitteln. In zehn Episoden berichten die Fotografien von ihrem Verhältnis zur Architektur und von den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen Architektur produziert, genutzt und vermittelt wird. Die Fotografien kommentieren sich in der Hauptsache gegenseitig, auch wenn sie hier und da von Textkommentaren begleitet werden. Sie erlauben Sichtwechsel. Sie zeigen, welchen Unterschied der Kontext macht, sei es der landschaftliche oder der gebaute, die beide immer auch ökonomische und politische Kontexte sind. Sie führen vor, wie Fotografinnen und Fotografen die Architektur für ihre eigenen Geschichten nutzen und wie die Fotografien in den Architekturmedien genutzt werden.

Die zehn Episoden decken ein breites Themenspektrum ab, von Fragen der medialen Erfolgskriterien über Formen der Künstlichkeit und Alltäglichkeit bis zum Verhältnis von Menschen und Räumen. Zusammengehalten werden sie durch das Motiv des Nutzens: „Nutzungsspuren", „Nutzungsbeziehungen", „Vom Nutzen des Standpunkts", „Vom Nutzen der Wiedererkennbarkeit", „Vom Nutzen der Mittel" oder „Nach der Nutzung" – so lauten die Untertitel der Episoden. Und damit sind wir bei der spielerischen Aneignung des mächtigen Titels: Die Figur des Nutzers oder der Nutzerin ist ein genuin architektonisches Motiv.[3] Lange bevor das digitale Zeitalter seinen „User" hervorbrachte, produzierte die Architektur den Nutzer. Mit dem Konzept des Nutzers wird das Verhalten der Menschen als vorhersehbar konstruiert. Die Komplexität des

A publication that bears the title *Architectural Photography and Its Uses* is following in some rather substantial footsteps. The allusion to an important philosophical treatise[1] is meant to be a serious one, albeit accompanied by a wink. But the editors are serious, too, about their aim, which is to submit the relationship between photography and architecture to a fundamental investigation. To date, the ways in which architectural photography conditions our relationship to the built environment have only been researched to a minimal degree. When it comes to arriving at "an understanding of the historical relations that prevailed respectively between architecture, use, economics, politics, space, place, and action," writes Elke Krasny in her contribution to this collection, "it is architectural photography that provides us with the decisive references…"[2] It is a question, then, of looking with precision, and the present publication in ten chapters offers a wealth of opportunities for doing so. That which at first glance resembles a diverting series of images is also an analysis that deploys visual resources. In ten episodes, the photographs reveal their relationship to architecture and to the social relations through which architecture is produced, used, and mediated. For the most part, the photographs comment on one another reciprocally even when they are occasionally provided with textual annotations. They make shifts of perspective possible. They demonstrate the importance of context; whether a landscape or a built environment, both consistently constitute an economic and a political framework. They demonstrate the ways in which photographers use architecture to tell their own stories and how photographs are deployed by the architectural media.

The ten episodes cover a broad thematic spectrum, from criteria of media success, to forms of artificiality and the everyday, to the relationship between human beings and spaces. Unity is generated by the motif of use. "Traces of Use," "Relations of Use," "On the Uses of Viewpoint," "On the Uses of Recognizability," "On the Use of Resources," "After Use," so read the subtitles of the various episodes. And at this point we have come to the playful appropriation of the formidable title, i.e., the figure of the user is a genuinely architectural motif.[3] Long before the digital age had generated its "user," architecture had already produced the user. With the

menschlichen Lebens wird auf einen planbaren Bezug zum Raum reduziert. Viele Architekturfotografien in diesem Buch zeigen Situationen außerhalb dieser Vorgabe. Die Menschen auf den Fotografien brechen aus der für sie vorgesehene Rolle aus. Nutzungsspuren verraten, dass die Architektur unsachgemäß verwendet wurde. Nutzerinnen und Nutzer erobern Räume und verlassen sie – nicht immer nach Plan.

Die Frage des Nutzens regelt aber nicht nur die Beziehung zwischen Mensch, Plan und Raum, sondern auch die Beziehung zwischen Investor und Architekturbüro, und nicht zuletzt jene zwischen Architektur und Fotografie. Ähnlich wie die Architektur wird auch die Architekturfotografie von Diskussionen über ihren Nutzen zwischen Dienstleistung und Kunst begleitet. Sie dient einerseits der medialen Vervielfältigung, Vermittlung und Archivierung von Bauwerken und prägt andererseits durch ihren ästhetischen Eigensinn ein spezifisches Bild der gebauten Wirklichkeit. Die vorliegende Publikation beleuchtet beide Ebenen. Einerseits widmen sich die Bildstrecken dem Thema „Nutzung als Inhalt der Architekturfotografie". Welche Beiträge leistet die Architekturfotografie zu Fragen des Gebrauchs von Architektur? Wann werden Bauwerke im Ursprungszustand dokumentiert; wann und wie werden sie in der Nutzung gezeigt? Andererseits untersucht *Vom Nutzen der Architekturfotografie*, wie die Fotografien selbst genutzt werden. Nach welchen Kriterien suchen Architekturmagazine Bilder aus? Welche Fotografien bringen Quote, welche bringen neue Blickwinkel? Daran anschließend wird die Frage gestellt, wie Architektinnen und Architekten die Fotografie für ihre Zwecke einsetzen. In der Architekturgeschichte kennt man Werkserien, die eng mit der Handschrift einzelner Fotografinnen und Fotografen verbunden sind. Die Fotografie ist nicht nur Vermittlerin der Architekturgeschichte, sondern trägt aktiv dazu dabei, einen Stil oder eine ganze Epoche zu prägen.

Gerade in Zeiten der Bilderflut, in der sich Renderings – computergenerierte Visualisierungen, die in den letzten Jahren immer detailgetreuer geworden sind – kaum mehr von Fotografien unterscheiden lassen, will das Projekt *Vom Nutzen der Architekturfotografie* den kulturellen Wert der Architekturfotografie umfassend untersuchen. Initiiert wurde diese Recherche von der ig-architekturfotografie, einer Interessensgemeinschaft von Fotografinnen und Fotografen, die 2003 in Österreich gegründet wurde. In Österreich ist in den letzten Jahrzehnten eine facettenreiche

concept of the user, human behavior is defined as predictable. The complexity of human life is reduced to relationships to space that can be planned out. Many architectural photographs found in this book show situations that reside outside of such parameters. The people in the photographs break with the roles that have been envisioned for them. Traces of use betray the ways in which architecture is "improperly" used. Users appropriate spaces and then abandon them – and not always according to plan.

But the question of use not only regulates the relationship between the human individual, the plan, and space but also that between the investor and the architectural practice and, not least of all, between architecture and photography. Not unlike architecture, architectural photography is accompanied by discussions touching on its uses, which lie somewhere between providing a service and art. On the one hand, it serves media reproduction, dissemination, and archiving of buildings, while on the other, its esthetic intransigence leaves its mark on a specific image of built reality. The present publication illuminates both levels. First, the image sequence is devoted to the theme of "Use as the Content of Architectural Photography". What contributions does architectural photography make to the questions surrounding the use of architecture? When are buildings documented in their original conditions? When and how are they depicted in use? On the other hand, *Architectural Photography and Its Uses* investigates the ways in which photography itself is used. According to which criteria do architectural magazines select images? Which photographs generate greater readership, and which bring new perspectives? This leads to the question of how architects deploy photography for their own purposes. Recognizable in architectural history are series of works that are closely bound up with the trademark approach of a certain photographer. The photographer is not only a mediator of architectural history but contributes to it actively by defining a style or even an entire epoch.

Precisely in a time characterized by a perpetual flood of images, when renderings – computer-generated visualizations that have become increasingly detailed in recent years – are barely distinguishable from photographs, the project *Architectural Photography and Its*

architekturfotografische Szene entstanden, die nicht nur mit der vielfältigen heimischen Architekturlandschaft zusammenarbeitet, sondern international tätig ist. Im Entstehungsprozess der Publikation bildeten die Mitglieder der ig-architekturfotografie eine temporäre Arbeitsgemeinschaft mit der Gestalterin Gabriele Lenz sowie mit mir selbst als Kuratorin und Kulturtheoretikerin. Erste, kuratorisch gesetzte Themen forderten die Fotografinnen und Fotografen dazu auf, ihre Archive zu durchforsten und die eigenen Interessen, Herangehensweisen, Arbeitsbedingungen und Ansprüche zu reflektieren. Das ausgehobene Material umfasst sowohl Auftragsarbeiten als auch freie künstlerische Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten, wobei der Schwerpunkt in der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart liegt. Die Sichtung der vorgeschlagenen Arbeiten erweiterte und präzisierte die Episodenstruktur und führte teilweise in Rückkoppelungsschleifen zu weiteren Bildvorschlägen, die wiederum kuratorisch verarbeitet wurden. In diesem Sinne ist *Vom Nutzen der Architekturfotografie* ein „arbeitendes Buch", das als kollektives „work-in-progress" viele Autorinnen und Autoren hat. Auswahl der Fotografien, Zusammenstellung der Bildserien und visuelle Gestaltung greifen dabei eng ineinander: Erst auf der Analysefläche der Buchseiten lassen sich die Argumente, die in der Hauptsache visuell vorgetragen werden, überprüfen.

Eingebunden in das Verfahren des arbeitenden Buches waren auch Architektinnen und Architekten sowie Architekturvermittlerinnen und -vermittler. Mit ihren Kommentaren, die sich direkt auf einzelne Fotografien und deren Entstehungsgeschichte beziehen, machen sie deutlich, dass Architekturfotografie weit über das Dokumentarische hinausgeht. Architektinnen und Architekten erklären, weshalb sie mit bestimmten Fotografinnen und Fotografen zusammenarbeiten. Journalistinnen und Journalisten geben Einblicke in ihre Auswahlkriterien. Kuratorinnen und Kuratoren reflektieren die kulturelle Einengung der Sehgewohnheiten und protestieren gleichzeitig dagegen. Theoretikerinnen und Theoretiker erklären, dass es weniger um die Beherrschung der technischen Apparatur geht als um die spezifische Sichtweise. Und ein Schriftsteller sucht Parallelen zwischen Fotografie und literarischer Arbeit.

Eingeleitet wird die visuelle Analyse von zwei Essays, die, obwohl von zwei verschiedenen Richtungen beginnend, beide zu einem ähnlichen

Uses strives to explore the cultural value of architectural photography in a comprehensive way. Our research was initiated by ig-architekturfotografie, an association of photographers founded in Austria in 2003. In recent decades, a multifaceted scene for architectural photography has emerged in Austria, one that not only collaborates with the highly diverse domestic architectural landscape but is also active internationally. In the process that eventually yielded this publication, the members of ig-architekturfotografie formed a temporary working group with the designer Gabriele Lenz, along with the present author as curator and cultural theoretician. Initial, curatorially defined themes invited the photographers to go through their archives and reflect upon their own interests, approaches, working conditions, and standards. The material they dug out encompasses both commissioned works and autonomous images from the last few decades with an emphasis on the recent past and the present. A selection from among the proposed works expanded and refined the structure of the episodes and to some extent led to a feedback loop that generated proposals for additional images, which were in turn processed in curatorial terms. In this sense, *Architectural Photography and Its Uses* is a "working book" that has, as a collective work in progress, multiple authors. The choice of photographs, the configuration of the series of images, and the visual design are closely intertwined. Only the analytical space of the book's pages examines the arguments, which are for the most part presented visually.

Architects were integrated into the processes of this working book along with architectural intermediaries. The commentaries, which refer directly to the individual photographs and their origins, clearly show that architectural photography transcends the documentary. The architects explain why they chose to collaborate with specific photographers. Journalists offer insights into their criteria of selection. Curators reflect upon cultural limitations and visual habits while protesting against them. Theoreticians explain that it is less a question of mastering the technical apparatus than of a particular mode of seeing. And a writer searches for parallels between photography and literary work.

The visual analysis is introduced by two essays which – despite differing points of departure – arrived

Schluss kommen: Architekturfotografie bildet die kulturellen, ökonomischen und politischen Kontexte nicht nur ab, sondern formt sie aktiv mit. Wie Philip Ursprung beschreibt, wird die Architekturfotografie dabei nicht nur zur Komplizin der Architekturgeschichte, sondern hält ihr auch einen kritischen Spiegel vor. So sei es seit den Anfängen der Architekturfotografie ein wiederkehrendes Motiv, die Transformation der Städte zu dokumentieren, von den Haussmann'schen Eingriffen in Paris bis zu den Megalopolen im heutigen China; quasi ein kollektives Langzeitprojekt, das die Wirkungskräfte des Kapitalismus vom 19. bis zum 21. Jahrhundert veranschaulicht. Elke Krasny widmet sich in ihrem Text der Schlüsselrolle, die die Fotografie bei der Konstruktion des Diskurses über die Moderne gespielt hat. Der strahlende Bilderkanon beruhe auf dem Ausschluss der Rückseite der Moderne. Abgebildet würde die Vorderseite des fordistischen Kapitalismus, während informelle Nutzungen und Reproduktionsarbeit ausgeblendet blieben. Dem stellt sie zwei Beispiele ephemerer Architektur gegenüber, räumliche Situationen abseits eines wirtschaftlichen Verwertungszusammenhanges, und zeigt, wie hier in der Fotografie die Gebäude zugunsten der Nutzungen in den Hintergrund treten.

Damit sollte deutlich geworden sein, dass die Frage nach dem Nutzen der Architekturfotografie grundlegende Fragen zur Beziehung zwischen Architektur und Fotografie umfasst, ebenso wie jene nach dem Verhältnis zwischen Ökonomie und Architektur oder zwischen Medien und Fotografie. Das Resultat ist eine Publikation, die das Zusammenwirken von Fotografie und Architektur sichtbar macht, Einblicke hinter die Kulissen der Architekturfotografie gibt und nicht zuletzt exzellente Beispiele österreichischer Architekturfotografie versammelt. Erkenntnisgewinn und Schauvergnügen gehen dabei, so hoffe ich, Hand in Hand.

1 Gemeint ist Friedrich Nietzsches Abhandlung „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (1874); siehe dazu auch den Text von Philip Ursprung in dieser Publikation, S. 13.

2 Elke Krasny, „Von der Nutzung der Architektur in der Fotografie" in dieser Publikation, S. 31.

3 Darauf hat zuletzt Elke Krasny bei der BINA-Konferenz *Citizens and City Making* im Mai 2015 in Belgrad hingewiesen.

at similar conclusions: Architectural photography not only depicts cultural, economic, and political contexts, it actively shapes them at the same time. As Philip Ursprung demonstrates, architectural photography, while it becomes an accessory to architectural history, also holds up a critical mirror to it. Since its inception, one recurring motif of architectural photography has been the need to document the transformation of cities, from Haussmann's interventions in Paris all the way to the megalopolises of contemporary China, a collective long-term project of sorts, one that visualizes the consequences of capitalism all the way from the 19th to the 21st centuries. Elke Krasny's essay is devoted to the key role photography has played in constructing the discourses of modernity. The resplendent canon of images, she argues, rests on the exclusion of the reverse of modernity, its rear side. Represented instead is the front side of Fordist capitalism, while informal uses and reproductive work remain shielded from view. In opposition to this, she presents two examples of ephemeral architecture, spatial situations that are located beyond contexts of economic valorization, and shows how in these instances, photography allows the building to retreat into the background in favor of its utilization.

All of this should demonstrate that a discussion of the uses of architectural photography must encompass the fundamental questions concerning the relationship between architecture and photography, economics and architecture, and the media and photography. The result is a publication that sheds light on forms of cooperation between photography and architecture, offers a glimpse behind the scenes at photographic practices vis-à-vis architecture, and, last but not least, brings together superb examples of Austrian architectural photography. It is my hope that here the insights to be had and visual pleasure go hand-in-hand.

1 The German-language title of this volume, *Vom Nutzen der Architekturfotografie*, plays on the title of Friedrich Nietzsche's essay "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (1874), which is familiar to English readers as "On the Use and Abuse of History for Life." Cf. also Philip Ursprung's text in the present publication, pp. 13.

2 Elke Krasny, "On the Use of Architecture in Photography," pp. 31 in the present publication.

3 Elke Krasny recently called attention to this motif at the BINA conference *Citizens and City Making* held in Belgrade in May of 2015.

Tragbare Räume
Portable Spaces

Der Himmel über dem Gebauten spielt in der Architekturfotografie eine wichtige Rolle. Dabei geht es nicht nur um ästhetische Entscheidungen, sondern auch um ganz pragmatische Begleiterscheinungen wie Sonne, Wolken und Niederschläge – das Cover-Sujet dieses Buches bezieht sich darauf. Es ist mehr grau als blau, und trotz der Wolken bildet der Himmel über dem Theseustempel im Wiener Volksgarten einen annähernd monochromen Hintergrund für den Buchtitel. Material und Farbe des Covers beziehen sich auch auf den Leineneinband des Buches *Form* von Max Bill aus dem Jahr 1952. Das wichtige Standardwerk zur Designgeschichte erschien als Leinenband in meliertem Hellblau.

Der gestalterische Anspruch an heutige Fotobücher ist nicht ohne den Rückblick auf die Entwicklung der modernen Buchgestaltung zu sehen. Die Verwendung von Fotografien in Büchern und eine erneuerte Gestaltung des Mediums gingen Hand in Hand. 1923 ans Bauhaus in Weimar berufen, prägte László Moholy-Nagy das Erscheinen der Hauspublikationen und setzte sich in Theorie und Praxis dafür ein, Fotos als vollwertige Komponenten bildhafter typografischer Kompositionen zu betrachten.[1] Die Gestaltungsanforderungen des Bauhauses wurden zugleich inhaltlich vermittelt und in der Gestaltung der Bücher umgesetzt. Bei der traditionsverhafteten Zunft der Buchkünstler und Typografen stand man Fotos in Büchern sehr reserviert gegenüber und verwies das Foto in den Bereich des Journalismus.[2] Der junge Typograph Jan Tschichold, beeinflusst durch den Aufsatz „Neue Typografie" von László Moholy-Nagy, sah das anders. Er gab 1929 mit Franz Roh das Buch *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit* mit Fotografien von Andreas Feiningner, John Heartfield, Florence Henri, Moholy-Nagy, Man Ray und anderen heraus.[3] Für die Gestaltung konnte Tschichold seine neuen Ideen für Text-Bild-Kompositionen umsetzen. Er beschreibt den sich verändernden Stellenwert der Fotografie so: „das foto ist zu einem so bezeichnenden merkmal unserer zeit geworden, daß man es sich nicht mehr hinwegdenken könnte." Außerdem thematisiert er den „bildhunger des modernen menschen".[4]

Einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des modernen Architekturbuchs realisierten 1927 der Architekt Bruno Taut, der Typograf Johannes Molzahn und der Fotograf Arthur Köster.[5] Molzahn gestaltete nicht nur nach den Prinzipien der „Neuen Typografie"; entscheidend war, dass er hier erstmals mit dem „Buchkinema" einen völlig neuen Umgang mit den

In architectural photography, the skies above the buildings play an important role. It is a question not simply of esthetic decisions, but also of entirely pragmatic ancillary visual phenomena such as sunlight, clouds, and precipitation – to which the cover motif of this publication alludes. More gray than blue, and despite the clouds, the sky above the Theseus Temple in Vienna's Volksgarten provides an almost monochrome background for the book's title. The materiality and color of the cover allude to the cloth binding of Max Bill's book *Form*, published in 1952. This important standard work on design history appeared as a hardcover volume in mottled pale blue.

The design aspirations of contemporary photobooks cannot be considered without a retrospective glance at the development of modern book design. The use of photographs in books and the renewal of the medium went hand in hand. Appointed to the Bauhaus in Weimar in 1923, László Moholy-Nagy shaped the appearance of the school's house publications and committed himself in theory and in practice to treating photographs as fully fledged components of pictorially conceived typographic compositions.[1] The design demands of the Bauhaus were conveyed through content as well as the book's design. The guild of book artists and typographers, with its strong attachment to tradition, regarded the use of photographs in books with reservations, consigning the medium to the realm of journalism.[2] The young typographer Jan Tschichold, influenced by Moholy-Nagy's essay "The New Typography," saw things differently. In 1929, he and Franz Roh edited the book *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit* (*Photo Eye: 76 Photos of the Time*), with photographs by Andreas Feininger, John Heartfield, Florence Henri, Moholy-Nagy, Man Ray, and others.[3] For the design, Tschichold implemented his new ideas for text-image composition. He characterized the altered status of photography as follows, "The photograph has become such a characteristic sign of the times that our lives would be unthinkable without it." He also thematized the "modern man's hunger for images".[4]

An important contribution to the development of the modern architectural book was made in 1927 by the architect Bruno Taut, the typographer Johannes Molzahn, and the photographer Arthur Köster.[5] Molzahn executed his design according to the principles of the "New Typography"; his way was decisive, cultivating

Abbildungen pflegte.[6] Er verfolgte die Idee einer filmartigen Anordnung von Fotografien, „die einen sich bewegenden Betrachter simulieren sollte und damit Raum, Architektur und Betrachter über das Medium des Buchs vereinen sollte".[7] Die Verbindung von Architektur, Fotografie und Buch hat besonders der Architekt Le Corbusier in seiner umfangreichen Publikationstätigkeit gestärkt.[8] In ihm sah der Fotograf Lucien Hervé ab dem Ende der 1940er-Jahre ein Gegenüber, das wie er selbst an der Entwicklung einer modernen Ästhetik arbeitete. Hervés Bilder von Le Corbusiers Bauten sind Dokumentation und eigenständiges Werk zugleich.[9]

Unverändert seit seinem Bestehen ist das Buch als physisches Objekt, ein in Format und Umfang abgegrenzter, endlicher Raum in einer Abfolge von Doppelseiten. Der Vergleich mit einer Ausstellung und der kuratorischen Arbeit bei der Auswahl der Bilder und deren Anordnung liegt nahe; auch im Unterschied zur Prozesshaftigkeit der Bildfolgen im Internet, die ein indifferentes Bilderrauschen erzeugen. Das Buch erfordert eine konzentrierte Reduktion, eine räumliche Gegenüberstellung des Bildmaterials und, vor dem Hintergrund der Unveränderbarkeit, eine dauerhafte inhaltliche und gestalterische Struktur. Fotografien auf Buchseiten materialisieren sich mehrheitlich im Offsetdruck auf Papier, einem dreidimensionalen Trägermedium. Dieses beeinflusst die Wirkung der Fotos und transferiert sie ins Buch. Durch das Umblättern entsteht eine Bewegung im Raum und lässt die Seiten und das darauf Gedruckte beim Blättern perspektivisch erscheinen. Die Buchseiten mögen zweidimensional wirken – durch das Umblättern der Seiten entsteht ein Bilderraum. Gleichzeitig ist das Buch als Objekt in diesem Fall ein beweglicher Raum für Architekturfotografie.

an entirely new treatment of the illustrations with the so-called "book cinema."[6] He pursued the idea of a filmic arrangement of photographs that would "simulate the moving observer, thereby unifying space, the architecture, and the viewer via the medium of the book".[7] It was the architect Le Corbusier in particular who was invigorated in his wide-ranging publishing activities by the conjunction of architecture, photography, and the book.[8] As of the late 1940s, the photographer Lucien Hervé regarded Le Corbusier as a confrère committed to the development of a modernist esthetic. Hervé's images of Le Corbusier's buildings are simultaneously forms of documentation and autonomous works.[9]

As a physical object, the book has remained unaltered since its genesis, delimited in form and extent, a finite space within a sequence of facing pages. With regard to the selection of images and their configuration, the design of books lends itself to comparisons with exhibitions and curatorial work. Both contrast with the process-oriented character of image sequences found on the Internet, which produce an indifferent flood of images. A book per se calls for a concentrated reduction, a spatially defined juxtaposition of pictorial material, and, in light of its immutability, an enduring design in terms of content and structure. For the most part, photographs on the pages of books are materialized as offset printing on paper, a three-dimensional supporting medium. This influences the impact of the photographs and transfers them into the book. Turning a book's page produces a movement in space that makes those very pages and the images printed on them appear perspectival. The pages of the book may seem two-dimensional, but as we turn them over, a kind of image space emerges. And at the same time, the book – as object – is a space for architectural photography that can be set in motion.

1, 2 Claudia Müller, *Typofoto: Wege der Typographie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy*, Gebrüder Mann, 1994.
3 Franz Roh und Jan Tschichold, *foto-auge/œil et photo/photo-eye*, Akademischer Verlag, Stuttgart, 1929.
4 Jan Tschichold, „Fotografie und Typografie" in: *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin, 1928, Heft 5, S. 140.
5 Es handelt sich um das eigene Haus des Architekten: *Bruno Taut, Ein Wohnhaus. Mit 104 Fotos und 72 Zeichnungen, einer Farbaufnahme und einer Farbzusammenstellung*, Stuttgart, 1927.
6 Matthias Noell, *Das Haus und sein Buch*, Basel, 2009, S. 32.
7 Johannes Molzahn, „Nicht mehr Lesen! Sehen!", in: *Das Kunstblatt*, Jg. 12, 1928, S. 78 – 82.
8 Catherine de Smet, *Le Corbusier, Architekt der Bücher*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007.
9 Le Corbusier, Lucien Hervé, *Kontakte*, Schirmer/Mosel, München, 2011.

1, 2 Claudia Müller, *Typofoto: Wege der Typographie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy*, Gebrüder Mann, 1994.
3 Franz Roh and Jan Tschichold, *foto-auge/œil et photo/photo-eye*, Akademischer Verlag, Stuttgart, 1929.
4 Jan Tschichold, "Photography and Typography," in: *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913 – 1940*, Christopher Phillips (ed.), Aperture Books, New York, 1989, p. 122. (Originally published as "Fotografie und Typografie," *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5 Berlin, 1928, p. 140.)
5 It was the architect's own home that was depicted: *Bruno Taut, Ein Wohnhaus. Mit 104 Fotos und 72 Zeichnungen, einer Farbaufnahme und einer Farbzusammenstellung*, Stuttgart, 1927.
6 Matthias Noell, *Das Haus und sein Buch*, Basel, 2009, p. 32.
7 Johannes Molzahn, *"Nicht mehr Lesen! Sehen!"* in: *Das Kunstblatt* 12, 1928, pp. 78 – 82.
8 Catherine de Smet, *Le Corbusier, Architect of Books*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007.
9 Le Corbusier, Lucien Hervé, *Kontakte*, Schirmer/Mosel, Munich, 2011.

Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur

On the Use and Abuse of Photography for Architecture

Philip Ursprung

Als Friedrich Nietzsche 1874 seine berühmte Abhandlung "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" als Teil der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* veröffentlichte, war die Frage nach der Rolle der Geschichte eine der zentralen Fragen seiner Zeit. Es ging um die Spannung zwischen der Historie, also dem Bewusstsein der Zeitlichkeit, und dem Leben im Hier und Jetzt. Nietzsche legte die Vorteile und vor allem auch die Gefahren dar, die die Konzentration auf die Geschichtlichkeit für seine Zeitgenossen in den Bereichen der Politik, der Moral und der Wissenschaft darstellte. Wenn heute die Frage nach dem Nutzen der Architekturfotografie aufgeworfen wird, kann diese natürlich nicht dieselbe Tragweite für sich beanspruchen wie Nietzsches damalige Frage zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart. Aber sie richtet das Augenmerk auf die Definition von Architektur und ist daher für alle, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, relevant.

Bereits das in der Frage implizite Abwägen, ob die Architekturfotografie der Architektur nutze oder schade, legt nahe, dass das Verhältnis zwischen Architektur und Fotografie nicht statisch, sondern dynamisch ist. Meine These ist, dass das Verhältnis zwischen Architektur und Fotografie immer dann ins Zentrum des Interesses rückt, wenn sich eine oder beide Gattungen verändern. Generell ist die Beobachtung des Bereichs zwischen verschiedenen Gattungen – zum Beispiel zwischen Kunst und Architektur, Skulptur und Malerei, Skulptur und Performance – fruchtbar, weil dieser ein Indikator für eine Transformation ist. So drängt sich die Untersuchung der Beziehung zwischen Fotografie und Architektur auf, weil dabei Abläufe ins Licht rückten, die verborgen bleiben, wenn man die Geschichte von Architektur und Fotografie getrennt betrachtet.

Die Beziehung zwischen Fotografie und Architektur reicht bis in die 1830er-Jahre zurück, in denen die Fotografie erfunden wurde. Es ist ein Klischee, dass die Architektur sich als Motiv der Fotografie gerade deshalb besonders gut eigne, weil Gebäude sich nicht bewegen. Diese Vorstellung greift meiner Meinung nach jedoch zu kurz, denn für die Fotografie sind ja gerade diejenigen Gegenstände attraktiv, die sich verändern und vergänglich sind. Ich behaupte, dass die Beziehung zwischen der noch jungen Fotografie und der Architektur nicht deshalb so eng war, weil die Architektur sich für lange Belichtungszeiten eignet – in dem Fall müsste auch eine besonders nahe Beziehung zwischen Fotografie und

In 1874, when Friedrich Nietzsche published his celebrated essay "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (originally translated as "On the Use and Abuse of History for Life") as part of his *Unzeitgemäße Betrachtungen (Untimely Meditations)*, the role of history represented an essential question for his time. At issue was the tension between history – that is to say an awareness of temporality – and of life in the here and now. Nietzsche described the benefits, and in particular the dangers, represented by a concentration on historicity for his contemporaries in the realms of politics, ethics, and science. Today, of course, the question of the uses of architectural photography can hardly claim the same momentous status as Nietzsche's questioning of the relationship between past and present. But it does draw attention to the very definition of architecture and is hence relevant to anyone who is preoccupied with this theme.

To raise the question of whether architectural photography helps or hinders architecture already suggests that the relationship between the two is dynamic rather than static. My argument is that the relationship between architecture and photography shifts toward the center of interest when one or the other discipline – or both – finds itself in a state of change. In general, a consideration of the realm between art forms – between art and architecture, sculpture and painting, sculpture and performance – is fruitful as an indicator of a process of transformation. An investigation into the relationship between photography and architecture appears compelling because it brings to light processes that remain concealed when the histories of architecture and photography are examined separately.

The connection between photography and architecture extends all the way back to the 1830s, when photography was invented. It is a cliché that architecture is particularly well suited as a motif for photography because buildings do not move. It seems to me that this notion falls short since it is precisely those objects that are changeable and ephemeral that are attractive to photography. I believe the relationship between the then young medium of photography and architecture was intimate not so much because architecture was especially well suited to long exposure times (in that case, there should have been a particularly close relationship

Gebirgen bestehen –, sondern weil sich die Architektur damals vor den Augen der Menschen rapide veränderte. Einzelne Bauten, ja ganze Stadtteile wurden abgebrochen und mussten Platz für Neues machen. Die anhebende Industrialisierung transformierte die Umwelt in einer Weise, die die Zeitgenossen gleichermaßen faszinierte und verängstigte. Zwei zeitliche Systeme kollidierten. Und die Kamera, die zwar eine Maschine ist und damit ein Teil der Industrialisierung, aber auch eine Erweiterung der menschlichen Sinnesorgane und damit in einer vormodernen Tradition verhaftet, stand am Schnittpunkte dieser Spannung und registrierte diese Prozesse. Die Sympathie der Fotografen galt einer vergänglichen, zerbrechlichen Architektur, die wie die Menschen dem Lauf der Zeit unweigerlich unterworfen ist.

Die Transformation des Stadtbildes im Sog der Modernisierung ist das Thema, das sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Fotografie vom mittleren 19. Jahrhundert bis in die 1980er-Jahre zieht. Im Unterschied beispielsweise zum Porträt oder zur Landschaftsdarstellung ist dieses Genre, wenn man so will, der Fotografie eigen. Sie braucht sich an keine Konventionen der Bildenden Kunst anzulehnen. Und im Unterschied zu Diagrammen und Plänen, die Prozesse der urbanen Transformation auf eine abstrahierende und distanzierte Art darstellen, lässt die Fotografie die Betrachterinnen und Betrachter detailliert nachvollziehen, wie die Veränderung der gebauten Umwelt die Menschen verändert. Die vergilbten Abzüge und die undeutlichen Daguerreotypien aus dem 19. Jahrhundert rühren uns gerade deshalb im Rückblick als etwas Gegenwärtiges an – stärker als beispielsweise eine Grafik, ein Plan oder ein Gemälde –, weil wir uns mit den Menschen, deren Umgebung transformiert wird, identifizieren und deren Perspektive einnehmen können.

Ein prominentes Beispiel dafür ist eine der ersten Aufnahmen überhaupt, Louis Daguerres Daguerreotypie *Boulevard du Temple* (ca. 1838). Sie zeigt eine der damals beliebtesten Straßen in Paris, einen Treffpunkt der sozialen Klassen, die bald danach den Modernisierungen des Baron Haussmann und der damit einhergehenden Segregation in der Stadt, also der Trennung unterschiedlicher gesellschaftlichen Schichten, weichen sollte. Abb. 1. Bereits auf dieser Aufnahme wird ein grundsätzliches Problem der Fotografie erkennbar, nämlich die Schwierigkeit, die Menschen und ihre gebaute Umgebung auf derselben Darstellungsebene

between photography and mountains) but instead because at that time architecture was changing rapidly before people's eyes. Individual buildings, even entire urban districts, were being demolished to make space for the new. An advancing industrialization was transforming the environment in ways that were simultaneously fascinating and a source of anxiety. Two temporal systems collided. The camera – a machine and hence an aspect of industrialization, but also an extension of a human sensory organ and hence attached to a premodern tradition – stood at the intersection of the above tension and registered the process. Eliciting the sympathy of photographers was a transient, fragile architecture, one that was subject to the passage of time just like human beings.

The transformation of the cityscape in the wake of modernization is a recurrent theme and runs like a leitmotif through the history of photography from the mid-19th century until the 1980s. In contradistinction to the portrait or landscape, for example, the genre is, so to speak, intrinsic to photography. It need rely on none of the conventions of the fine arts. And unlike diagrams and design plans, which represent processes of urban transformation in an abstract and distanced fashion, photography allows the viewer to comprehend in a detailed way how the transformation of the built environment changes human beings. We find the yellowed photographic prints and indistinct daguerreotypes from the 19th century moving – more so, for example, than a print, a plan, or a painting – as something that seems to exist in the present moment because we identify with the people whose surroundings were being transformed and are able to adopt their perspective.

A prominent example of this is one of the first photographs ever made, Louis Daguerre's daguerreotype *Boulevard du Temple* (ca. 1838). It shows one of the then favorite streets in Paris, a meeting place for various social classes – a phenomenon that would vanish after Baron Haussmann's modernization and the urban segregation that accompanied it, that is to say the separation of the various social strata. Ill. 1. Evident already in this photograph is a fundamental problem with photography, namely the difficulty of registering people and their built surroundings on the same level of representation. As a consequence of the long exposure time, the street

festzuhalten. Aufgrund der langen Belichtungszeit wirkt die Straße leer. Alles, was in Bewegung ist, also Passanten, Tiere und Fahrzeuge, ist aus dem Bild verschwunden. Lediglich die Silhouetten eines Mannes und einer vor ihm knienden Person, möglicherweise ein Schuhputzer, sind bei genauem Hinsehen im Vordergrund zu erkennen. Angesichts der unscharfen Reproduktionen, die von der inzwischen weitgehend zerstörten Daguerrotypie existieren, lässt sich mit Genuss über diese leicht verschwommenen Staffagefiguren spekulieren. Hat Daguerre diese Menschen damals wahrgenommen? Hat er sie gar bewusst posieren lassen? Was immer die Antwort sein mag, die Aufnahme zeigt, dass die Apparatur an ihre Grenzen stößt, wenn es darum geht, Menschen und Umgebung gleichzeitig darzustellen.

Kann es sein, dass das optische beziehungsweise technische Problem, die Menschen und ihre gebaute Umgebung auf einer Repräsentationsebene abzubilden, auf einem theoretischen Problem beruht? Kann es sein, dass die von Karl Marx postulierte Entfremdung der Menschen von ihrer Arbeit und ihrer Umgebung als Folge der Industrialisierung in der Fotografie zu Tage tritt? Kann es sein, dass es der Apparatur selbst nicht möglich ist, diese durch die Industrialisierung geschaffene Kluft zu überbrücken und die Menschen und ihre Umgebung zu versöhnen? Ein Blick auf das Œuvre von Eugène Atget würde diese Hypothese bekräftigen. Atget dokumentierte während der urbanen Transformationsprozesse des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts die verwinkelten Gassen, die Hauseingänge und kleinen Plätze des teilweise noch durch mittelalterliche Strukturen geprägten Paris. Er nahm die Pariser Straßen und

1

appears empty. Everything in movement – passersby, animals, vehicles – has vanished from the image. Only the silhouette of a man and someone kneeling before him, possibly a shoeshine, are visible in the foreground upon closer inspection. Considering the blurry reproductions that exist of numerous daguerreotypes, so many of which have meanwhile been destroyed, there is pleasure to be had in speculating about these unfocused accessory figures. Did Daguerre notice them at the time? Did he perhaps even deliberately pose them? Regardless of what the truth may be, this image points up how the apparatus encounters its limits when it is a question of depicting people and their surroundings simultaneously.

Could it be that the optical or technical problem of depicting people and their built surroundings on the same representational level rests on a theoretical problem? Could it be that the alienation of people from their labor and their surroundings as a consequence of industrialization, as postulated by Karl Marx, becomes manifest in photography? Could it be that the apparatus itself is incapable of bridging this chasm, one engendered by industrialization, and reconciling human beings with their environment? A look at Eugène Atget's œuvre reinforces this hypothesis. During the urban processes of transformation that occurred during the late 19th and early 20th centuries, Atget documented the twisting alleyways, building entrances, and little squares of a Paris that was still characterized to some extent by medieval structures. Ill. 2. Almost always, he photographed the streets and squares of Paris empty of people. Walter Benjamin compared the photograph with the scene of a crime: "The scene of a crime, too, is deserted; it is photographed for the purpose of establishing evidence. With Atget, photographs become standard evidence for historical occurrences and acquire a hidden political significance. They demand a specific form of approach; free-floating contemplation is not appropriate to them. They stir the viewer; he feels challenged by then in a new way … For the first time, captions have become obligatory."[1]

What Atget could not show in these crime scenes were the perpetrators, the driving forces of urban transformation. But can capitalism be depicted at all? Again, it is architectural photography that discovers a

Plätze fast immer menschenleer auf. Abb. 2. Walter Benjamin verglich die Fotografien mit Aufnahmen eines Tatorts: „Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen. [...] In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden."[1]

Was Atget in diesen Tatorten nicht zeigen konnte, waren die Täter beziehungsweise die treibenden Kräfte der urbanen Transformation. Wie aber lässt sich der Kapitalismus überhaupt darstellen? Wieder ist es die Architekturfotografie, die dafür eine Form findet, in Gestalt von Paul Strands Aufnahme *Wall Street* (1915). Abb. 3. Die Aufnahme zeigt die Fassade des 1913 eröffneten Hauptsitzes der J.P. Morgan Bank in New York. Niemand, der das Bild gesehen hat, wird die kleinen, ameisenartigen Figuren vergessen, die zur morgendlichen Rushhour an den riesigen schwarzen Fassadenöffnungen vorbeieilen. Strand selbst sagte im Rückblick: „Well, I also was fascinated by all these little people walking by these great big sinister, almost threatening shapes… these black, repetitive, rectangular shapes – sort of blind shapes, because you can't see in, with people going by."[2] Strand sagte „blind shapes". In Wirklichkeit handelt es sich um Nischen, in die Fenster eingelassen sind. Die mysteriösen Nischen rahmen und ordnen die vorbeiziehenden Angestellten, sie stehen für die Autorität der Bank, aber auch für die Segmentierung von Raum und Zeit, für Repetition und Akkumulation und für Abstraktion als Prinzipien der Industrialisierung und des modernen Kapitalismus. Sie zwingen den Individuen den Rhythmus auf und vereinzeln diese zugleich im Sinne der Arbeitsteilung. Sie strukturieren die Fotografie wie Perforationslöcher einen Film und unterstreichen damit den Eindruck der Wiederholung; sie erinnern an die industrielle Struktur nicht nur der Fließbandarbeit der Arbeiterinnen und Arbeiter, sondern auch der Arbeit der Angestellten in ihren Büros und Verwaltungen. Und sie bewirken, dass die Struktur der Fotografie und die Fotografie der architektonischen Struktur ineinander übergehen und sich nicht mehr klar voneinander trennen lassen. Es scheint, als wäre die harte, glatte Oberfläche des Granits, dessen Textur

form capable of doing so, specifically in Paul Strand's photograph *Wall Street* (1915). Ill. 3. The image shows the facade of the headquarters of the J.P. Morgan Bank in New York, inaugurated in 1913. No one who has seen this picture will ever forget the tiny, antlike figures who hurry past the gigantic black apertures in the early morning rush hour. Strand himself said in retrospect, "Well, I also was fascinated by all these little people walking by these great big sinister, almost threatening shapes ... these black, repetitive, rectangular shapes – sort of blind shapes, because you can't see in, with people going by."[2] Strand refers to "blind shapes." In reality, they are niches into which windows have been set. The mysterious niches both frame and order the passing office workers and stand for the bank's authority but also for the segmentation of space and time, for repetition, accumulation, and abstraction as principles of industrialization and modern capitalism. They impose a rhythm upon the individual and at the same time particularize him or her in the spirit of the division of labor. They structure the photograph like film perforations, thereby underscoring the impression of iteration; in their industrial structure, they recall not only the assembly line work performed by modern laborers but also the duties performed by white-collar workers in their offices and administrative departments. And they effect a merging between the structure of the photograph and the architectural structure, which can no longer be clearly differentiated from one another. It seems as though the hard, smooth surface of the granite, its

2

durch das helle Morgenlicht hervorgehoben wird, in der fein gekörnten Oberfläche des quecksilberbeschichteten Platinabzugs enthalten, der ja ebenfalls durch den Abdruck von Licht auf einer lichtempfindlichen Emulsion zustande kommt. Die Architektur ist zur Fotografie transformiert, die sich seinerseits der kollektiven Imagination einprägte.

Während Strands Aufnahme die Architektur in einem Bild komprimiert, erstellte Margaret Bourke-White, vergleichbar mit Atget, Bildserien. Sie begleitete in den ausgehenden 1920er- und frühen 1930er-Jahren den Aufbau der Schwerindustrie in den USA und in der Sowjetunion. Ihre Aufnahmen vom Bau von Magnitogorsk schärften den Blick der Zeitgenossen für die erhabene Schönheit der Industriearchitektur und stehen exemplarisch für den Fortschrittsglauben jener Jahre. Dabei verlor sie nie die Menschen aus den Augen und wechselte vom Maßstab der Hochöfen und Großbaustellen zum Maßstab der einzelnen Arbeiterinnen und Arbeiter, ohne die diese Bauten nicht hätten entstehen können. Als der Mittlere Westen der USA, die „Dust Bowl", in den 1930er-Jahren von einer Dürrekatastrophe heimgesucht wird, zeigt sie mit ihren Aufnahmen, wie die gebaute Umgebung sich gegen die Bewohner richtet. Die Behausungen spenden keinen Schutz mehr, sondern werden zu Gefängnissen. Die Straßen bieten keine Perspektive mehr, sondern werden zu Orten der Hoffnungslosigkeit. Zur selben Zeit unternahm Walker Evans im Auftrag der amerikanischen Behörden eine Expedition in die von der Rezession gebeutelten amerikanischen Südstaaten und zeichnete die verheerende Wirkung der Arbeitslosigkeit auf seine Zeitgenossen auf. Zu den eindrücklichsten Aufnahmen gehören seine Bilder der von Afro-Amerikanern bewohnten Stadtteile im Bundesstaat Mississippi. Eine der Aufnahmen zeigt ein Friseurgeschäft, vor dem drei Männer warten und in die Kamera blicken. Unter dem Druck der Krise wurde es für die Kamera möglich, die Menschen und die Straße gleichzeitig darzustellen. Aber gerade dadurch, dass wir Gruppen von Menschen in erwerbsfähigem Alter am helllichten Tage vor ihren Häusern sehen, erfahren wir, dass sie keine Arbeit haben und die ökonomische und gesellschaftliche Ordnung zerrüttet ist. Die Misere, die Ausweglosigkeit wird durch die Bretterfassaden symbolisiert, die den Bildraum gleichsam verriegeln. Der Stadtraum ist kein Ort der Bewegung mehr; die Straße führt nirgendwohin, sie ist zur trostlosen Bühne der Stagnation geworden.

texture accentuated by the pale morning light, is present in the finely grained surface of the mercury-coated platinum print, itself likewise formed by light falling on a photosensitive emulsion. Architecture is transmuted into photography, which for its part conditions the collective imagination.

While Strand's photograph compresses architecture into an image, Margaret Bourke-White produced series of images in ways comparable to Atget. In the late 1920s and early 1930s, she observed the buildup of heavy industry in the US and the Soviet Union. Her photographs of the construction of Magnitogorsk sensitized the eyes of her contemporaries to the sublime beauty of industrial architecture, and they exemplify the faith in progress that characterized those years. At the same time they never lose sight of the human dimension and shift from the scale of blast furnaces and construction sites to that of the individual worker – without whom the structures could not have existed. When the Midwestern US, what had become the 'Dust Bowl', was plagued in the 1930s by catastrophic drought, her images showed how the built environment could turn against its inhabitants. Dwellings no longer provided shelter and were transformed into prisons instead. Streets no longer offered any perspective, instead becoming places of hopelessness. At the same time Walker Evans accepted a commission from the American authorities to make a tour of the recession-stricken American southern states in order to depict the devastating impact of joblessness on his contemporaries. Among his most striking images are photographs of African-American neighborhoods in the state of Mississippi. One shows a barbershop with three men waiting out front, gazing into the camera.

3

Die Architekturfotografie als spezialisierte Gattung prosperierte während des Wirtschaftsbooms der Nachkriegszeit. Allerdings stand sie weitgehend im Dienst der Architektur und vermittelte diese möglichst effektvoll. Ende der 1980er-Jahre war sie derart konventionell geworden, dass sie sich als Gattung zu erschöpfen begann. Impulse kamen in erster Linie von der bildenden Kunst, zu der die Fotografie inzwischen zählte. Künstlerinnen und Künstler wie Candida Höfer und Thomas Struth zeigten, wie aus künstlerischer Perspektive ein neuer Blick auf die Architektur möglich wurde. Der katalanische Architekt und Theoretiker Ignasi Solà-Morales Rubió stellte 1995 in seinem Essay „Terrain vague" fest, dass die moderne Metropole sich nicht mehr adäquat durch die Abbildung einer Skyline oder einzelner Bauten darstellen ließe. Einen viel besseren Eindruck böten Aufnahmen von Industriebrachen und unbenutzten Zonen, die in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren Fotografen wie John Davies, Manolo Laguillo, und Jannes Linders gemacht hatten.[3] Solà-Morales erkannte das Potenzial des Begriffs „terrain vague", der nicht fixiert sei und gleichermaßen positiv wie negativ konnotiert verwendet werden könne. In seinen Worten evozierte er „Leere, Abwesenheit, aber auch Versprechen, den Raum des Möglichen, der Erwartung."[4]

Im Rückblick können wir nachvollziehen, warum er als Architekt das terrain vague als Versprechen auffasste und warum er der Ansicht war, die Zeitgenossen haben im Konflikt mit sich selbst gestanden. Während der Boom-Jahre der 1980er und frühen 1990er war ganz Europa eine Baustelle. Städte wie Paris, London, Berlin und Barcelona erholten sich von der Deindustrialisierung und der Rezession der 1970er-Jahre. Die Transformation deindustrialisierter Zonen wie des parc de la Villette in Paris, der Docklands in London, des Potsdamer Platzes in Berlin, und des Parque de Diagonal Mar in Barcelona war ein Schlüsselthema der architektonischen Debatte. Es war ein Eldorado für Architektinnen und Architekten; die leeren Flächen waren wie Goldminen, voller ästhetischer und wirtschaftlicher Versprechen. Im Zug der Wettbewerbe, die damals ausgelobt wurden, begriffen die Architektinnen und Architekten, dass sie hier möglicherweise zum letzten Mal die Möglichkeit hatten, die Form der Großstadt mitzuprägen und zu verhindern, dass diese ganz in die Hände von Investoren fiele. Und abermals gab es kein Medium, das diese Dynamik so gut ins Bild setzen konnte wie die Fotografie.

Under the pressure of the crisis, it became possible for the camera to show people and streets simultaneously. And precisely because we see groups of working-age people standing in front of their homes in the light of day, we realize that they have no work, that the economic and social order has become unhinged. Their misery and hopelessness is symbolized by the facades, composed of thin boards, which at the same time block off the picture space. The urban space is no longer a place of movement; the streets lead nowhere, have become a desolate setting for stagnation.

As a specialized genre, architectural photography prospered during the economic boom of the postwar era. For the most part, indeed, it stood in the service of architecture, which it conveyed with maximum effectiveness. By the late 1980s, it had become so conventionalized that its growing exhaustion as a genre was now apparent. Fresh impulses arrived mainly from the realm of the fine arts, where photography had meanwhile fully arrived. Artists such as Candida Höfer and Thomas Struth demonstrated how an artistic perspective could offer new vantage points on architecture. In 1995, the Catalan architect and theoretician Ignasi Solà-Morales Rubió pointed out in the essay "Terrain vague" that the modern metropolis could no longer be represented adequately by depictions of skylines or individual buildings. According to him, a far better impression was offered by the images of industrial wastelands and disused zones, as depicted in the 1980s and early 1990s by photographers such as John Davies, Manolo Laguillo, and Jannes Linders.[3] Solà-Morales recognized the potential of the term terrain vague, whose meaning was not fixed and could be connoted simultaneously as positive or negative. In his words, it evoked "void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation."[4]

In retrospect, it becomes comprehensible why, as an architect, he invoked the potential of the terrain vague, and why he took the view that his contemporaries were in conflict with themselves. During the boom years of the 1980s and early 1990s, all of Europe was a building site. Cities such as Paris, London, Berlin, and Barcelona began to recover from the deindustrialization and recession of the 1970s. The transformation of deindustrialized zones such as the Parc de la Villette in Paris, the Docklands in London, Potsdamer Platz in

Die eindrücklichen Aufnahmen von Industriebrachen und Baustellen, die beispielsweise Bernd und Hilla Becher, Eveline Richter, Aglaia Konrad Abb. 4 und Lara Almarcegui schufen, haben die Vorstellungen einer ganzen Generation von Architektinnen und Architekten geprägt. Sie stehen allerdings auch am Ende einer langen fotografischen Tradition. Manche Theoretikerinnen und Theoretiker begründen dies mit dem Wechsel von der analogen zur digitalen Technik. Natürlich dürfen wir die Veränderung der Apparatur nicht unterschätzen, aber ich würde sie weniger stark gewichten als die tief greifende Veränderung der Vorstellung von Zeit, die in derselben Zeit stattfand. Wenn Theoretiker wie Michael Hardt und Antoni Negri zu Recht behaupten, dass wir uns auf eine historische Phase zu bewegen, in der die zeitlichen und räumlichen Grenzen aufgehoben werden und in einer „geglätteten Welt" das zeitliche Nacheinander durch das räumliche Nebeneinander abgelöst, ja die Zeit zum Stillstand kommen wird, dann bedeutet dies für die Fotografie eine Herausforderung.[5] Wenn der Lauf der Zeit derart gebremst wird, dass die Zeit quasi still steht und eine Art ewige Gegenwart entsteht, dann muss sich die Kamera neu orientieren. Es kann nicht mehr ihr Verdienst sein, Momente festzuhalten, die sonst unwiederbringlich verloren wären. Es kann nicht mehr ihre Aufgabe sein, sich gegen den Lauf der Zeit zu stemmen. Vielmehr muss sie Orientierung in einer Räumlichkeit geben, die keine Anhaltspunkte mehr bietet.

Nachdem die Kunst der Kamera anderthalb Jahrhunderte lang darin bestand, möglichst still zu stehen, um die Bewegung einfangen zu können, muss sie heute möglichst beweglich sein, um den Stillstand einfangen

4

Berlin, and the Parque de Diagonal Mar in Barcelona became a key topic of architectural debate. Here was an El Dorado for architects, the empty surfaces like goldmines, filled with aesthetic and economic potential. In the course of the competitions that were announced at the time, architects realized that this might be their last opportunity to contribute to shaping large cities and to prevent them from falling entirely into the hands of investors. And once again, no other medium was capable of visualizing this dynamic like photography.

The striking photographs of industrial wastelands and building sites created by Bernd and Hilla Becher, Eveline Richter, Aglaia Konrad, Ill. 4, and Lara Almarcegui, for example, have shaped the imaginations of an entire generation of architects. These artists stand, however, at the end of a long photographic tradition. Some theoreticians explain this in terms of the transition from analog to digital technology. Of course we can hardly underestimate the importance of such changes to the apparatus, but I regard them as less decisive than the profound transformation in our conception of time that took place during the same period. When theoreticians such as Michael Hardt and Antoni Negri assert correctly that we move within a historical phase in which temporal and spatial boundaries have been suspended, a "smooth world" where temporal succession has been supplanted by spatial juxtaposition and time has come to a standstill, then this represents a challenge for photography.[5] When the progress of time is arrested in such a way that time, so to speak, stands still and a kind of eternal present emerges, then the camera must reorient itself. Its virtue is no longer a capacity to capture moments that would otherwise be irretrievably lost. Its task is no longer to check the forward flow of time. Instead, it must provide orientation within a spatial order that no longer provides reliable points of reference.

Today, after a century and a half during which the art of the camera was to remain as motionless as possible in order to capture movement, it must remain maximally mobile in order to capture the cessation of movement. This has led to the circumstance that video represents its greatest competitor or, alternatively, the very horizon of photographic practice. Photographs of architecture and urban planning, therefore, must continuously register virtually everything. What counts

zu können. Dies hat dazu geführt, dass das Video zu ihrer größten Konkurrenz beziehungsweise zum Horizont der fotografischen Praxis wurde. Fotografen von Architektur und Städtebau müssen deshalb quasi fortwährend alles registrieren. Nicht die optimale Beleuchtung des einzelnen Gebäudes zählt, sondern das Gespür für die Bewegungen des Terrains der gebauten Umwelt. So gesehen, wird beispielsweise die Errichtung von Infrastrukturbauten in China, die um die Jahrtausendwende fast die gesamte Stahlproduktion der Welt absorbierten, zu einem Faktor, der noch auf die unscheinbarste Baustelle in Österreich Auswirkungen hat – zum Beispiel in Bezug auf die Materialkosten –, die aber wiederum niemand so deutlich zeigen kann wie die Fotografen. Fotografinnen und Fotografen wie Armin Linke Abb. 5, Simona Rota Abb. 6 und Anne Lass gehören zu den Protagonisten in diesem Bereich. Obwohl keine klassische Architekturfotografie, haben die Aufnahmen von den Brennpunkten der globalisierten Ökonomie dazu beigetragen, dass sich das Bild dessen, was Architektur ist und wie sie mit den Veränderungen im globalem Maßstab zusammenhängt, heute differenzierter darstellt als vor zwanzig oder dreißig Jahren. Diese Aufnahmen beschränken sich nicht auf die Darstellung der fertigen Bauten, sondern beziehen das Gewinnen von Bodenschätzen, die Wege des Transports, die Unterbringung von Bauarbeitern, aber auch den raschen Zerfall der Bauten, sobald das Kapital abzieht, mit ein. Die Gegenstände der Architekturfotografie, so können wir von Fotografinnen und Fotografen wie Rota, Lass und Linke lernen, geht weit über Gebäude und Stadtansichten hinaus.

now is not the optimal illumination of individual buildings but instead a feel for the movements that occur in the terrain of the built environment. Viewed in this way, the construction of infrastructural buildings in China, for example, which around the turn-of-the-century absorbed nearly the world's entire steel production, becomes a factor that impacts the most inconspicuous building site in Austria (with regard to material costs, for example), but which, again, no one else is able to expose so clearly as the photographer. Among the protagonists in this area are Armin Linke Ill. 5, Simona Rota Ill. 6 and Anne Lass. Although not regarded as classical architectural photography, these images of the hot spots of the globalized economy contribute to a more differentiated picture than 20 or 30 years ago of what architecture is and how it is related to transformations occurring on a global scale. These photographs are not restricted to images of completed buildings, but also incorporate the extraction of mineral resources, transport routes, the accommodations of construction workers, and the rapid disintegration of buildings as soon as capital withdraws. As we learn from the work of photographers like Rota, Lass, and Linke, the subjects of architectural photography go far beyond buildings and cityscapes.

What challenges does architectural photography face today? Which phenomena is it uniquely capable of visualizing? Of course the documentation of buildings and urban districts is indispensable when it comes to making them known to a broader public. Architectural criticism and architectural history – along with teaching and research – would remain inconceivable without architectural photography. Just as art can hardly

5

Welches sind heute die Herausforderungen für die Architekturfotografie? Welches sind Phänomene, die nur sie sichtbar machen kann? Natürlich ist die Dokumentation von Bauten und Stadtteilen unverzichtbar, wenn es darum geht, sie einer weiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. Ohne Architekturfotografie wären weder die Architekturkritik noch die Architekturgeschichte noch die Lehre und Forschung denkbar. So, wie die Kunst auf die Ausstellung unmöglich verzichten kann, bliebe auch die Wirkung von Architektur ohne Fotografie sehr begrenzt. Aber mir geht es nicht primär um diese unterstützende Funktion der Fotografie im Sinne der Verbreitung beziehungsweise Propaganda. Wichtiger scheint mir das Potenzial von Fotografie als Instrument der kritischen Analyse. Sie kann den Architektinnen und Architekten einen Spiegel vorhalten, der ihnen nicht nur das eigene Tun in helleres Licht rückt, sondern auch buchstäblich den Horizont erweitert, indem sie zeigt, was war, was kommen könnte und was möglich wäre.

renounce the public exhibition, the impact of architecture without photography would be limited. But I am not concerned primarily with this supportive function, i.e., with dissemination and propaganda. More crucial, it seems to me, is the potential of photography as an instrument of critical analysis. It can hold up a mirror to architects – not only situating their own achievements in a clearer light but also literally expanding their horizons by showing them what was, what might come about, what might become possible.

6

1 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, 2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1980, S. 471–508, hier: S. 485.
2 Paul Strand, zitiert nach: Maria Morris Hambourg, „Introduction", in: *Paul Strand, Circa 1916*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Abrams, 1998, S. 28–29.
3 Ignasi de Solà-Morales Rubió, „Terrain vague", in: *Anyplace*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995, S. 118–123.
4 Ebd., S. 120 (Übersetzung Philip Ursprung).
5 Michael Hardt, Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. Aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2002, S. 11. (Empire, Cambridge, Mass., 2000).

Fotonachweise
Abb. 1 Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, ca. 1838
Abb. 2 Eugène Atget, *Rue St. Rustique*, Montmartre, 1922
Abb. 3 Paul Strand, *Wall Street*, New York, 1915, © Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive
Abb. 4 Aglaia Konrad, *Thamesmead*, 2013, courtesy Aglaia Konrad
Abb. 5 Armin Linke, *Three Gorges Dam, construction of a lift for ships*, Yichang (Hubei), China, 1998, copyright Armin Linke
Abb. 6 Simona Rota, aus der Serie *Instant Village*, seit 2010, courtesy Simona Rota

1 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in: *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Harcourt, Brace & World, New York, 1968, p. 226.
2 Paul Strand, cited by Maria Morris Hambourg, "Introduction," in: *Paul Strand, Circa 1916*, New York: Metropolitan Museum of Art, Abrams, 1998, pp. 28–29.
3 Ignasi de Solà-Morales Rubió, "Terrain vague," in: *Anyplace*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995, pp. 118–123.
4 Ibid., p. 120.
5 Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2000.

Picture Credits
Ill. 1 Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, ca. 1838
Ill. 2 Eugène Atget, *Rue St. Rustique*, Montmartre, 1922
Ill. 3 Paul Strand, *Wall Street*, New York, 1915, © Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive
Ill. 4 Aglaia Konrad, *Thamesmead*, 2013, courtesy Aglaia Konrad
Ill. 5 Armin Linke, *Three Gorges Dam, construction of a lift for ships*, Yichang (Hubei), China, 1998, copyright Armin Linke
Ill. 6 Simona Rota, from the series *Instant Village*, since 2010, courtesy Simona Rota

Von der Nutzung der Architektur in der Fotografie

On the Uses of Architecture in Photography

Elke Krasny

Am Anfang wie am Ende dieses Essays steht jeweils ein Gebäude, das nicht mehr existiert. Es ist kaum zu erwarten, dass man diesen Gebäuden je in einem konventionellen Stadtführer oder in einer herkömmlichen Architekturgeschichte begegnen wird können. Sie werden der Aufmerksamkeit entgangen sein. Für die Präzisierung einer kritischen Befragung der Verhältnisse zwischen Architektur, Nutzung und Fotografie sind diese beiden Gebäude, wie ich zeigen werde, jedoch durchaus von entscheidender Bedeutung. Das eine der beiden Gebäude befand sich in Hamburg, das andere in Belgrad. Das erste lernte ich durch wiederholte Besuche immer wieder von neuen Seiten kennen. Das zweite kenne ich aus Gesprächen mit der Künstlerin, in deren Arbeit das Gebäude eine zentrale Rolle spielt, und durch die dokumentarischen Fotografien ihrer installativen Arbeit gezeigt wurden. Die Nutzungen dieser beiden Gebäude – im ersten Fall handelt es sich um eine Restnutzung bis zum Abriss, im zweiten Fall um ein Nachleben nach dem Abriss – bilden den Eingang in sowie den Ausgang aus diesem Essay. Der zentrale Raum in der Mitte, in den sie hinein- und aus dem sie wieder herausführen, ist mit der Beschreibung und Analyse einer fotografischen Schlüsselszene befasst, die von der Darstellung der Architektur der Moderne handelt. Die Architektur, von der hier die Rede sein wird, hat einen fixen Platz in der Geschichte der Architektur eingenommen. Anhand der Rolle der Fotografie in der Darstellung und Überlieferungstradition dieser Architektur wird sich deren diskursive Formierung offen legen lassen. Der Schlüssel zur Bedeutung dieser Schlüsselszene liegt, wie ich aufzeigen werde, in der Rolle, die die Architekturfotografie dabei spielt, den Diskurs der Architektur der Moderne zu formieren.

Ich möchte nun mit dem Gebäude in Hamburg beginnen. Dieses befand sich im Stadtteil Wilhelmsburg im Reihersteigviertel am Rotenhäuser Feld auf dem Areal des ehemaligen Gesundheitsamts und war seit über zehn Jahren nicht mehr genutzt worden. Für diesen brachliegenden, bereits im Verfall befindlichen Bau wurde im Jahr 2007 auf Initiative der Internationalen Bauausstellung (IBA) an der HafenCity Universität (HCU) ein studentischer Ideenwettbewerb ausgeschrieben. 2007 waren die Vorbereitungsarbeiten für die IBA, die 2013 stattfinden sollte, bereits in Gang. Die IBA setzte zum „Sprung über die Elbe" auf die größte Flussinsel Europas in dem migrantisch geprägten Stadtteil Wilhelmsburg an.[1]

At the beginning and the end of this essay respectively stands a building that no longer exists. One can hardly expect to encounter these buildings in ordinary city guides or conventional histories of architecture. They easily escape attention. For a critical interrogation of the relationship between architecture, use, and photography, both of the buildings I want to present are nonetheless of decisive importance. One is found in Hamburg, the other in Belgrade. Through repeated visits I have become acquainted with new aspects of the first building over and over again. The second is known to me through conversations with an artist in whose work the building plays a central role and through documentary photographs of her installation. The uses of these two buildings – for the first, it is a question of a residual use that continued until it was razed; in the second case, of an afterlife following demolition – form the entry point and conclusion of my essay. The central section, into and out of which these episodes lead, describes and analyzes a key photographic scene, one that involves the depiction of architecture of the modern. The architecture under discussion has come to occupy a fixed position within architectural history. Through a reference to the role of photography in the tradition of representing and transmitting this architecture, its discursive formation is revealed. As I will show, the key to the meaning of the key scene lies in the role performed by architectural photography in shaping the discourse on the architecture of modernism.

I will now proceed with the building in Hamburg. It is located in the Wilhelmsburg district on Rotenhäuser Feld in the Reihersteig quarter on the premises of the former Gesundheitsamt (public health department) and was left disused for more than ten years. In 2007, on the initiative of the Internationale Bauausstellung (IBA) at HafenCity University (HCU), a student ideas competition was announced for this building, which was lying fallow and already in a state of deterioration. In 2007, preparations were already in progress for the IBA, scheduled to be held in 2013. The IBA launched "Leap across the Elbe" on Europe's largest river island in the urban district of Wilhelmsburg, whose character is shaped by an immigrant community.[1] The site on Rotenhäuser Feld would be a part of the IBA: "As a temporary building complex (which will remain until the final presentation

Der Standort am Rotenhäuser Feld sollte Teil der IBA werden: „Diese Fläche soll als temporär angelegter Baukomplex – bis zur Endpräsentation der IBA im Jahre 2013 – Raum bieten für eine aktive Kooperation zwischen der IBA, der HCU, der Kulturfabrik Kampnagel und den Menschen im Stadtteil sowie weiteren Gästen, die gemeinsam an der Entwicklung der Elbinsel mitwirken wollen."[2] Insgesamt nahmen 65 Studierende aus den Departments Architektur, Bauingenieurwesen und Stadtplanung in interdisziplinären Teams an dem Wettbewerb teil.[3] Interessanterweise hatten neun der zehn eingereichten Wettbewerbsbeiträge den Vorschlag gemacht, das Bestandsgebäude komplett abzureißen und durch den Neubau von Pavillons zu ersetzen. Das Experimentelle oder das Innovative hätte von der Form getragen und geleistet werden müssen. Nur der Wettbewerbssieger votierte für den Erhalt des Bestands. Unter dem Titel „Grenzposten" schlugen Anton Reinig, Carsten Dittus, Kate Bitz, Maximilian Müller und Nicole Raddatz „Betrieb und Nutzung" vor; unter anderem dachten sie dabei an ein HCU-Graduiertenkolleg, an eine Flüchtlingsanlaufstelle, an Oral-History-Abende oder an eine Open University.[4] Das Entscheidende für das Experiment einer Neuorientierung lag nicht in einem formalen Vorschlag begründet, sondern in einer Definition des Orts durch eine Vielfalt von Nutzungen.

Das Ergebnis des Wettbewerbs legte den konzeptuellen Grundstein für die Restzukunft des Gebäudes. Unter der Leitung von Bernd Kniess, Professor für Städtebau/Urban Design an der HCU, wurde die Universität als Nachbarschaftsprojekt mit lokalen und translokalen Bezügen von Benjamin Becker, Stefanie Gernert und Michael Koch entwickelt. Zwischen 2008 und 2013 beherbergte das Bestandsgebäude einschließlich des ihn umgebenden Gartens das temporäre Projekt der Restnutzung. Die Universitätsgründung begann als Umbau, die Institutionswerdung vollzog sich als Rückbau – beides bei zeitgleicher Erprobung von Nutzungen. Das experimentelle Curriculum, Lehre und Forschung, bildete das inhaltliche Gerüst für die Restnutzung. Alle Beteiligten wussten, dass am Ende dieses Experiments einer Universität auf Zeit definitiv der Abriss des Bestandsgebäudes stehen würde. Aus dem Wissen um die begrenzte Zeit bezog das Projekt seine Energie. Während viele der neuen Projekte der IBA auf Vorzeigebauten einer neuen „Smart City" Wilhelmsburg setzten,[5] handelt es sich bei der Universität der Nachbarschaft um eine

in 2013), the premises will offer a space for active cooperation between the International Building Exhibition Hamburg (IBA), HafenCity University Hamburg (HCU), the Kulturfabrik Kampnagel, and local residents, as well as visitors who wish to contribute to developments on Elbe Island."[2] Participating in the competition in interdisciplinary teams were 65 students in all from the Departments of Architecture, Engineering, and City Planning.[3] Interestingly, nine of the ten competition entries that were submitted proposed completely demolishing the existing building and replacing it with a newly constructed pavilion. The experimental and the innovative were to have been supported and accomplished via form alone. Only the competition winner opted for preserv-ing the building. Under the title "Grenzposten" (border posts), Anton Reinig, Carsten Dittus, Kate Bitz, Maximilian Müller, and Nicole Raddatz proposed a program for "operations and uses"; among other things, they envisioned a HCU research training group, a drop-in-center for refugees, an oral history evening, and an open university.[4] The decisive aspect of this experimental reorientation was not a formal proposal but instead the redefinition of a place in terms of a plurality of uses.

The competition results laid the conceptual cornerstone for the remainder of the building's future. Under the direction of Bernd Kniess, Professor for Städtebau/Urban Design at the HCU, the university was developed by Benjamin Becker, Stefanie Gernert, and Michael Koch as a neighborhood project with local and translocal points of reference. Between 2008 and 2013, the existing building together with the surrounding garden accommodated the temporary residual-use project. The founding of the university began as a conversion, and its institutional development was implemented through a demolition; both of these proceeded through the concurrent testing of different uses. The experimental curriculum, teaching, and research program formed the scaffolding in terms of content for the residual use. All participants knew that at the end of the experiment the existing building housing the temporary university faced demolition. The project drew its dynamism from this awareness of its limited time span. While many new IBA projects rely upon the flagship buildings of a new "Smart City" of Wilhelmsburg[5], this University of Neighborhoods was concerned with a process of transformation

transformative Veränderung, die in zeitlicher Begrenzung durch intensive (Um-)Nutzung stattfindet. Das Team um Bernd Kniess spricht von einer „Ermöglichungsarchitektur für die lernende Stadt."[6] Formate wie das von Christopher Dell initiierte Wilhelmsburg Orchestra Abb.1, der Küchen-Salon und das Hotel Wilhelmsburg bespielten und erprobten den Ort.

Analysiere ich die Fotografien und Beschreibungen, die die Universität der Nachbarschaften dokumentieren, so gelange ich zu folgendem Ergebnis: Das Gebäude tritt hinter den Nutzungen zurück. Es tritt fast vollständig in den Hintergrund, wird teilweise nahezu unsichtbar. Das Gebäude erweist sich als materielle Ermöglichungsgrundlage für eine Vielzahl von Handlungen. Wie ich weiterführend argumentieren möchte, verweist dies ursächlich auf den Umstand, dass dieses Gebäude sich im „Abseits des immobilienwirtschaftlichen Verwertungszusammenhangs" befand, deshalb in experimentellen Nutzungen erprobt werden und visuell nicht in den Vordergrund treten musste. Die Architekturfotografie gerät hier an den äußeren Rand des Gebauten und zeigt die Handlungen, die durch das Gebaute ermöglicht werden, sich daran anlagern und darin eingreifen.[7] Die Nutzungen treten in den Vordergrund. Dies zeigt sich in den Handlungen und deren Gebrauchsspuren am und im Gebauten, dessen Gebrauchswert sich in den dokumentarischen fotografischen Aufnahmen zeigt. Der Raum befand sich in einer dauerhaften Restnutzung. Die politische Dimension, die sich – nicht zuletzt durch die Fotografien – in dieser Restnutzung manifestiert, lässt sich sowohl mit Michel de Certeau aus der Perspektive der politischen Philosophie des Alltags als auch mit Judith Butler aus einer materialistisch-feministischen Perspektive betrachten. „Insgesamt

1

and was implemented in a time-limited fashion through intensive (re)use. The team, together with Bernd Kniess, spoke of an "architecture of possibility for a learning city".[6] Formats such as the Wilhelmsburg Orchestra Ill. 1, initiated by Christopher Dell, the Kitchen Salon and the Hotel Wilhelmsburg were occupied and tested out at this location.

Analyzing the photographs and descriptions that document the "Neighborhood University," I arrive at the conclusion that the building receded behind its uses. It retreated almost completely into the background, becoming to some extent invisible. The structure revealed itself as a material foundation of possibilities for a multiplicity of activities. As I argue below, this points to the circumstance that the building was situated "beyond the profit maximization of the real estate industry", and could therefore be tested through experimental uses; it did not have to be foregrounded in visual terms. Here, architectural photography shifts to the margin of the constructed in order to display the activities the building made possible, those which were attached to it and intervened in it.[7] Utilization emerges now into the foreground. This is indicated by the activities taking place in and around the built structures and by their traces, whose use value is documented photographically. The space was found in a continuous state of residual use. The political dimension manifested in this residual use, not least of all through photography, can be examined with Michel de Certeau from the perspective of the political philosophy of everyday life, and with Judith Butler from a materialist-feminist perspective. "In short, space is a practiced place."[8] The existing building, the place, was converted into the space of the University of Neighborhoods. Ill. 2, In her 2012 article "Bodies in Alliance and the Politics of the Street" Judith Butler argues that politics is always an intersection between private and public: "At such a moment, politics is not defined as taking place exclusively in the public sphere distinct from a private one, but it crosses those lines again and again, bringing attention to the way that politics is already in the home or on the street or in the neighborhood…"[9] Butler continues by arguing that the existing material surroundings are actively reconfigured and defamiliarized at the moment when political protest goes out into the street. Turning away from questions of protest or strikes, she

ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht."[8] Das Bestandsgebäude, der Ort, wurde zum Raum der Universität der Nachbarschaften Abb. 2 gemacht. In ihrem 2012 erschienenen Artikel "Bodies in Alliance and the Politics of the Street" argumentiert Judith Butler zum einen damit, dass Politik immer schon das Private und das Öffentliche gekreuzt und gequert habe und nicht nur in der Sphäre des Öffentlichen anzusiedeln sei: "At such a moment, politics is not defined as taking place exclusively in the public sphere distinct from a private one, but it crosses those lines again and again, bringing attention to the way that politics is already in the home, or on the street, or in the neighborhood (…)."[9] Butler setzt ihre Argumentation damit fort, dass die bestehende materielle Umgebung im Moment des politischen Protests, der auf die Straße geht, aktiv rekonfiguriert und verfremdet werde. Sie folgert daraus, den Moment des Protests oder Streiks verlassend, dass jede menschliche Handlung von Unterstützung, vom materiellen Unterstütztsein, abhängig sei:[10] „Human action depends upon all sorts of supports – it is always supported action."[11] Entsteht der Raum durch den Ort, mit dem gehandelt wird, so ist der Raum die materielle Umgebung, die physische Grundlage, die das Handeln unterstützt. Die Vielfalt der Nutzungen, die Experimente, Sozialität und Konvivialität bedürfen der Unterstützung durch das Gebaute. Im Fall der Universität der Nachbarschaften war es ein bereits dem Verfall preisgegebenes, leer stehendes Gebäude, das nochmals aufgebaut, umgebaut und hergerichtet wurde, um dem Handeln Unterstützung zu bieten und dadurch zum Raum zu werden. Die fotografischen Aufnahmen der Universität der Nachbarschaft bezeugen den Wert der Nutzung.

2

concludes that every human action is dependent upon a support.[10] "Human action depends upon all sorts of supports – it is always supported action."[11] A space emerges through the place then under negotiation and constitutes the material environment, the physical basis which supports action. The diversity of uses, experimentation, sociability, and conviviality require support via built structures. In the case of the University of Neighborhoods, a disused building had already been abandoned to disintegration and was designed, converted, and arranged to provide action with a support and hence to become a space. The photographic images of the University of Neighborhoods testified to the value of its use.

In June of 2013, I was invited to speak at the SEEDS Conference that took place in the University of Neighborhoods. At this small-scale international conference, which resembled a workshop, Regina Bittner spoke about "learning from… urban production". One of her arguments appeared central to me, and it forms my point of departure for the key scene on the importance of architectural photography in relation to the production of the discourse of the history of modernism in architectural history. There was, she argued, no one-sided modernism. Both from the perspective of historical materialism as well as from that of a history of Western ideas, modernism was always ambivalent. And this ambivalence is not invisible. It is exposed in the gaps, the omissions, the margins, at the sides.

But I don't want to jump ahead now and speak of this ambivalence and its esthetic and epistemological trouble; instead, we remain for the moment with the distortions of one-sidedness. Bittner explains that we must assume that modernity had two sides. And the terms she uses to refer to these two sides involve a spatial dimension, i.e., a front and a back. The front is turned toward a hegemonic history, or formulated conversely, the front is the side toward which a hegemonic history is turned and which is therefore presumed to be familiar. The rear is turned away from this hegemonic history; it is the side from which the traditional architectural history has turned away and therefore can be presumed to be unknown.

Bittner presents her argument with a striking example. With reference to the Dessau-Törten Estate Ill. 3 designed by Walter Gropius, she shows how a visual

Im Juni 2013 war ich eingeladen, auf der SEEDS-Konferenz zu sprechen, die in der Universität der Nachbarschaften stattfand. Auf dieser internationalen Konferenz, die in kleinem Rahmen stattfand und einem Workshop ähnelte, sprach Regina Bittner über das Thema „Learning from (…) urban production". Von ihrem Vortrag ist mir ein Argument zentral in Erinnerung geblieben, von dem ausgehend sich eine Schlüsselszene für die Bedeutung der Architekturfotografie in Hinblick auf die Herstellung des Diskurses der Architekturgeschichte der Moderne ausmachen lässt: Es habe keine einseitige Moderne gegeben. Sowohl aus der Perspektive des historischen Materialismus als auch aus der Perspektive einer westlichen Ideengeschichte betrachtet, sei die Moderne immer zwiespältig gewesen. Dieser Zwiespalt sei nicht unsichtbar. Er zeige sich in den Lücken, in den Auslassungen, in den Rändern, an den Seiten.

Doch ich möchte nicht weiter vorgreifen, noch nicht vom Zwiespalt und seiner ästhetischen und epistemologischen Bedrängnis sprechen, sondern bei der Verwerfung der Einseitigkeit bleiben. Bittner führte aus, man müsse davon ausgehen, dass es zwei Seiten der Moderne gegeben habe. Die Bezeichnungen, die sie für diese beiden Seiten verwendete, hatten eine räumliche Dimension: die Vorderseite und die Rückseite. Die Vorderseite ist die der hegemonialen Geschichte zugewandte, oder umgekehrt formuliert, die Vorderseite ist jene Seite, der sich die hegemoniale Geschichte zugewandt hat und die damit als bekannt vorausgesetzt werden kann. Die Rückseite ist die der hegemonialen Geschichte abgewandte, von der sich die traditionelle Architekturgeschichtsschreibung abgewandt hat und die damit als unbekannt vorausgesetzt werden kann.

Dieses Argument erläuterte Bittner eindrücklich durch ein konkretes Beispiel. Sie zeigte anhand der von Walter Gropius geplanten Siedlung Dessau-Törten Abb. 3 auf, wie die visuelle Überlieferungstradition ein bestimmtes Bild der Architektur der Moderne konstituierte und weitgehend prägte. Auf der offiziellen Website des Bauhauses Dessau findet sich folgende Kurzdarstellung: „Die von 1926 bis 1928 im Auftrag der Stadt Dessau gebaute Siedlung Törten entstand im Rahmen des Reichsheimstättengesetzes, d.h., die Häuser waren von Anfang an im Besitz der Bewohner. Mit der ‚halbländlichen' Siedlung wollte das Bauhaus Probleme des preisgünstigen Massenwohnungsbaus praktisch lösen. (…) In insgesamt drei Bauabschnitten entstanden 314 Reihenhäuser, die je

tradition of transmission constituted and to a large extent shaped a specific image of modernism. The official website of the Dessau Bauhaus features the following brief description: "Commissioned by the municipality of Dessau and built from 1926 to 1928, the Törten Estate was conceived within the framework of the Reichsheimstättengesetz (State Home Law), which meant that the houses were owned by the residents from the outset. With the 'suburban estate', the Bauhaus sought a practical solution to the problem of building affordable housing for the masses… In three phases of construction, 314 terraced houses were built with a floor space of between 57 and 75 m², according to the type of house. Different variants of the house types were built in an extensive trial set up in 1927 by the Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (Imperial Research Society for Economic Efficiency in Building and Housing), to provide information on the rational manufacture of residential housing, and also on the suitability of new building materials and industrial products."[12] In the photographs, which have become a part of architectural history, it is the front that is visible; bright, ordered, cubic. This side of modernism is the one that has grown familiar, visible. "Gropius designed an estate of terraced houses with kitchen gardens measuring between 350 and 400 m² to grow vegetables and practice small-scale animal husbandry, thus supporting self-sufficiency."[13] Cultivated in the kitchen gardens set on the rear of the houses were potatoes, cauliflower, kale, beans, cabbage, and beets. In German, the expression "cabbage and beets" refers to things being "topsy-turvy." That is, planted together rather than separately, as crops normally are, they stand for confusion, chaos,

3

nach Haustyp zwischen 57 und 75 qm Wohnfläche aufweisen. Die Haustypen wurden in verschiedenen Varianten gebaut, um in einem ab 1927 angelegten umfangreichen Versuchsprogramm der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen Aufschlüsse über eine rationelle Herstellung von Wohnbauten, aber auch über die Eignung neuer Baustoffe und Industrieprodukte zu erhalten."[12] Auf den Fotografien, die in die Architekturgeschichte eingegangen sind, ist die Vorderseite zu sehen; hell, geordnet, kubisch. Diese Seite der Moderne ist die bekannte, die sichtbar gewordene. „Gropius entwarf eine Reihenhaussiedlung mit Nutzgärten von jeweils 350 bis 400 qm für den Gemüseanbau und die Kleintierhaltung zur Selbstversorgung."[13] In den an der Rückseite gelegenen Nutzgärten wurden Kartoffeln, Blumenkohl, Grünkohl, Bohnen, Kraut und Rüben angepflanzt. Die sprichwörtlich gewordene Wendung von „Kraut und Rüben", die gemeinsam angebaut wurden (im Gegensatz zu anderen Feldfrüchten, die voneinander getrennt wurden), verweist auf Durcheinander, Chaos, Ungeordnetes. Diese Seite der Moderne ist die unbekannte, die unsichtbar gebliebene. Die drei Eigenschaften – hell, geordnet, kubisch –, die der Vorderseite als Kurzbeschreibung zugeordnet wurden, sind in der Architekturgeschichte sichtbar. Die Rückseite muss hier aus Mangel an Bildmaterial ohne Kurzbeschreibung bleiben und wird damit der Vorstellung der Leserinnen und Leser überlassen.

Ich möchte diese Vorderseite und diese Rückseite nochmals, und zwar aus einer historisch-materialistischen Perspektive, analysieren. Die Vorderseite ist auch die gebaute Manifestation der fordistischen Produktion, in der die der Rationalität der Architektur der Moderne mit der arbeitsteiligen und effizienzsteigernden Ökonomie ihrer kapitalistischen Produktionsweise korreliert. „Walter Gropius (…) wendete bei der Wohnsiedlung in Dessau-Törten das tayloristische System sowie Fords Methode der Fließbandproduktion auf beinahe wörtliche Weise an: Er verlegte die Fabrik zur Herstellung der Elemente auf das Baugelände und zog die in zwei parallelen Reihen angeordneten Reihenhäuser, in Etappen unterteilt, schrittweise hoch."[14] Die Rückseite der Nutzgärten hingegen ist die wachsende Manifestation einer auf Subsistenzwirtschaft[15] beruhenden Produktionsweise. Im Vergleich zur fordistischen Fabrikarbeit[16], die durch die Vorderseite symbolisiert wird, steht diese für die dem

disorder. This side of modernism is the one that has remained unfamiliar, invisible.

The three characteristics (bright, ordered, cubic), which I attributed above to the front, are visible in architectural history. Given the lack of documentary material, however, the rear remains deprived of a brief description and is hence left to the reader's imagination.

I would like to reanalyze this front and back, this time from a historical-materialist perspective. The front is also the built manifestation of Fordist production, where the rationality of modernist architecture corresponds to the economics of capitalist production, with its emphasis on the division of labor and the enhancement of efficiency. "For the Dessau-Törten Estate Walter Gropius… used the Taylorist system, along with Ford's method of assembly line production, in an almost literal way: In order to manufacture the elements, he shifted the factory to the building site, raising two parallel rows of houses by stages, step by step."[14] The rear sides, with their kitchen gardens, on the other hand, were a growing manifestation of a mode of production based on a subsistence economy.[15] In comparison to Fordist factory work[16], symbolized by the front, the rear stands for the reproductive realm to which gardening work is assigned. If the front is turned toward modernism and embodies an economically rational architectural production in esthetic terms, then the rear is, in terms of reception history, turned away from it. These binary dichotomies can be summed up as follows: visible – invisible; known – unknown; ordered – disordered; factory work – gardening work; productive work – reproductive work; remunerated labor – unremunerated labor; Fordist capitalism – pre-Fordist subsistence economics; urban – rural. While this can be demonstrated with reference to the individual case of the Dessau-Törten Estate, it also sheds light on the formation of a discourse that has been decisive for the architecture of modernism as a whole, namely, the difference between a hegemonic, visible front and a marginalized, invisible rear. Architectural photography, at least what was published in the context of a hegemonic architectural history, is located on the front, that of visibility. It participated in generating a hegemonic discourse that was established not least of all through acts of visibility. That which was in step with the times, which corresponded to contemporary

reproduktiven Bereich zugeordneten Gartenarbeit. Wurde die Vorderseite die der Moderne zugewandte, die den Rationalismus einer ökonomisierten Architekturproduktion ästhetisch verkörperte, so wurde die Rückseite rezeptionsgeschichtlich die der Moderne abgewandte. Die binären Dichotomien lassen sich wie folgt zuspitzen: sichtbar – unsichtbar; bekannt – unbekannt; geordnet – ungeordnet; Fabrikarbeit – Gartenarbeit; produktive Arbeit – reproduktive Arbeit; bezahlte Arbeit – unbezahlte Arbeit; fordistischer Kapitalismus – präfordistische Subsistenzwirtschaft; urban – ländlich. Wiewohl dies am einzelnen Beispiel der Siedlung Dessau-Törten gezeigt wird, lässt sich hier durchaus die Formation eines Diskurses ableiten, der für die Architektur der Moderne als bestimmend gilt: die Differenz zwischen hegemonialer, sichtbarer Vorderseite und marginalisierter, unsichtbarer Rückseite. Die Architekturfotografie, zumindest die im Kontext hegemonialer Architekturgeschichten veröffentlichten Fotografien, stand dabei auf der Seite der Vorderseite, auf der Seite der Sichtbarkeit. Sie war an der Erzeugung eines hegemonialen Diskurses beteiligt, der nicht zuletzt über das Sichtbarwerden etabliert wurde. Das, was der Höhe der Zeit, der vorherrschenden Produktionsweise und ihrer Ökonomie entsprach, die Vorderseite, wurde aufgenommen, abgelichtet, vervielfältigt. Dies ging auf Kosten der Nutzerinnen und Nutzer. Dort, wo der Ort, den die Architektur hervorbrachte, durch Handlung zum Raum gemacht wurde, um mit de Certeau zu argumentieren, konnte kein visueller Mehrwert auf der Höhe der Zeit abgeschöpft werden. Deshalb musste die Architektur selbst zum visuellen Hauptakteur werden, der als Ort im Bild fixiert bleibt und nicht durch Nutzung transformierbarer Raum wird. Die Architektur, die mit Butler gedacht, auch politisch werden könnte, indem sie als physisch-materielle Unterstützung menschlichen Handelns zur Erscheinung gebracht wird, bleibt in den Konventionen des Diskurses apolitisch und zeigt sich nicht in der Dimension, in der Menschen von ihr als Abhängige unterstützt werden können. Nicht zuletzt sind die hellen Kuben der Siedlung Dessau-Törten zur Ikone der Moderne avanciert, weil ihre Vorderseite durch die Fotografien zu zirkulieren begann. Hier wird deutlich, wie die Architekturfotografie eine zentrale Rolle für die Formierung des Diskurses der Architektur der Moderne als Bildmacht spielte. Am Beispiel der Siedlung Dessau-Törten lässt sich daher die diskursive Formierung der Überlieferung von

developments, to the predominant production methods and their economics, to the front, was photographed, illuminated, reproduced. This was done at the expense of users. The place that generated the architecture was converted through negotiation into a space, to argue with de Certeau, one that was nevertheless unable to generate any visual added value in conformity with the standards of the times. Therefore, the architecture itself had become the main visual protagonist and remained fixed in the image as a place, never becoming a space that was transformable through use. According to the conventions of the discourse, the architecture – which, in Butler's thinking, could also become political, i.e., by attaining visibility as the physical-material support of human action – remained apolitical, never revealing the dimension in which people drew support from it or became dependent upon it. The pale cubic forms of the Dessau-Törten Estate advanced to the status of icons of modernism not least of all because their fronts began to circulate via the photographic medium. Now it becomes clear how architectural photography, with its iconic power, played a central role in shaping the discourse of architectural modernism. The discursive formation that controls the transmission of built architecture becomes visible through this reference to the Dessau-Törten Estate. This leads to more general inferences concerning the conventions in the Western historiography of architecture. The key to this key scene lies in architectural photography. That is, the front attains representation while the rear is never photographed. The front becomes hegemonic; the rear remains marginal.

And now I turn to the building in Belgrade mentioned at the beginning. It is known to me through a lecture and through personal conversations with the artist Dušica Dražić, who showed me photographs of her installation work *Blueprint*. The international symposium *Memory of the City – Participative Policies and Practices in Service of Activation of Memory in the Development of the City* was held on September 12 and 13, 2011, in the Cultural Center in Belgrade. Dražić was to have spoken about her work as part of this symposium but was prevented from delivering her lecture by ill health. Zoran Erić, the curator of the Center for Visual Culture of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, spoke in her stead about *Blueprint*, whose 14 photographs