

ARCHITEKTUR-FOTOGRAFIE IM GESELLSCHAFTLICHEN  
ZUSAMMENHANG

Von Roland Günter

VORAB DREI THESEN:

1. These: Die Entwicklung der Fotografie ist von Anfang an ein Bestandteil der Entwicklung der Produktivkräfte in der Industrialisierung. Industrialisierung ist Aneignung der Natur mit technischen Mitteln. Die Fotografie ermöglicht im ästhetischen Bereich eine Aneignung von Details der Wirklichkeit, die genauer ist als die Malerei, wie sie bis dahin von durchschnittlichen Malern ausgeübt wurde.

2. These: Die Fotografie ist das erste visuelle Darstellungsmedium, das auch den breiten Massen in die Hände fällt, d. h. von ihnen verwandt werden kann. Schon Henry Fox Talbot durchschaute 1833, daß die Fotografie in der Lage ist, das Privileg des Abbildens aufzuheben, das über Jahrhunderte hinweg eine kleine Gruppe von professionalisierten Malern besaß. Mit Hilfe der Fotografie kann heute jedermann Abbildungen herstellen. Die Ursache dieser Entwicklung ist der ökonomische Expansionszwang der Foto-Industrie, der durch Rationalisierung und Verbilligung zum Massenabsatz von Foto-Apparaten etc. führte. Er hat eine soziale Folge: Die Massen erhalten im ästhetischen Bereich ein Produktionsmittel. 1912 war der Preis eines Fotoapparates so hoch wie der einer damals sehr teuren Nähmaschine, 1930 brachte Agfa eine Box-Kamera für 4 Reichsmark heraus und verkaufte in wenigen Jahren 3 Millionen Apparate. 1975 hatten 70 % aller bundesdeutschen Haushalte einen Fotoapparat.

3. These: Unter dem Einfluß der Fotografie hat sich »der Wirklichkeitssinn, der Sinn für Chronik, Dokument und Detail geschärft«<sup>1</sup>. Walter Benjamin machte deutlich, daß die Fotografie das »Wahrnehmungsinventar« erweitert, daß unser »Weltbild noch unabsehbar verändern wird«<sup>2</sup>. Die Fotografie ermöglicht eine außerordentliche Ausweitung unseres visuellen Systems und eine erhebliche Erweiterung der visuellen Dokumentation.

Resümee: Der Aneignungsvorgang der Wirklichkeit ist ein sozialer Tatbestandskomplex. Mit Hilfe

der Fotografie wird es möglich, die soziale Realität in einer Weise zu erfassen, wie niemals zuvor. Fotografie ist danach ihrem Wesen nach Sozialfotografie. Kunst ist in strengem Sinne ernste gesellschaftliche Arbeit, um die Wahrnehmungsfähigkeit der Gesellschaft zu verbessern.

WIDERSPRÜCHE

Die Lage ist aber keineswegs so, wie sie auf Grund dieser Thesen sein könnte. Innerhalb eines sehr komplexen Feldes entwickeln sich Widersprüche. Sie besitzen eine komplizierte Dialektik.

Bislang ist nur das Produktionsmittel Fotoapparat verbreitet. Fast jeder hat einen Fotoapparat. Aber: die meisten Menschen benutzen ihre Darstellungsmöglichkeit noch nicht zur komplexen Wiedergabe ihrer eigenen Erfahrungen.

Dahinter stehen drei Probleme: Wie weit sind sie sich ihrer eigenen Erfahrungen bewußt? Oder: Ihre Erfahrung, die objektiv existiert, wird im Zustand der Artikulationsarmut gehalten.

Oder: sie wird durch übernommene Artikulationsformeln ersetzt, die aus der herrschenden Bewußtseinsindustrie stammen.

Der ideologische Gebrauch des Fotoapparates wird immer noch weitgehend *gegen* die Bevölkerung gelenkt.

Siegfried Krakauer 1927: Der herrschende Gebrauch der Fotografie »in den Händen des Großbürgertums (ist) eines der mächtigsten Streikmittel gegen Erkenntnis«<sup>3</sup>. Dieser Satz besitzt noch heute seine Aktualität. Die Fotografie kam aus den Händen der Oberschichten in die Hände der gesamten Bevölkerung; aber ideologisch wird sie immer noch von den Interessen der Oberschichten gelenkt. Folge: Die Kamera wird — abgesehen von Ausnahmen — abseits der bewegenden Kräfte der Arbeitswelt und des Massenalltags gehalten. Dementsprechend wird nur ein Bruchteil dessen, was an Tatbe-

ständen in unserem visuellen Bereich hereingeholt werden könnte, auch wirklich eingebracht.

Die Milliarden Knips-Bilder überliefern die Physiognomien einzelner Personen, aber nichts über ihre komplexen Lebensverhältnisse. Diese werden vom Abbilden ausgeschlossen.

Auch die Architektur-Fotografie arbeitet weiterhin ähnlich wie die Knips-Fotografie. Sie liefert Porträts von Bauten, aber ebenfalls nichts darüber hinaus.

Auch die Architektur-Fotografie hat den »Wirklichkeitssinn«, von dem Walter Benjamin spricht, bislang nur in engen Kanälen entwickelt.

### ARCHITEKTUR — MIT ODER OHNE MENSCHEN DARGESTELLT?

Lebensformen erhalten ein Gehäuse. Diese Gehäuse nenne ich Architektur.

Breite Schichten der Bevölkerung erfahren die Architektur so, wie der Facharbeiter Walter Schmidt: er sieht in erster Linie die Menschen und erst in zweiter Linie Gehäuse. Das heißt: Für ihn sind die Bezüge wichtig, die zwischen den Men-

schen und den Bauten bestehen und durch die konkreten Interpretationen, die die Menschen dadurch den Bauten geben.

Was ich hier mit wenigen Worten als Tatbestand

1. einfacher menschlicher Erfahrung und
2. der Massenerfahrung dargestellt habe, ist
3. die jahrhundertelange Praxis der Architekturwiedergabe.

Der Sachse Georg Bauer, der sich Georgius Agricola nannte, stellte in seinem berühmten Buch »De re metallica« (Basel 1556)<sup>4</sup> die Tätigkeit der Menschen im Bergbau und im Hüttenwesen in 273 Holzschnitten dar: ihre soziale Betroffenheit, ihre Wechselbeziehungen, ihren sinnlichen Umgang mit

1. Werkzeugen,
2. Räumen und
3. mit Gehäusen, in denen sich das alles abspielte (Abb. 1 und 2). Es wäre ihm nicht eingefallen, das zu trennen, was nach Ansicht des bereits zitierten Facharbeiters Walter Schmidt, d. h. was nach der Massenerfahrung unserer Tage zusammengehört.

Die Architekturdarstellungen der venezianischen Architekturmalers Giovanni Antonio Canaletto (1697—1768) und Bernardo Bellotto (1720 bis 1780)<sup>5</sup>, um zwei weitere Beispiele zu nennen, wei-



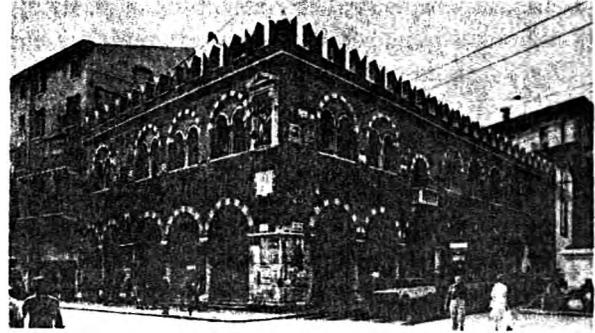
1 Komplexe Darstellung von Verhalten und Bauten.  
Holzschnitt von Georgius Agricola, 1556



2 Komplexe Darstellung von Verhalten und Bauten.  
Holzschnitt von Georgius Agricola, 1556



3 Zeichnerische Darstellung des Domus Mercatorum in Verona 1878



4 Fotografische Darstellung des Domus Mercatorum in Verona 1970

sen dieselbe Komplexität auf: Die Bilder zeigen das Verhalten der Benutzer in Bezug auf Gehäuse, d. h. auf die Architektur.

GEMALTE ODER GEZEICHNETE  
ARCHITEKTUR-DARSTELLUNGEN  
GEBEN HÄUFIG TYPISCHE  
SITUATIONEN DER BENUTZUNG  
WIEDER<sup>6</sup>.

Seit dem 19. Jahrhundert wird die Darstellung der Architektur zunehmend auf die Wiedergabe von Sachen, d. h. von Bauten reduziert. Das wichtigste Beispiel ist die Darstellung technischer Vorgänge. Für den »modernen« Ingenieur, der eine Zeichnung anfertigt, gibt es, im Gegensatz zu Agricola, der auch ein Experte war, keinen Zusammenhang mehr zwischen menschlichem Verhalten und technischen Objekten sowie Gehäusen. Vielmehr reduziert er seine Aufgabe dadurch, daß er lediglich die Maschine oder das Gehäuse zeichnet.

Diese Entwicklung müßte genauer untersucht werden. Ihre Ursachen sind vielfältiger Art. Ich skizziere einige Vermutungen:

1. Der Prozeß der Arbeitsteiligkeit spezialisierte die einzelnen Funktionen in zunehmendem Maße und damit auch die Erfahrung und deren Darstellung.

2. In den sozialen Konflikten des 19. Jahrhunderts wurden die Arbeiter bzw. die Volksmassen ideologisch abqualifiziert, mehr als sie es im feudalen Staat waren. Ihre »Darstellungswürdigkeit«

wurde reduziert. Dieser komplizierte Widerspruch zwischen einerseits der Entwicklung der Demokratie durch bürgerliche Industrialisierung und gleichzeitiger sozialer Bewegung und andererseits der Tendenz schärferer Unterdrückung ist bis heute ein fundamentales Problem.

In der Architektur-Fotografie sehen wir dieselbe Tendenz. Während sie in der Frühzeit der Architektur weithin die Benutzer akzeptierte, vertrieb sie im 20. Jahrhundert zunehmend die Menschen, um allein die Gehäuse zu präsentieren<sup>7</sup> (Abb. 3 und 4). Wir erblicken leergeräumte Fassaden und Räume — so als wäre die Neutronenbombe längst allgegenwärtig gezündet.

Die kunsthistorische Fotografie hat dafür ihre meist ungeschriebenen Rechtfertigungen entwickelt.

Heinrich Klotz hat, soweit ich sehe als erster, in jedem Falle aber in der entschiedensten Weise, die kunsthistorische Weise der Architektur-Aufnahme ohne Menschen als Maßstabträger<sup>8</sup> analysiert<sup>9</sup>. Er hat vor allem ihre stillschweigenden Annahmen aufgedeckt und durchschaubar gemacht. Klotz erkannte, daß ihr Anspruch, objektive Darstellung zu sein, unzutreffend ist.

Heinrich Klotz: »... wir haben die Bauten zu ‚reinen‘ Bauwerken gemacht. Wir sprechen von ihnen wie von isolierten, selbstbezogenen Sachen, und ebenso bilden wir sie ab. Weil wir die sachliche Kühle zum Reinlichkeitsideal der Wissenschaft hypertrophieren, haben wir das Bild der Architektur vom Beiwerk, auch vom Menschen gereinigt.«<sup>10</sup>

Klotz folgert: »Eine rein phänomenologisch auf

die Sache konzentrierte Beobachtung, die auf die Relation zwischen Mensch und Bauwerk keine Rücksicht nimmt, also die Spannung zwischen Sache (Bauwerk) und Subjekt übergeht, kommt nur zu sachabstrahierten Formkriterien«<sup>11</sup>.

Das Findelhaus in Florenz »ist herunterproportioniert auf die Standfläche des Menschen. So gewinnt es überhaupt seine humane Nähe . . . Um aber diese Qualität zu erfassen, genügt es nicht, ‚sachbezogen‘ die architektonische Form in ihrer Eigenexistenz zu beschreiben«.<sup>12</sup>

## WAHRNEHMUNG

Es sei hier weiterhin daran erinnert, daß ein großer Teil der Architektur-Aufnahmen sogenannte ideale Kamera-Standpunkte hat, die ganz und gar künstlich sind, d. h. von Menschen nur in den seltensten Fällen benutzt werden: aus halber Höhe aus Fenstern und von Balkonen, von Türmen oder aus der Vogelschau mit dem Flugzeug oder von eigens aufgestellten Gerüsten, die nach der Foto-Aktion wieder abgebaut werden, also buchstäblich ein-malige Kamera-Standpunkte sind. Der Fotograf als Vogel, als absoluter Fürst oder lieber Gott?

Der Betrachter von Architektur-Fotografien vollzieht diese Kamera-Standpunkte nach; und ebenso die Rollen des Fotografen. Hingegen geht die alltägliche Wahrnehmung nur selten in die Architektur-Fotografie ein: zum Beispiel die Sicht aus der Augenhöhe, die Untersicht, d. h. die Perspektive unseres alltäglichen Erlebens. Stattdessen zwingt uns die Architektur-Fotografie in den meisten Fällen, das reale Objekt mit Hilfe der Aufnahme in unseren Köpfen umzuwandeln: in eine »ideale« Gestalt.

Dies geschieht in Anlehnung an die Architektur-Zeichnung. Dabei wird jedoch übersehen, daß der »Riß« eine Abstraktion des Spezialisten (Architekten) für den Spezialisten (Maurer, Bauleiter etc.) ist, d. h. einen bestimmten begrenzten Schritt im Bauprozess spiegelt<sup>13</sup>.

Die Rolle der alltäglichen Wahrnehmung — die sich übrigens historisch verändert — ist bislang noch nicht untersucht und für die Architektur-Fotografie fruchtbar gemacht worden.

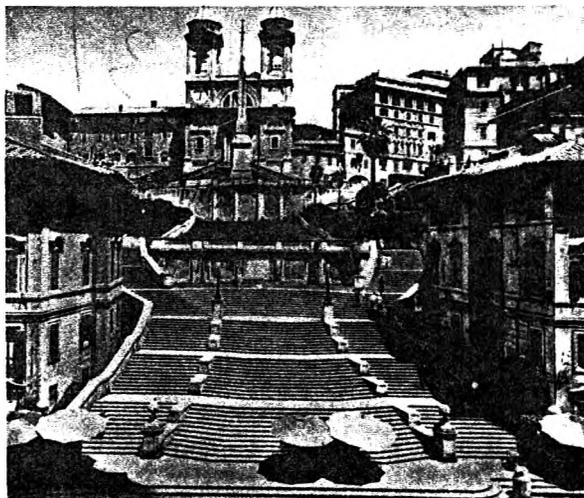
Wir wissen inzwischen, daß es keine »absolute«,

keine »objektive« Wahrnehmung gibt. Forschungen von und im Umkreis von Norbert Elias<sup>14</sup> haben gezeigt, daß der Umgang mit Menschen und Sachen, d. h. auch die Wahrnehmung wandelbaren Interessen unterliegt — sich also im Laufe der Geschichte verändert. Im Hinblick auf die Architektur-Fotografie fehlen spezielle Untersuchungen.

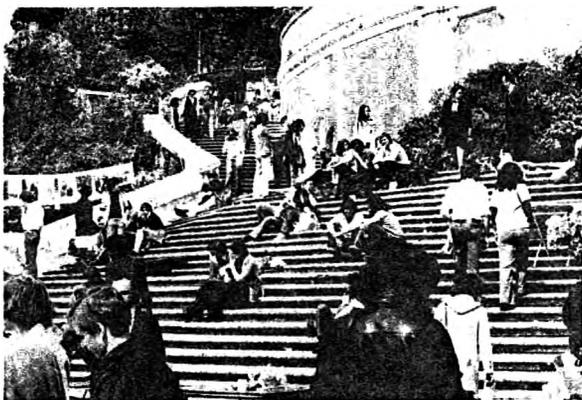
»Tritt einen Schritt zur Seite: Sofort ist die Perspektive eine andere auf denselben Gegenstand« (Walter Heynowski)<sup>15</sup>.

Die Fotografie ist in der Lage, Kunstwerke einer verbreiterten Wahrnehmbarkeit zu erschließen. Aber die Bedingungen, unter denen dies geschehen kann, müssen stets mitbedacht werden<sup>16</sup>.

Zusammen mit Wessel Reinink und Janne Günter habe ich am exemplarischen Beispiel der spanischen Treppe in Rom versucht, das Spektrum dessen, was Architektur ist, zu untersuchen sowie fotografisch darzustellen<sup>17</sup> (Abb. 5, 6, 7, 8,). Bereits Goethe hat darauf hingewiesen, daß Baukunst nicht allein fürs Auge arbeitet, sondern auch für »einen Sinn der mechanischen Bewegung«<sup>18</sup>. Wal-



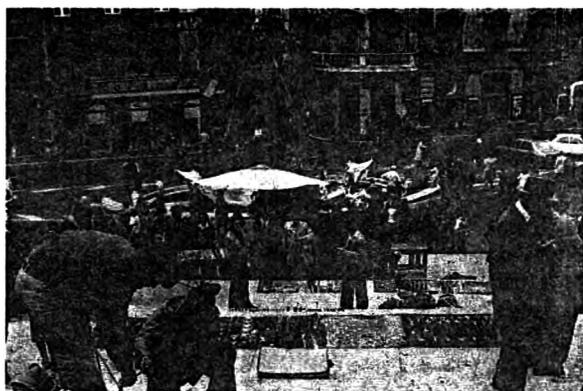
5 Die Spanische Treppe in Rom ist ein Beispiel dafür, daß es absurd ist, sie ohne oder mit nur wenigen Menschen zu fotografieren. Seit ihrer Entstehung wird sie von vielen Menschen und Gruppen tagtäglich und bei jeder Witterung bevölkert. Raum und Verhalten sind untrennbar miteinander verbunden. Isoliert man die Architektur von ihrer Benutzung, dann segmentiert man die Absichten und Wirkungen des Bauwerkes. Es bleibt nur eine abstrakte Großplastik übrig.



6 Spanische Treppe in Rom.



7 Spanische Treppe in Rom.



8 Spanische Treppe in Rom.

ter Benjamin zeigt, daß Bauten auf doppelte Weise rezipiert werden: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung<sup>19</sup>. Benjamin schreibt: »Jede Architektur, die den Namen verdient, läßt ihr Bestes nicht bloß Blicken, sondern dem Raumsinn zugute kommen«<sup>20</sup>. Der niederländische Architekt Hermann Hertzberger spricht davon, daß die Benutzer die Architektur vollenden<sup>21</sup>. Danach ist Baukunst häufig Inszenierung einer »Bühne«, in der nicht mehr die »Kulissen« primär sind, sondern die »Schauspieler«.

## TECHNOKRATIE

Über das Fotografieren von ausgeräumten Gehäusen wurde selten ein Wort verloren. Dieses Schweigen ist ein Phänomen des Zunftverhaltens. Fachleute haben ihre Wahrnehmung bereits so sektoral eingeschränkt, daß sie die Neurotisierung ihrer anthropologischen, sozialen und geschichtlichen Existenz nicht einmal mehr bemerken.

Was bedeutet diese Tatsache? Sie macht ein Denken deutlich, das lediglich Sachen registriert und verarbeitet, aber Menschen, d. h. soziale Tatbestände, ausschließt. Es handelt sich um technokratisches Denken. Wir erkennen zunehmend, daß technokratisches Denken pseudo-objektiv ist; denn es ist reduktiv, d. h. sozial deformiert<sup>22</sup>.

Wo Menschen Interesse empfinden, geschieht dies lediglich in der eingeschränktesten Weise: in abgeteilten Gattungen, in Porträt-Fotos oder in ritualisierten Posen, die im Prinzip dem Porträt ähnlich sind, zum Beispiel bei Jubiläen oder Staatsaktionen.

Dabei muß uns immer wieder auffallen, wie aufgespalten diese Bereiche sind, wie wenig entwickelt jeder von ihnen ist und daß es keine gegenseitige Beeinflussung zur Entwicklung gibt. Die Aufspaltung der Bereiche drückt sich konsequent darin aus, daß fast ausnahmslos die einen Fotografen nur in einem Bereich arbeiten, die anderen nur im anderen.

Wie einseitig Profis arbeiten, habe ich feststellen können, als ich in mehreren Bildarchiven Fotos für einen Kunstdenkmäler-Band über das Rheinland suchte. Die Archivfotos zeigten fast übereinstimmend die Objekte in totaler Isolierung von ihrer Umgebung — wie in den Himmel montiert<sup>23</sup>. Ähn-

liches gibt es zum Beispiel auch in der Werbung. Räumliche Szenerien waren fast unauffindbar. Beinahe alle Fotografen hatten sich auf Architektur als Objekt fixiert.

Dieser Widerspruch zu den objektiven gesellschaftlichen Möglichkeiten der Erweiterung des Spektrums der Fotografie entwickelte sich parallel zur Spezialisierung der Wissenschaften, die sich wiederum auf dem Hintergrund einer immer weitergetriebenen und naiv gehandhabten Arbeitsteilung vollzog. Mit der Möglichkeit, mehr Komplexität gewinnen zu können, läuft parallel die Tatsache, daß Komplexität reduziert wird.

Der Widerspruch: die Zünfte wurden mit der französischen Revolution aufgelöst. Der sozial eingeschränkte Gebrauch der Kamera führte dazu, daß sich eine Art neuer Zunft herausbildete. Die Amateure lernten, was die Profis ihnen als »Verhältnisse« darstellten: segmentierte Verhältnisse. Die Profis setzten die Prestigemarken. Dementsprechend wurde das Lernverhalten der Einzelnen und das institutionalisierte Lernen in Kursen, Büchern und Ausbildungsstätten entwickelt. Die technischen Möglichkeiten der Fotografie werden als Technik gelernt und gelehrt, aber nicht als Möglichkeit, die soziale Dokumentation zu erweitern. Die Amateure entwickelten sich nicht weiter — von wenigen Ausnahmen abgesehen.

Eine weitere wichtige Folge: Die Profis sind außerordentlich teuer. Jede Fotokampagne eines Bauwerks kostet viel Geld, hat aber in vielen Fällen wenig Effizienz. Technisch können auch Amateure seit einigen Jahren mit ihren Kleinbild-Handkameras dasselbe leisten wie die Profis mit ihren Balgeräten: Im Objektiv entzerrten.

Notwendig wäre nun, daß die vielen Menschen, die Fotoapparate besitzen, auch lernen, mit ihnen in entwickelter Weise umzugehen.

## ARCHITEKTUR-FOTOGRAFIE FÜR DEN TOURISMUS

Wo die Analyse, Aufdeckung und Präsentation komplexer Inhalte nicht zugelassen sind, wo die Langeweile nicht vermarktet werden kann, wird häufig — vor allem in touristischen Publikationen — für ein Publikum, das sich für gebildet halten will, Kulinarik geliefert: einige durch Kameratech-

nik und mystifizierende Begleitworte aufgepeppte Fetische — dem bewundernden Glauben anheimgegeben.

Walter Benjamin hat dies bereits sehr früh durchschaut. Er spricht von »Kamerabeute«. Mit ihr »hat man ein Herbarium ungeschickt gepreßter Architekturen zusammengestoppelt,« so kritisiert er ein Buch über Venedig, das 1928 erschien<sup>24</sup>. Benjamin weiter: »Blieb an den Originalen etwas zu verderben, so hat die Reproduktion es besorgt. Sie bringt es mit sich, daß der Himmel über dieser Stadt wie über Tromsö oder Hammerfest zu lasten scheint. Ein Kupfertiefdruckgebiet hat sich gegen die Adria vorgeschoben. Am Ende hat dann wohl der Herausgeber ziemlich ratlos vor der Bescherung gestanden und sich nichts Besseres gewußt, als einige Auszüge aus Goethe, Justi und Hehn dem Bande voranzustellen«<sup>25</sup>.

Diese bissigen Sätze Benjamins treffen auf Tausende von Architektur-Büchern zu, die ihren Markt beim Bildungsbürgertum haben — sei es als teures Prestige-Geschenk, das nach flüchtigem Durchblättern in den Bücherschrank wandert, sei es als Aperitiv oder als Erinnerung für eine der säkularisierten Pilgerfahrten zur Kunst, die ebenso vordergründig-impressionistisch-ausschnitthaft vor sich gehen, wie solche Bücher fotografiert sind. (Wie pilgerähnlich es auch auf Wissenschaftsreisen häufig zugeht, weiß jeder Wissenschaftler aus eigener Erfahrung.)

Wo der Fotograf so gut wie nichts von den Objekten weiß, ist seine »Kunst« meist nichts anderes als die Fähigkeit, die Oberfläche nach bestimmten Verkaufsstandards wie eine Speise im Restaurant zum »Genuß« zu präparieren. Im Klartext: Die Substanz des Objekts wird ignoriert — aufgegriffen wird lediglich, was sich als kulinarischer Reiz verarbeiten läßt.

Der Fotograf setzt dabei voraus, daß der Betrachter wenig Erkenntnisinteresse hat. Wichtiger als komplexe Information sind der Aha-Effekt sowie einige wenige emotionale Reize. Die Werbung arbeitet in derselben reduzierten Weise.

Abisag Tüllmanns Fotoband »Großstadt« (Frankfurt)<sup>26</sup> ist ein Beispiel für eine ausschließlich impressionistisch-blinzelnde Wahrnehmung, der jede über den Moment hinausgehende Verarbeitung fehlt.

Ein Beispiel dafür, wie die Architektur durch

Ausschnitt, Beleuchtung und Farbe verändert wird, gibt der LIFE-Fotograf Dimitri Kessel<sup>27</sup>: die Objekte können kaum wiedererkannt werden — sie sind zur Unterhaltung geschrumpft.

Hierin finden viele Touristen genau die Erwartung wieder, die ihnen der größte Teil der Bewusstseinsindustrie im Tourismus über Werbeprospekte und auch über Kunst-Bücher gezielt aufbaut.

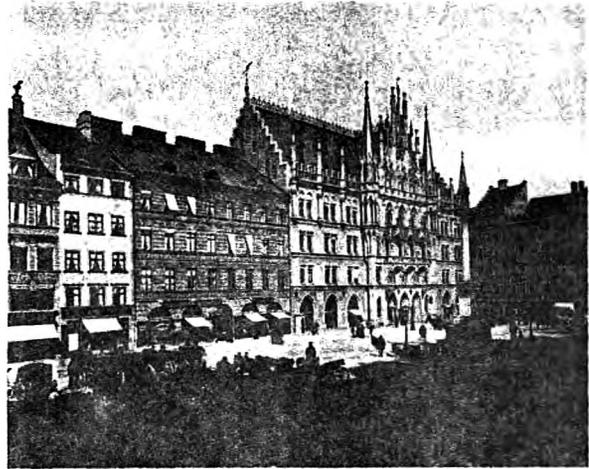
Im Wissenschaftsbereich finden wir häufig ähnliches — lediglich dezenter. Eine Bemerkung von Bernhard Decker trifft dies: »Die Requisiten dieser Gotik in Salzburg (Plastiken) harrten ihrer Ablichtung im Objektiv der Kamera, schön, aber informationslos«<sup>28</sup>.

## HISTORIZITÄT

Die herkömmliche Architektur-Fotografie versucht, die Gehäuse in einer Weise zu präsentieren, in der sie so erscheinen, als wären sie der Historie entzogen, als seien sie »überzeitlich«. Dahinter steckt eine Architekturideologie, die letztendlich eine Theologie der Architektur ist: daß das Gebäude so etwas wie ein vom Himmel gefallener Meteor sei, unabhängig von den Benutzern entstanden und von ihnen eigentlich nur gestört wird, daß es bestenfalls zur Bewunderung zugelassen, für alle Zeiten vollendet und damit der Geschichte entzogen sei.

Welche Widersprüche! Der Kunstwissenschaftler ermittelt mit großem Zeitaufwand genaue Daten von Objekten. Er zitiert die Daten von Quellen und Publikationen über sie — einschließlich gemalter Darstellungen. Eine andere visuelle Quelle, seit 150 Jahren die wichtigste, entzieht er jedoch in aller Regel der Datierung: die Fotografie. Beim herkömmlichen Architektur-Foto wird meist verheimlicht, zu welchem Zeitpunkt es gemacht wurde. Sorgfältige Forschungsarbeit würde jedoch erfordern, das Datum der Aufnahme (Jahr) in die Bildunterschrift oder zumindest in den Bildnachweis zu setzen.

Kann ein Foto seine Geschichtlichkeit wirklich verbergen? Nein. Fast immer ist eine ungefähre Datierung der Aufnahme möglich. Denn gerade das Foto liefert eine Fülle von Hinweisen auf eine bestimmte Zeit und ihre Umstände<sup>29</sup>. Warum? Weil das Foto die entwickeltste Wiedergabe von



9 Zeitlichkeit von Fotografien: Neues Münchner Rathaus am Marienplatz, Aufn. um 1900.



10 Zeitlichkeit von Fotografien: München, Marienplatz mit Rathaus, Aufn. 1946.

Details besitzt — als eine Struktur, die dem Medium immanent ist (Abb. 9 und 10).

Ein weiteres Moment der Historizität sei hier genannt. Eine Spezifik des Mediums ist es, den Augenblick besser erfassbar und damit sichtbarer zu machen als in allen visuellen Medien, die zeitlich vor der Fotografie entwickelt wurden. Zu den neuen Möglichkeiten des Mediums Fotografie gehört die Eroberung des Momentanen, d. h. der Unmittelbarkeit, des einzigen Augenblicks, des vergänglichen Augenblicks. Stelzner macht 1842 die ersten »aktuellen Fotos«: beim Brand des Hamburger Nikolai-Viertels. Damit hätte eigentlich die Entfaltung des Dokumentarischen, das sich mit der Dimension Zeit beschäftigt, beginnen müssen. Weit gefehlt!

Die Voraussetzungen für das Dokumentieren von zeitlichen Ereignissen waren seit langem geschaffen. Seit 1913 entwickelte Leitz die handliche Kamera, Ernemann das lichtstarke Objektiv für kurze Belichtungen, Leitz seit 1912 aus dem Kinofilm den Kleinbildfilm.

1934 war die Leica marktfähig, seit 1931 ein Film, der dem Leistungsvermögen des lichtstarken Objektivs (1:3,5) entsprach. Die entwickelte Technologie der Fotografie ermöglichte eine schnellere Aneignung der Wirklichkeit, oft in Sekundenbruchteilen. Jetzt wurde es relativ unproblematisch, Bewegungen von Menschen zu dokumentieren. Aber wo hat die Architektur-Fotografie dies bislang benutzt?

## VERHALTEN UND ARCHITEKTUR

Wichtigste innovative Bereiche der Architektur-Fotografie werden von Zunftfremden und Außenseitern entwickelt.<sup>30</sup> Sie sind, wie so vieles in der Zunft, bis heute nicht integriert. Das bedeutet für die Disziplin stets Selbstbeschneidung. Hier geht es nicht um wissenschaftliches Verhalten, sondern um Zunftverhalten.

Beispiele: Von den Reportern Jakob Riis<sup>31</sup> und David Hine<sup>32</sup> erfahren wir, wie die Menschen in ihren Arbeits- und Wohnstätten lebten. Jacob Olie<sup>33</sup> und Henri Berssenbrugge<sup>34</sup> fotografierten das Alltagsleben in niederländischen Stadtstraßen. Stellt man ihre Aufnahmen den gängigen Architektur-Fotos gegenüber, wird deutlich, daß Architektur

ohne Menschen, bzw. ohne die Verhaltensformen von Menschen ein Torso ist (Abb. 11—14). Die Fotos der amerikanischen Farm Security Assosiation<sup>35</sup> sind oft Architektur-Fotos — mit Benutzern der Räume und Bauten.

1972 haben Boström und ich in einem Projekt die Fotografie zur Rettung der Arbeitersiedlung Eisenheim eingesetzt<sup>36</sup>, zusammen mit anderen Medien. Die weitere Erforschung dieses Wohnbereichs, u. a. mit der Kamera, spielte eine bestimmte Rolle in der Entwicklung sozialer Architektur-Fotos. Zusammen mit Janne Günter untersuchte ich mit fotografischen Mitteln und mit Methoden der Sozialwissenschaften das Verhalten von Ruhrgebietsarbeitern in ihren Wohnbereichen<sup>37</sup>. Die Serie präziser Aufnahmen von jeweils einer einzelnen Verhaltensweise in einer konkreten Architektur nennen wir Katalog-Fotografie.

Architektur-Fotografie kann helfen, die psychologischen und sozial-psychologischen Wirkungen der Architektur zu untersuchen. Die Entfaltung der Architekturwissenschaft als einer speziellen Sozialwissenschaft liegt nahe<sup>38</sup>.

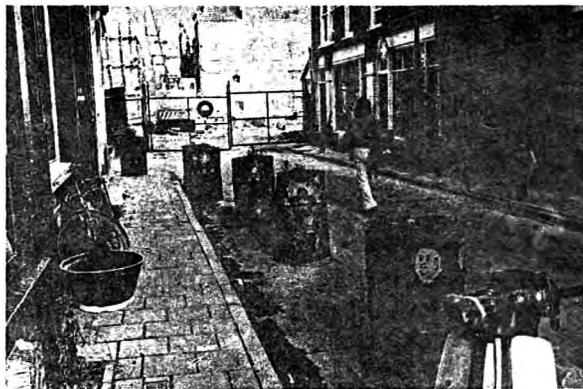
Kunstwissenschaftliche Fotografie kann Sozialgeschichte in einer vertieften Weise erschließen — in der visuellen Dimension, die der gängigen Sozialgeschichte weitgehend fehlt. Dadurch ist sie weit mehr als eine Verdoppelung der Sozialgeschichte als Disziplin.

Zusammen mit Jörg Boström habe ich ein Verfahren entwickelt, das wir »Umfeldanalyse« nennen. Diese untersucht die Feinstrukturen im städtischen Bereich. Die Umfeldanalyse wurde inzwischen im Bereich der Fotografen des Kölner Volksblatt, der bislang wohl wichtigsten alternativen Zeitung, stetig und breit entwickelt.<sup>39</sup> Dieter Kramer<sup>40</sup> und Gerhard Ullmann fotografierten in Berlin-Kreuzberg: Gerhard Ullmann: »Diese sinnliche Erfahrung in der Fotografie ist es ja, die wir als ein wirksames Medium für eine breitere Öffentlichkeit auszeichnen, die sie befreit von dem »Raumklassedenken« fachbezogenen Sehens und aus der Statuarik üblicher Bildbetrachtung das szenische Element hervorhebt. Eisenheim ist ja ein breites historisches Beispiel, wie selbst mit den Mitteln konventioneller Fotografie dieses Ziel erreicht wurde.«<sup>41</sup> (Abb. 15—19).

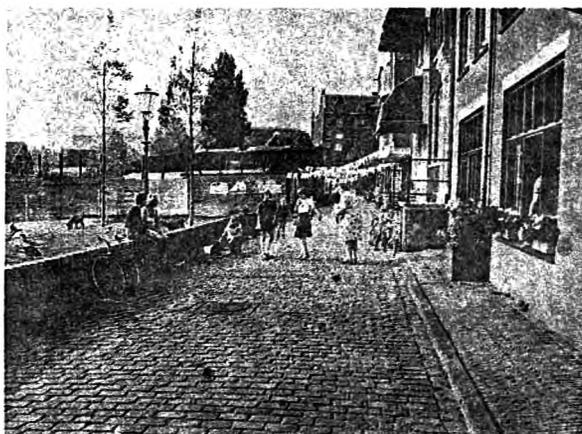
Über Tätigkeits- und Kommunikationsstrukturen wurde lange Zeit nicht bewußt nachgedacht; sie

waren selbstverständlich. Darüber hinaus spielten sie in der großbürgerlich geprägten Öffentlichkeit, in der Funktions-, d. h. Machteliten entscheiden, keine Rolle. Nun aber werden sie mit der Kamera dargestellt, d. h. in den Bereich der Reflexion geholt und zwar zuerst bei den Kameraleuten selbst, dann bei den Bewohnern und schließlich bei den Funktionseliten.

Nun sind alle gezwungen, sich damit auseinander zu setzen. Arbeiter im Ruhrgebiet begannen dadurch zum Beispiel zu durchschauen, daß die Zerstörung von Wohnbereichen weitaus umfangreicher ist, als sie bis dahin annahmen. Die Fotos waren eines der Aufweckmittel einer Abwehrstrategie. Sie wurden zur Waffe. Die Funktionseliten erhielten »Steine in den Weg«. Aus diesen Kämpfen entwickelten wir systematisch die Sozialfotografie. Einer ihrer Kristallisationspunkte ist das Jahrbuch »Alltag«<sup>42</sup>. Eine Anzahl sozialdokumentarischer Architektur-Fotos enthält das ausgezeichnete, von Michael Andritzki und Gerd Selle herausgegebene Buch »Lernbereich Wohnen«, das in hoher Auflage erschienen ist.<sup>43</sup>



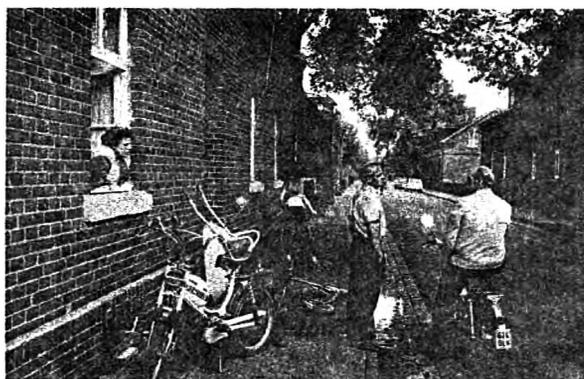
12 Intensiv genutzter Architektur-Bereich: Neumarktviertel/Amsterdam. Die Bewohner eignen sich den öffentlichen Bereich — gegen den Autoverkehr — erneut an.



13 Intensiv genutzter Architektur-Bereich: Die Bickersgrachtstraat auf Bickerseiland in Amsterdam. Die Bürgerinitiative sperrte die Straße, legte einen Tiergarten an und organisierte Straßenfeste.

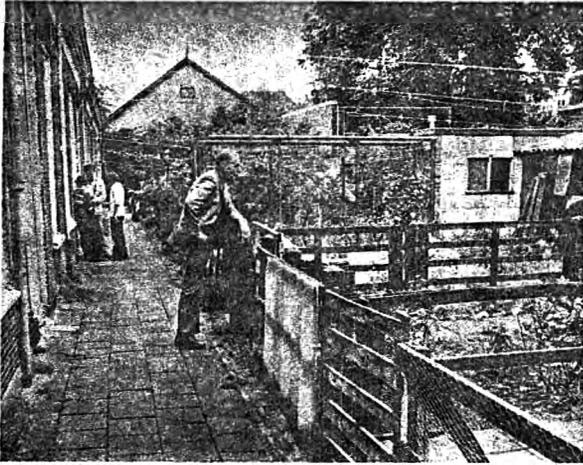


11 Intensiv genutzter Architektur-Bereich: Arbeitersiedlung Pelmolenweg/Kockstraat, Utrecht



14 Intensiv genutzter Architektur-Bereich: Werrastraße der Arbeitersiedlung Eisenheim/Oberhausen.

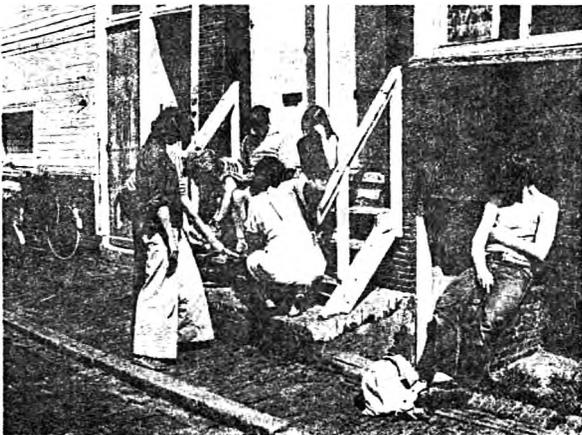
## MASSENERFAHRUNG



15 Architektur-Element: Der Wohnweg im Westerquartier in Delft.



16 Architektur-Element: Eigener Eingang in der Arbeitersiedlung Pelmolenweg/Kockstraat in Utrecht.



17 Architektur-Element: Die Treppe vor einem Haus in Bickerseiland in Amsterdam.

Ein Bewohner hat bei einem Jubiläum um 1960 ein Foto von einem Meisterhaus in der Arbeitersiedlung in Eisenheim (Oberhausen) gemacht, das wenig später, 1965, abgerissen wurde. Das Haus ist für eine Feier geschmückt. Der Mann machte keine reinen Architektur-Aufnahmen. Für ihn ist das Medium in einer selbstverständlichen und unreflektierten Weise ein Instrument, Lebensverhältnisse einzufangen.

In den Bildarchiven gibt es wohl schwerlich ein solches Bild, zumal die Subjektivität des alltäglichen Betrachters als Erlebnis in einer Anzahl von Details ausdrückt, zum Beispiel daß die Kamera ein wenig schräg gehalten wurde. Die Wahrnehmung der Massen ist nicht gefragt. Noch nicht.

Es gehört zum Tatbestand der Unterdrückung und des Unmündighaltens der Massen, daß ihre Art, Architektur wahrzunehmen und sie zu fotografieren, abqualifiziert wird — und damit auch ihre nützlichen Elemente sowie ihre Entwicklungsfähigkeit.

Ebenso wie im Mittelalter die Bibel nur von Profis der Zunft auslegungsfähig war, mit den bekannten Ergebnissen, so dominiert noch heute weithin das priesterliche Privileg der Disziplin. Wissenschaft und Architektur-Fotografie haben, wenn überhaupt, die Macher von Objekten vertreten, aber die Erfahrungen der Benutzer ignoriert.

Das Werk und die Rezeption der Benutzer können jedoch erkenntnistheoretisch nicht voneinander isoliert werden. Denn: Architektur ist stets für bestimmte Benutzer angelegt. Sie erfährt von deren Erwartungen und Erfahrungen her ihre spezifische Prägung. Das gilt für einen Lagerplatz und für eine Wohnung, das gilt aber auch für jedes Schloß und im Grunde auch für jede Kirche. Die Architekturwissenschaft und die Architektur-Fotografie haben diese Komplexität weithin reduziert. Sie ignorierten, daß in den Absichten der Architekten die Erwartungen der Benutzer aufgehoben sind — meist in einer sehr komplizierten, nicht leicht analysierbaren Weise. Sie haben also die Finalität, d. h. den teleologischen Charakter des Werkes außer Acht gelassen — ein entscheidender erkenntnistheoretischer Irrtum.

Es gibt weitere Gesichtspunkte, die uns auffordern, die Erfahrungen der einzelnen einzubezie-

hen. Denn alles geht zuerst durch das Nadelöhr des spezifischen individuellen Bewußtseins hindurch. Wissenschaft, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt, interessiert in erster Linie für die Weise, in der Menschen Erfahrungen machen und verarbeiten — und zwar aller Menschen und nicht der Species Kunsthistoriker. Die Kamera ist immer subjektiv, daher läßt sie den subjektiven Standort der Wahrnehmung im Einzelbild und in Bilderfolgen gut sichtbar werden.

Aber: selbst die eigene Erfahrung mit dem Fotoapparat wird oft nicht verwertet. Welcher Kunsthistoriker fotografiert selbst? Meist läßt er fotografieren; der fotografische »Diener« des Ordinarius hat sich erhalten.

Gerade Arbeiter haben eine ausgeprägte visuelle Kultur. Aber die Organisation der sozialen Bewegung hatte bislang so gut wie kein Interesse an der Emanzipation der Massen im Hinblick auf die Fotografie gehabt. Es gibt nur ganz wenige Ausnahmen.

Die Möglichkeit, daß die breite Bevölkerung ein Produktionsmittel erhielt, führte bislang nicht zu wesentlich neuen sozialen Erfahrungen. Sie wurde — in der ideologischen Ebene — eng privatistisch eingeschränkt und diente lediglich der Erweiterung des Absatzmarktes der Foto-Industrie, d. h. der Kapitalverwertung.

Architektur-Fotografie ist keineswegs das Monopol der Spezialisten bzw. der kunsthistorischen Bildarchive. »Als ein Mittel der Erkundung und Selbsterfahrung ist das Massenmedium Fotografie nämlich ein Instrument für den Laien, der damit seine emotionalen Bezüge zur erlebten Wohnumwelt ausdrücken, der sie zu Entdeckungen nutzen, zur Kritik von Mißständen einsetzen oder . . . dazu gebrauchen kann, sich lustvoll das eigene Quartier »anzueignen«. <sup>44</sup>

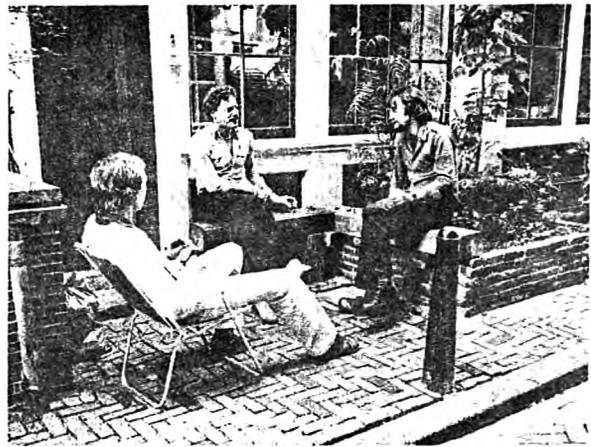
### EINZELBILD ODER PROZESS-DARSTELLUNG

Die meisten Fotos stellen Situationen dar, in denen sich nichts bewegt. In dieser Art des Abbildens wird die Tradition des gemalten Bildes fortgesetzt. Bis heute hat sich die fotografische Darstellung der Architektur nicht oder nur wenig über diese Position hinaus entwickelt. Gerhard Ullmann: »Es

blieb ein Bild bürgerlichen Wohlgefallens, Inkarnation einer sozialen Harmonielehre; der Gegensatz zur Forderung vom »Bauen als Prozeß« hätte nicht größer ausfallen können.« <sup>45</sup>

Nun ist jedoch die Fotografie eine Rationalisierungstechnik des Darstellens. Sie ermöglicht 1. die präzise Aneignung von Details, 2. die rasche und 3. die umfangreiche Aneignung vieler Details.

Walter Benjamin hat aus der simplen Tatsache, daß ein Film viele Bilder hat und daß das Bildermachen wenig kostet, eine weitreichende Schlußfolgerung gezogen: Fotografie auf einem ent-



18 Architektur-Element: Selbstgebaute Szenerie vor dem Haus als »Grünes Zimmer«, erobertes Terrain auf dem Herenmarkt in Amsterdam.



19 Architektur-Element: Das niedrigliegende Fenster in der Arbeitersiedlung Eisenheim/Oberhausen ermöglicht Gespräche.

wickelten Stand ist im Grunde eine Art Filmen. Daher ist seine Fototheorie eine Filmtheorie.

Fragen wir einen Moment in einer anderen, in der anthropologischen Ebene nach. Unsere alltägliche Wahrnehmung funktioniert in einer spezifischen Weise. Wir nehmen alles um uns herum als Ablauf, als Folge, als Prozeß, als eine Geschichte (»Story«) wahr. Dies ist der Grund, warum die Leute im Alltag fast immer in Form von Geschichten erzählen.

Die Massenwirkung, d. h. die Eingängigkeit von Vermittlern wie Journalisten, Literaten u. a. beruht meistens darauf, daß sie ihre Inhalte in Form von Geschichten darstellen. Wo erfolgt die Inszenierung des fotografischen Abbildens in Entsprechung zu dieser alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheit?

In der Architektur-Fotografie gibt es in der Frühzeit der Fotografie ein Beispiel für eine ähnliche Weise, prozeßhaft zu arbeiten. Der Maler Philippe Henri Delamotte (1853/54) machte vom Wiederaufbau des Kristallpalastes in Sydenham Fotos. Sie erschienen 1855 als zweibändiges Buch mit insgesamt 160 Aufnahmen. Delamotte fotografierte vom ersten bis zum letzten Augenblick des Bauprozesses: den Erdaushub, die Arbeit, die rastenden Arbeiter, den Einsturz eines Gerüsts etc. Er zeigt auch die konkrete Arbeit von Arbeitern<sup>46</sup>.

Ein zweites Beispiel: Arbeiterfotografen machten eine Reportage über das Leben von Arbeiterfamilien in der Berliner Wanzenburg, einem zu Wohnungen umgewandelten Gefängnis<sup>47</sup>. Der Kunsthistoriker Michael Fehr hat die Komplexität einer Großstadt beispielhaft in Fotos und Texten dokumentiert<sup>48</sup>.

Darüber hinaus hat sich die Architektur-Fotografie bislang nur selten mit Prozessen befaßt. Sie hat die Welt in Einzelbilder zerlegt. Ihre Zusammenfügung erfolgte — wenn überhaupt — nur im Kopf. Das heißt: Die Architektur-Fotografie hat die Welt in ihrer Sinnlichkeit um Entscheidendes reduziert. Dadurch wird die Architektur um ihre reale soziale Dramaturgie betrogen. Bestenfalls werden Teilaspekte ihrer Inszenierung erfaßt.

Wenn wir das normale Findeverfahren von »Kopf und Bauch« als Bestandteil des Kausalkomplexes ernst nehmen, dann muß sich dies auch in der Weise des Dokumentierens und Präsentierens ausdrücken. Die Darstellung ist dann Inszenie-

rung. Inszenierung ist ein Prozeß, der Schritt für Schritt von den Machern entwickelt wird und sich den Benutzern (sie sind oft eine Art zweite Architekten) ebenso Schritt für Schritt enthüllt<sup>49</sup>.

Im Gegensatz zur herkömmlichen, unzulänglich entwickelten Wissenschaft hat weithin die Literatur diese Grunderfahrung der Menschen aufgenommen, respektiert und als Darstellungsprinzip benutzt.

Fragen wir also: Wo ist die Fotoserie über ein Großbürgerhaus, die zeigt, wie der Diensthote die Lebensmittel durch den Dienstboteneingang schleppt, der Heizer die Öfen bedient, der Kutscher die Pferde und später das Auto pflegt, der Hausherr seine Audienzen und die Hausfrau ihre Damentreffs abhalten, die Köchinnen im Keller kochen und im Speisezimmer auftragen, die Kinder spielen, die Kindermädchen schlafen, die Gärtner Bäume schneiden usw.?

Wo sind die Fotoserien, die in der Großbürger-Villa — mit Illustrationen aufgefüllt — mit der »subjektiven Kamera« die Wege des Dienstmädchens und die Wege des Hausherrn sichtbar machen? Da läßt sich der Unterschied der Welt sehr wohl zeigen.

Es werden die Ornamente des Hausherrn ebenso ambivalent wie der Kellergang des Dienstmädchens. So wie Benjamin erkannte, daß jeder Luxus auch eine Seite der Barbarei hat, so erweist sich, daß das Dunkle und Unscheinbare, Ungeschmückte und Elende eine menschliche Dimension hat, wenn die Menschen, die zu ihm gehören, ebenfalls sichtbar gemacht werden, also Architektur und Verhalten.

Victor Hortas »Maisons de Plaisance« im Neurokoko-Jugendstil angelegte Stadtpaläste für Großbürger in Brüssel, sind ebenso Inszenierungen wie die Arbeitersiedlung von Schmohl im Krupp-Baubüro.

Richard Neutra hat mich bei einer mehrtägigen Diskussion kurz vor seinem Tod unentwegt auf den Zusammenhang von Architektur und Verhal-

## HUMANISIERUNG DER ARCHITEKTUR-FOTOGRAFIE

ten sowie auf die Prozeßhaftigkeit der Architektur hingewiesen. Neutra war übrigens auch ein ausgezeichnete Fotograf seiner eigenen Bauten.

Heinrich Zille nannte die Arbeit mit dem Fotoapparat »notieren«. Die Kamera war sein Notizbuch. Fotos bildeten seinen Fundus, auf den er jederzeit zurückgreifen konnte.

Zille machte Bildfolgen und zeigt dadurch Zusammenhänge. Zille entwickelte auch die Technik des Umkreisens, die dann — ohne Einfluß Zilles — in den zwanziger Jahren bei den Filmern wie Eisenstein, aber auch Ivens außerordentliche Bedeutung erhielt.

Die Architektur-Fotografie wird unter solchen Ansprüchen eine analytische Reportage. Sie kann mithelfen, Zusammenhänge durchschaubar zu machen.

Wir hatten zuvor die Forderung gestellt, daß die Architektur-Fotografie Menschen und Gehäuse im Zusammenhang erfassen soll. Wer Architektur fotografiert, muß gleichermaßen an Menschen interessiert sein; dann erhält *das* Aktualität, was Walter Benjamin so formuliert: »Die Fotografie ermöglicht zum ersten Mal für die Dauer und eindeutig, Spuren von einem Menschen festzuhalten. Die Detektivgeschichte entsteht in dem Augenblick, da diese einschneidendste aller Eroberungen über das Inkognito des Menschen gesichert war. Seither ist kein Ende der Bemühungen abzusehen, ihn dingfest im Reden und Tun zu machen«. <sup>50</sup>

»Wir Kunsthistoriker haben die Möglichkeit zu untersuchen, zu überprüfen, das weiterzuentwickeln, was uns nötig erscheint«. (Werner Groß).

## ANMERKUNGEN

- 1 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main, Bd. III, 1972, S. 194 (1929).
- 2 Walter Benjamin: a.a.O., III, S. 151 (1928).
- 3 Siegfried Krakauer: Die Fotografie, in: Siegfried Krakauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, S. 34 (zuerst: 1927).
- 4 502 Seiten im Folio-Format (etwa Din A 3). 62 der Zeichnungen stammen von Hans Rudolf Manuel Deutsch. Das Buch faßt die gesamten Kenntnisse der Technologie im Joachimsthal (sächsisches Erzgebirge) zusammen.
- 5 Europäische Veduten des Bernardo Bellotto. Ausstellungskatalog, Villa Hügel, Essen 1966.
- 6 In einem zeitgenössischen Stich wird das Versailler Schloß so dargestellt, wie es von Menschen im Außenraum benutzt wird (Abb. bei: Heinrich Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, in: Architectura' 1, 1971, Abb. 8).
- 7 Fotografie ohne Menschen:  
Joachim Giebelhausen: Architektur-Fotografie, in: Großbild-Technik, München 1964,  
Ganz besonders grotesk ist es, wenn zum Beispiel die Spanische Treppe in Rom ohne Menschen aufgenommen wird — eine Architekturanlage, die eine außerordentliche Anziehungskraft auf Menschen durch Jahrhunderte hin ausübte. Siehe dazu:  
Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter: Rom —

Spanische Treppe, Hamburg 1978, vor allem S. 15.

Bernd und Hilla Becher fotografierten Zechentürme, Hochöfen, Kühl- und Wassertürme sowie Fachwerke von Bauernhäusern. Ihre Aufnahmen sind unübertroffene Baudokumentationen aus der Bauzeichner-Perspektive — von einem künstlichen Standpunkt (meist Gerüst), unter egalisierender Beleuchtung und ohne Menschen. Ihr primärer Anspruch ist nicht Architektur-Dokumentation, sondern die Darstellung dieser Bauten als künstlerische Objekte — als »objets trouves«.

Klaus Honnef/Bernd und Hilla Becher: Fotografie 1957 bis 1975. Ausstellung Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln/Bonn 1975.

Karl Ruhrberg/Bernd und Hilla Becher: Katalog Düsseldorf, 1969.

Bernd und Hilla Becher: Anonyme Skulpturen, Düsseldorf 1970.

Lucius Burckhardt spricht von »einem durch jahrelange Übung gewonnenen inneren Filter seiner (des Architekten) Optik, der das »Unwesentliche« absorbiert und nur das »Wesentliche« durchläßt.

Was die Fotos in unseren Architekturzeitschriften zeigen, ist eben das Abbild dieser durch Absorption gefundenen sogenannten »sauberen Lösungen«, wie sie auch dem Fotografen so einleuchtend vorkommen«. Er kritisiert die »Stilisie-

- rung auf einen Frontal-aspekt hin, der dem Gebäude jeweils ein leicht zu fassendes Bild, fast so etwas wie eine Schutzmarke gibt. »Gesamtansicht von Süden« legendiert dann der Redakteur. Zu dieser »sauberen« Fotografie gehört auch, »daß der Architekturfotograf streng darauf achtet, daß nicht etwa ein Nachbargebäude mit auf dem Bild zu sehen ist. Dadurch wird die ohnehin zutiefst unstädtebauliche Architektur noch mehr isoliert und werden die Erfordernisse des Environments vollends aus dem Blickwinkel des Publikums entfernt. Mit Komplizität (des Fotografen mit dem Architekten) meine ich also dieses: daß auf den Fotografien stets nur erscheint, was der Fotograf und was sein Kunde sehen können und wollen« (Der Fotograf als Komplize. In: Karl Pawek (Hsg.): Panoptikum der Wirklichkeit, Hamburg 1966, S. 220/221).
- 8 Siehe zum Beispiel: Wladimir Settlemelli: Gli Alinari fotografie a Firenze. (Alinari), Firenze 1977.
  - 9 Heinrich Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, in: *Architectura* 1, 1971, S. 1—14.
  - 10 Heinrich Klotz, a.a.O., S. 1.
  - 11 Heinrich Klotz, a.a.O., S. 4.
  - 12 Ebenda.
  - 13 Das Problem, wie diese spezialisierte Darstellungsweise zu einer zumindestens unter Experten verbreiteten Sehweise wurde, kann hier nur angedeutet werden.  
Der Zusammenhang zwischen Architektur-Fotografie und Sicherung des Erscheinungsbildes von abbruchgefährdeten bzw. zum Abriß bestimmten Architekturen seit dem 19. Jahrhundert verdient eine eigene Untersuchung. Er spielt eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Architektur-Fotografie. Dadurch, daß Fotografen vor allem unter dem Aspekt der Bauzeichnung, die durch Fotografie als Sicherung von Details verbessert wird, arbeiten, erhält die Bauzeichner-Wahrnehmung einen großen Einfluß auf die Architektur-Fotografie.
  - 14 Siehe: Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. 2 Bände, Frankfurt 1970, Siehe auch: Klaus Holzkamp: Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion, Frankfurt 1973.
  - 15 Walter Heynowski, In: *Kurzfilmtage Oberhausen, Möglichkeiten des Dokumentarfilms*, Oberhausen 1979, S. 64.
  - 16 Wenn die Fotografie in der Lage ist, Baudetails wahrnehmbar zu machen, die mit dem bloßen Auge nicht oder nur unzulänglich sichtbar sind, dann darf diese besondere Leistung der Fotografie nicht naiv hingenommen werden, sondern man muß sich diese Dimension der »Künstlichkeit« stets bewußt machen.
  - 17 Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter: Rom — Spanische Treppe, Hamburg 1978.
  - 18 Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Weimarer Ausgabe I, 47, S. 327 ff.
  - 19 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1968<sup>2</sup>, S. 46—47.
  - 20 Walter Benjamin, a.a.O., III, S. 82.
  - 21 In: *Building Ideas*, 6/Dec. 1976.
  - 22 In der Literatur wird dieser Erfahrungsverlust kritisch dargestellt von Antoine de Saint-Exupéry: *Der kleine Prinz*, Düsseldorf 1979 (Neuauflage).
  - 23 Siehe den Fototeil in: Roland Günter: *Rheinland. Belsler Kunstwanderungen*, Stuttgart 1979.
  - 24 Walter Benjamin: a.a.O. III, S. 94/95, über das Buch: *Venedig in Bildern. Aufnahmen von Alinari-Florenz und Bruno Reiffenstein*, Wien. Herausgegeben von Johannes Eckard, Leipzig/Wien 1928.
  - 25 Walter Benjamin: a.a.O. III, S. 94/95.
  - 26 Abisag Tüllmann: *Großstadt Frankfurt*, 1963.
  - 27 *Time-Life, Reisephoto*, S. 98/106, Abb.
  - 28 Bernhard Decker: *Verlust der Sinne. Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400—1530*, in: *Kritische Berichte* 5, 1977, Nr. 1, S. 55.
  - 29 Zur Zeitlichkeit der Architektur siehe auch: A. M. van de Waal: *Amsterdam — toen en nu. Amsterdam 1974 (Gegenüberstellung alter Ansichten und neuer Fotos)*.  
Suse Schmuck: *Die stille Zerstörung. Ein Denkanstoß für jede Stadt. Eine Ausstellung in der Kunsthalle Karlsruhe und im Römisch-Germanischen-Museum der Stadt Köln, Karlsruhe 1976 (historische Aufnahmen von Karlsruhe und heutige Zustände)*.  
Ruskin zeichnet venezianische Architektur — auch mit den Spuren ihrer Vergänglichkeit.
  - 30 Gerhard Ullmann: »So ist es auch nicht zufällig, daß bedeutende Fotos über Städtebau, Stadtsanierung, Milieubeschreibung von nichtprofessionellen Architekten stammen und eher zufällig in Fachzeitschriften gelangen; eine im optischen Zeitalter merkwürdige Informationslücke« (*Unbequemes Sehen: Werk und Zeit* 5—6/1975).
  - 31 Jacob A. Riis: *How the Other Half Lives*, New York 1971 (zuerst: 1890).
  - 32 Mara Gutmann: *Lewis W. Hine 1874—1940*, London 1974 (mit Bibliografie der Publikationen von Hine).
  - 33 Jacob Olie: *Amsterdam gefotografieerd 1860—1905*, Amsterdam 1974.
  - 34 Kees Nieuwenhuijzen (Hrsg.): *Henri Berssenbrugge. Straaten Landleven 1900—1930*, Amsterdam 1976.
  - 35 Walker Evans: *Photographs for the Farm Security Administration 1935—1938*, New York 1973.  
Arthur Rothstein/John Vachon/Roy Stryker: *Just before the War. Urban America from 1935 to 1941 as seen by photographs of the Farm Security Administration*, ohne Ort 1968.  
R. F. Doherty: *Sozialdokumentarische Photographie in den USA*, Luzern 1974.  
Weitere Beispiele komplexer Architektur-Fotografie in: Gunnar Reinius: *Arbetsliv i gamla tider, Bilder fran sekelskiftets Sverige, o. Ort (Arbeiter in Produktionsstätten)*.  
Jan Dijkstra: *De Watermakers. Honderd jaar Drinkwaterleiding Rotterdam*, Rotterdam 1974.  
George Chandler: *Victorian and Edwardian Manchester and East Lancashire from old photographs*, London 1974.  
Ursula Rayska: *Victorian and Edwardian Shropshire from old photographs*, London 1977.  
D. Bartecko/D. Hoffmann/A. Junker/V. Schmidt-Linsenhoff: *Wie Frankfurt fotografiert wurde, 1850—1914. Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt 1977. (Darin: Analyse der Architektur-Fotografien)*.  
Rom in frühen Photographien 1846—1878. München 1979.  
Cesare Colombo/Michele Falzone del Barbarò/M. Francesca Occhipinti: *La Fatica dell'Uomo*, Mailand 1979. (Fabriken und Arbeiter).  
Zur Geschichte der Sozialfotografie siehe auch:  
Roland Günter: *Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie*, Hamburg 1977.
  - 36 Projektgruppe Eisenheim mit Jörg Boström/Roland Günter: *Rettet Eisenheim! Eisenheim 1844—1972*. Berlin 1973.  
Jörg Boström/Roland Günter (Herausgeber): *Arbeiterinitiativen*. Westberlin 1976.
  - 37 Janne und Roland Günter: *Architekturelemente und Verhaltensweisen der Bewohner. Denkmalschutz als Sozial-*

- schutz. In: Ina-Maria Greverus (Herausgeber), Denkmärräume — Lebensräume = Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung N. F. 2/3, 1976, S. 7/56.
- Janne Günter/Roland Günter: Soziale Architektur und ihre Elemente: ARCH + 42/1978, S. 31/43.
- Roland Günter/Janne Günter: Wohnumfeld-Verbesserung. Ein Katalog von Elementen sozialer Öffentlichkeit: ARCH + 43—44/1979, S. 35/61.
- Janne Günter: Leben in Eisenheim. Arbeit, Kommunikation und Sozialisation in einer Arbeitersiedlung. Weinheim 1980. Mit Fotos von Roland Günter.
- 38 Rob Dettingmeijer/A. Wessel Reinink/Juliette Roding/Frank van de Schoor: Architectural History a Social Science? Reader. Symposium Utrecht 1977. (Kunsthistorisches Institut der Reichsuniversität) Utrecht 1977.
- Rob Dettingmeijer/Wessel Reinink/Juliette Roding (Herausgeber): Architectural History and Social Science. Papers of the Symposium held at Utrecht 1977. (Kunsthistorisches Institut der Reichsuniversität) Utrecht 1978.
- 39 Bilderseiten mit längeren Unterschriften im Kölner Volksblatt (seit 1974). Zusammengestellt als: Kölner Illustrierte, Bilder aus unserem Alltag.
- 40 Lienhard Wawrzyn/Dieter Kramer: Wohnen darf nicht länger Ware sein, Neuwied 1973.
- 41 Gerhard Ullmann: Unbequemes Sehen: Werk und Zeit, 5—6, 1975.
- 42 Alltag 1. Jahrbuch der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg 1978.
- 43 Michael Andritzky/Gert Selle (Herausgeber): Lernbereich Wohnen. 2 Bände. Reinbek 1979.
- Wichtigste Fotografen: Wilfried Dechau, Roland Günter, Dieter Kramer, Frank Napierala, Klaus Spitzer, Gerd Ullmann, Thorbecke/Walz/Weiß.
- 44 Gerhard Ullmann/Michael Andritzky/Gert Selle: Was Fotografie über gebaute Umwelt aussagen kann. In: Michael Andritzky/Gert Selle (Herausgeber), Lernbereich Wohnen. 2. Band. Reinbek 1979, S. 124.
- »Ein betroffener »Laie« wird . . . unter Umständen die »besseren« Fotos machen als der von außen kommende Profi . . .« (Ullmann/Andritzky/Selle, 1979, S. 125).
- 45 Gerhard Ullmann: Unbequemes Sehen: Werk und Zeit, 5—6, 1975.
- 46 Time-Life: Große Photographen, ohne Ort 1971, S. 34—35.
- 47 Der Arbeiter-Fotograf 11, 1932.
- 48 Michael Fehr: Umbau der Stadt: Beispiel Bochum, Ausstellungskatalog Museum Bochum 1975.
- 49 Beispiele für komplexere Darstellungen: Christiane Mürner/ Gesche-M. Cordes: Arbeitsplätze. 11 Foto-Geschichten. Hamburg 1980.
- Hans-Joachim Ellerbrock/Jochen Hahne/Gerhard Schafft: Altenwerder. Ein Dorf wird zerstört. Hamburg 1977.
- Projektgruppe Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation mit Gert Selle an der Pädagogischen Hochschule Braunschweig, Wahrnehmung und Verhalten in der PH 76/77. Braunschweig 1977 (Untersuchung des Verhaltens der Studenten im Gebäude der Hochschule und Dokumentation in Text und Fotografie).
- Ein Musterbeispiel für eine sozialwissenschaftlich arbeitende baugeschichtliche Untersuchung eines Architekturkomplexes ist das Buch von Gerrit H. Jansen: De straat. Een Portret. Muiderberg 1978 (leider nur mit wenigen Fotos).
- 50 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt, Band I, 2, 1974, S. 550 (1936).

#### Abbildungsnachweis

6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19: Aufnahmen Roland Günter aus den Jahren 1976 bis 1978. 9, 10: Aufnahmen Bildarchiv Foto Marburg, Nrn. 120621 und 715679.