



PAUL OTT

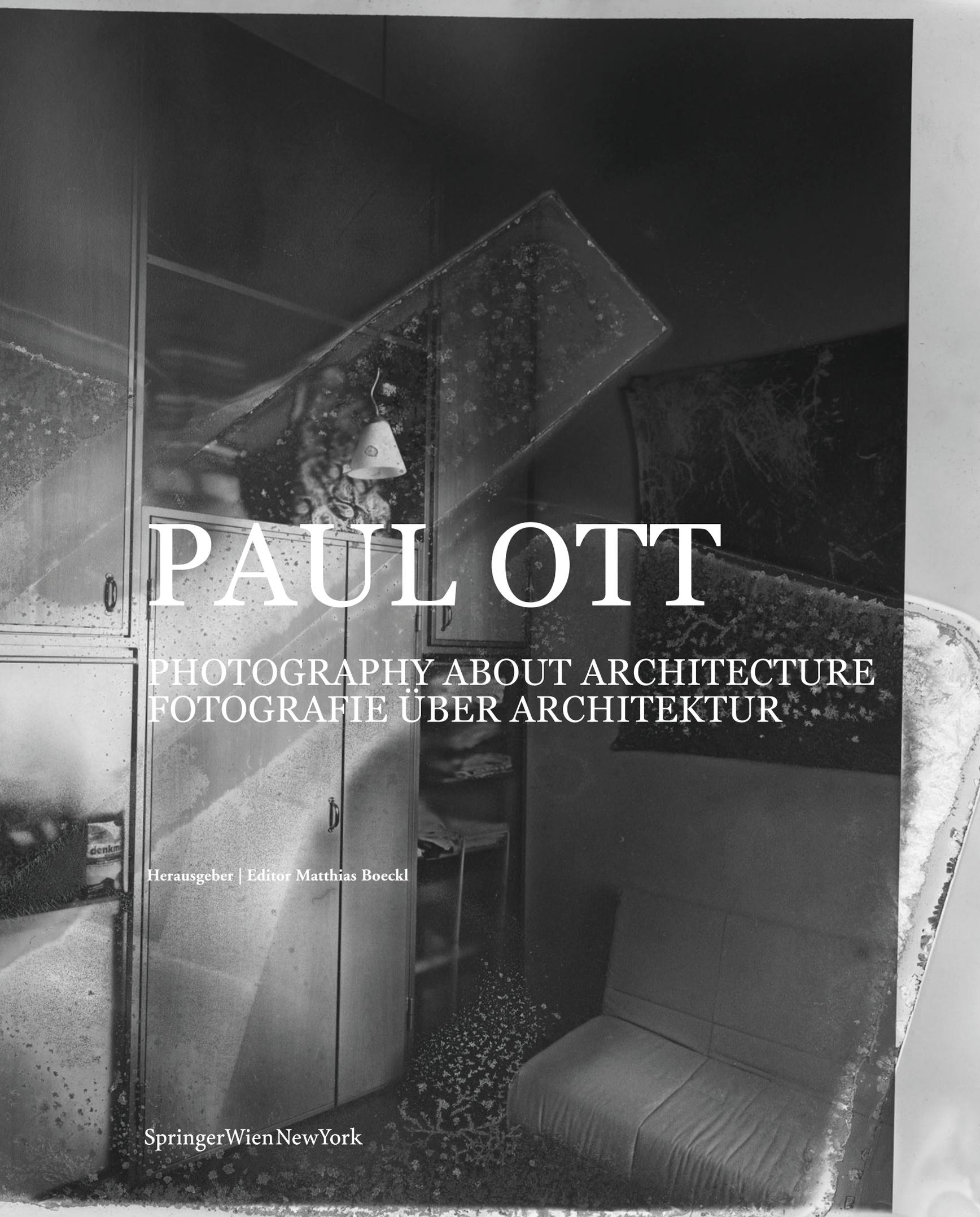
PHOTOGRAPHY ABOUT ARCHITECTURE
FOTOGRAFIE ÜBER ARCHITEKTUR

Herausgeber | Editor Matthias Boeckl

 Springer Wien New York

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

Für Susi, Maximila und Oskar



PAUL OTT

PHOTOGRAPHY ABOUT ARCHITECTURE
FOTOGRAFIE ÜBER ARCHITEKTUR

Herausgeber | Editor Matthias Boeckl

SpringerWienNewYork



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





Bilder, Bauten, Lebenswelt

Über Paul Ott

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

Graz in den 1980er Jahren

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

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

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

Der kalkulierte Zufall

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

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

Kontexte

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

Erweiterung der Sehgewohnheiten

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

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

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

Reduktion – Licht – Inszenierung

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

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

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

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

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

Magie des Unscheinbaren

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

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

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

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













Images, Buildings and the Living Context

On Paul Ott

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

Graz in the 1980s

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

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

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

Calculated chance

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

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

The context

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

Expanding one's visual habits

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

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

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

Reduction – light – composition

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

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

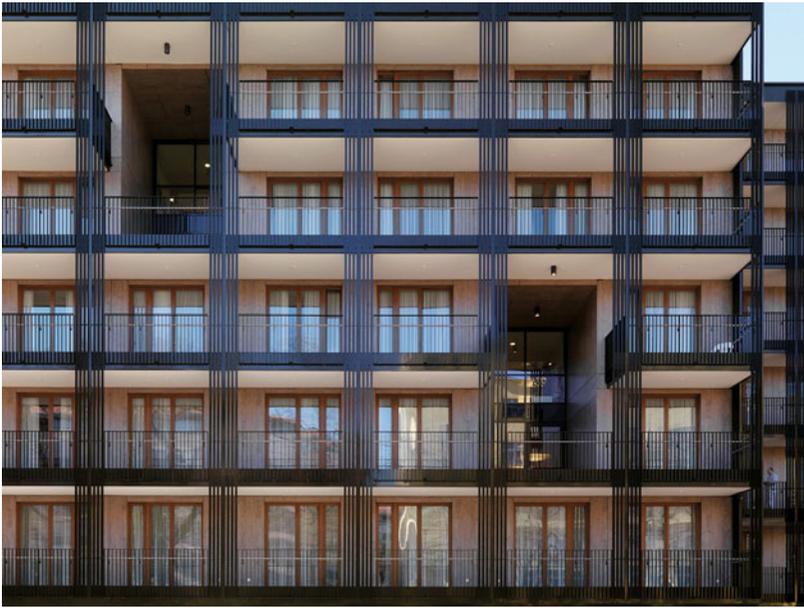
elsewhere – removed from the image or added to it. For his “populated” architectural photography Ott chooses the same compositional strategy as for staging the lighting. He works with the people that are present – in most cases the building users. And he waits for the right situation. As the light that is sometimes for days only ideal for a few minutes and needs to be captured then, humans move randomly in front of the camera and are positioned ideally only for a few minutes. One must not miss this opportunity and thus the perfect image. Aside from these possible arrangements with people there are also the inevitable ones that are defined by the conditions of a building. The photographer aims to define these various use scenarios of a “changing” building in a time-space context in terms of their visual effect and ability to highlight these variations in a visually striking manner. In this context reduction and expertise are also relevant, the photographic essays should not show too much or too little. And last but not least a scene can be over-staged to clearly render certain aspects such as proportions. Ott often uses ironic means in this context such as cardboard cut-outs like the ones that were displayed at an office building by SPLITTERWERK (p. 159) to illustrate various functions. The observer recognizes instantly that the figures are artificial, but their instructional value becomes obvious from the start.

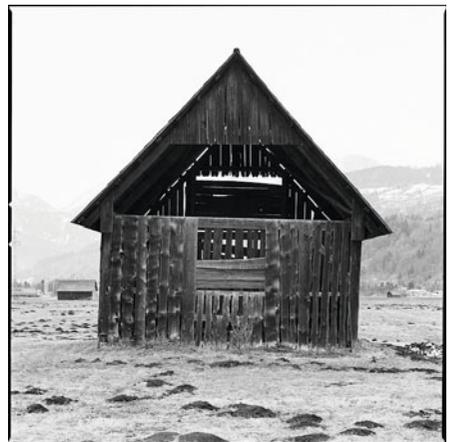
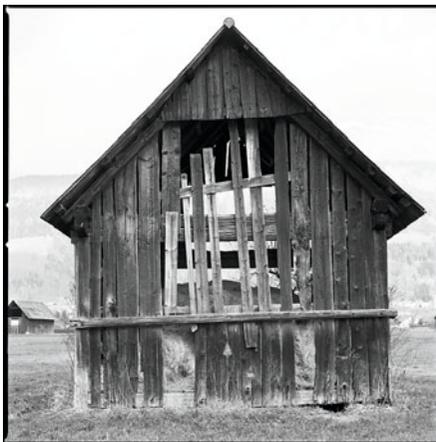
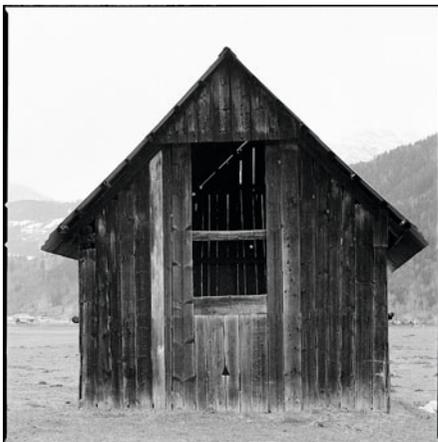
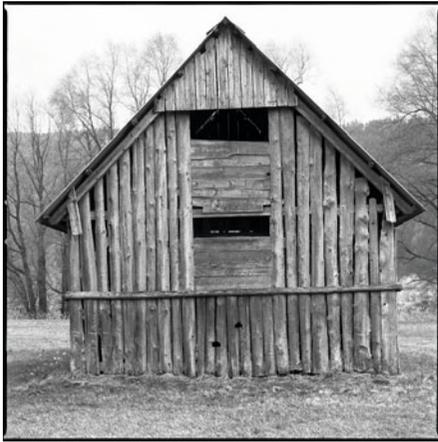
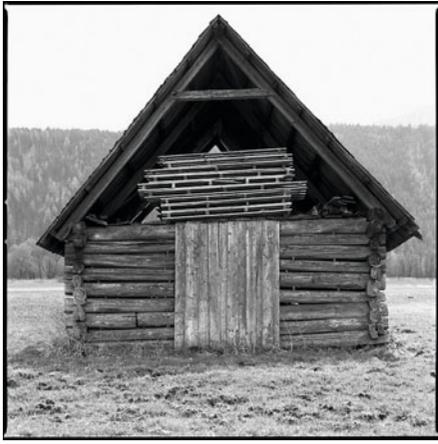
The allure of the inconspicuous

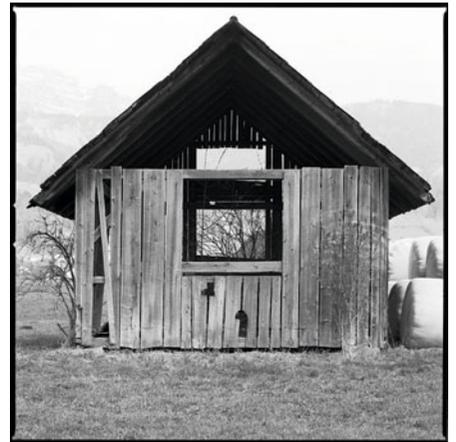
To summarize this detailed description of Paul Ott’s style in only a few words would require several key characteristics to be mentioned. When choosing a motif what dominates is the apparently inconspicuous integration of the object into its context and the “expressive” details. The lighting is never like in postcards, but rather subdued. Only certain aspects of a situation are illuminated. To identify the most characteristic moment, Ott observes the user and his or her daily pattern to find the most typical scenarios. In sum, these inconspicuous and mundane situations turn into the opposite: that which is normal is elevated to a monument. This is what characterizes the seemingly undefinable appeal of Paul Ott’s visual vernacular. It is not only representative for documenting buildings but also for the contemporary living context as a whole. The skill of an artist lies in his or her ability to provide explanations that result in insights that go beyond an object, a place and a specific time.

An essay about Paul Ott may well conclude with such thoughts. However, his ability to accurately depict the living context calls for a description of the identity of this world. His subject is mostly the Central European reality of the early 21st century, its ways of living that manifest themselves in the built environment, its desires that are conveyed by visual media. Originating from the creative hub of the *Graz School* Paul Ott has gradually established a position for himself as a widely recognized observer of such ways of life and desires. His photographs have helped to make Austrian architecture also known internationally. The high aesthetic standard that this Central European architectural tradition is reputed to have was also communicated through the subtle professional eye of this artist. Today, in times where photography is used in an arbitrary fashion in global media, the aim should be to depict the way of living that attractive images conjure up as a value that is difficult to confer. Images are sent around the world at lightning speed, while it takes much longer for the associated reality to unfold. Despite their misuse the new media offer more opportunities than risks because images such as those by Paul Ott show – despite all deficits – ways of living that are still mostly intact and they raise the question whether these realities and their rules can be replicated. Thus, they have a certain transformational power that could also stimulate development in other regions of the world. All this goes beyond sheer documentation and allows the ambitious photographer to assume a position that was once characteristic for novelists who described all facets of life in their time. This way the present is shifted to a timeless dimension – and in Paul Ott’s case this is achieved subtly and modestly, but it still draws the observer into the image and creates a lasting impact.

1 In 2005, Paul Ott told Big Shot magazine: “To be honest, I have never been particularly interested in photography. Only before graduating from high-school I started to think about possible career options. I used a camera for the first time when I was 18. After high-school and after completing my military service I began working for an industrial and advertising photographer as a go-to for everything. My breakthrough came with the ‘Indianer’ (Indians) exhibit documenting art of the interwar years in Graz, curated by Volker Giencke.”







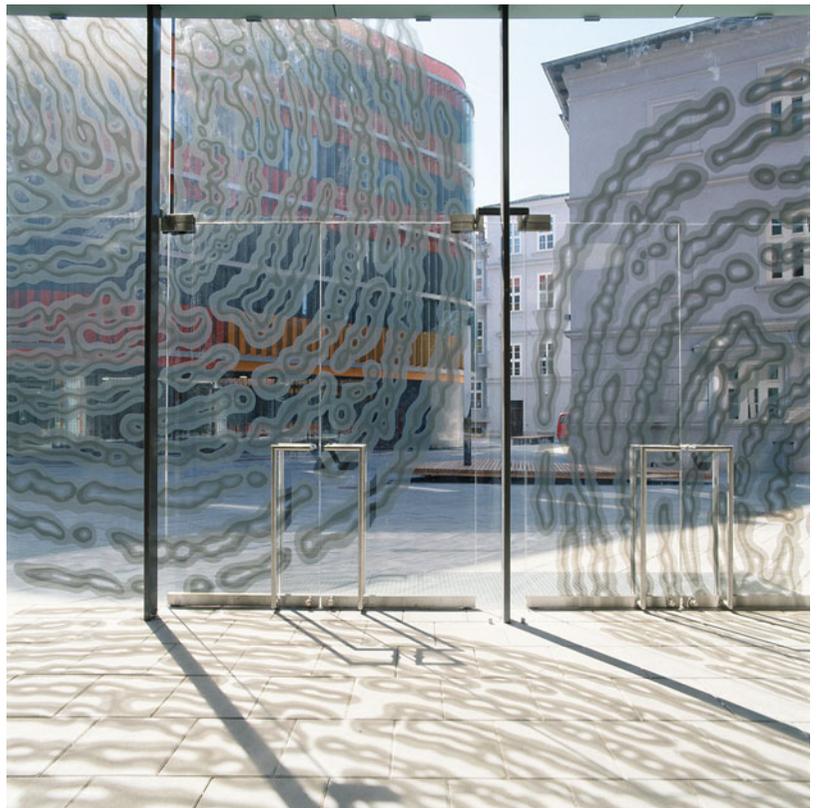
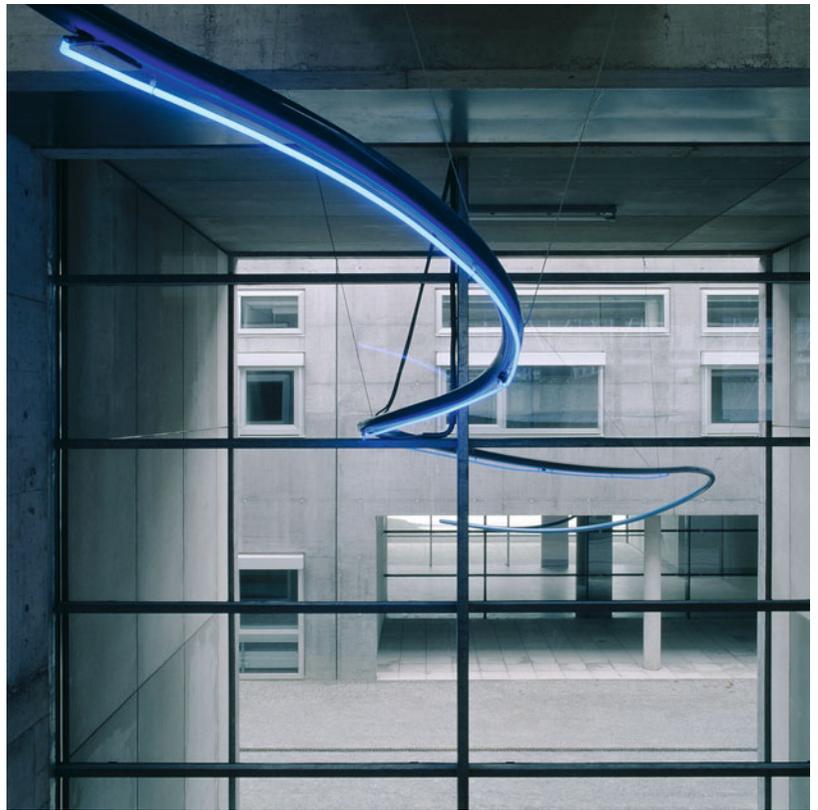


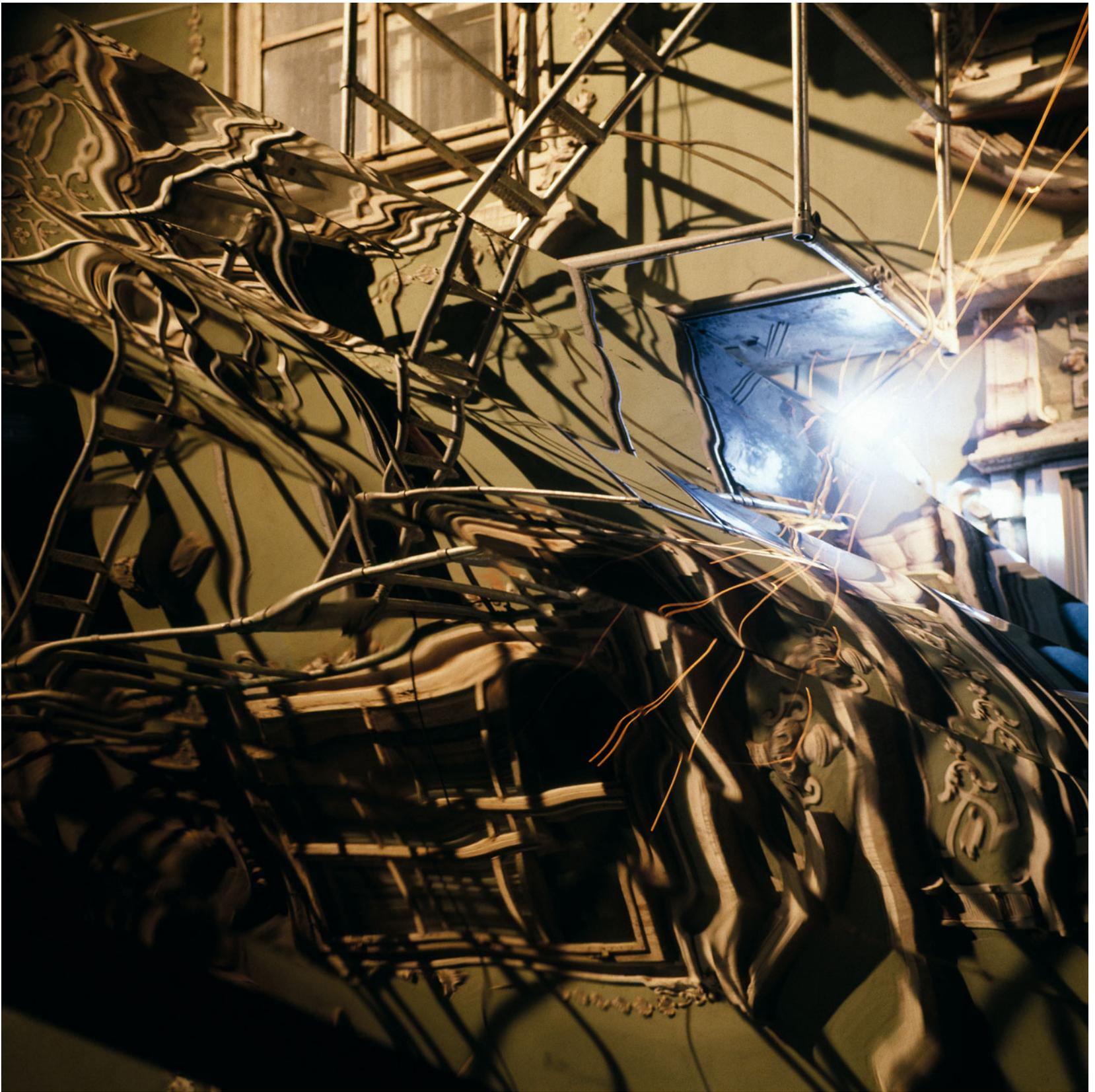
















Fotografie und Minimalismus

Eine perfekte Symbiose

„Man muss beides zugleich tun. Man sollte schauen und verstehen, beides. Indem man schaut, erkennt man; es ist mehr, als man beschreiben könnte. Man sieht und denkt und denkt und sieht, solange bis es einen Sinn ergibt, interessant wird.“¹

In einer Jury eines Architekturwettbewerbs möchten die Juroren abgeholt werden, sie möchten mitgenommen werden auf eine Reise der Entscheidungsfindung, die jedoch eingeengt ist durch ein Korsett, bestehend aus Zeitmangel, geringer Fachkenntnis und unzureichender Vorstellungskraft. Entscheidungen müssen in der Regel schnell getroffen werden (um 18 h wartet schon der Flieger), sie müssen getroffen werden im Licht der öffentlichen Kommunizierbarkeit und sie müssen auch von Personen getroffen werden, die aus der Sache heraus diskutieren können, aber über keine nennenswerte Fachkenntnis verfügen. Dieser Cocktail hat in den letzten Jahren zu einer unvoreteilhaften Bilderproduktion geführt, denn man glaubt, dass sich nur über die realitätsnahe Bildebene die gewünschte und benötigte Information auf kommunikativer Ebene schnell transportieren lässt.

Bunte Renderings mit unglaublichen Menschenansammlungen und suggerierten, zweifelhaften Aktivitäten, oberflächlich und banal, haben den Markt im letzten Jahrzehnt regelrecht überschwemmt, haben Architekturanliegen auf eine unglaublich tiefe Stufe heruntergeholt; Dubai- und Moskau-Images sind zum Inbegriff investorenfreundlicher Darstellung geworden. Und wenn es nicht bunt sein muss, so soll es zumindest grün sein, um dem politisch opportunistischen Treiben der Gemeindevertreter entgegenzukommen.

Es wird versucht, eine realitätsnahe Welt zu vermitteln, und doch ist sie unglaublich realitätsfern. Diese Art der Kommunikation setzt jedoch auf das Phänomen der Erfüllung einer Erwartungshaltung, egal ob diese in der Folge umsetzbar ist oder nicht, oder ob die Dachflächen in fünf Jahren tatsächlich grün sind oder zu armseligen verkümmerten und vertrockneten Wiesen verkommen sind. Das ist egal! Gekauft wird jetzt; Erwartungshaltung trifft Bildebene und die Handschellen schnappen zu! Architekten wie auch ganze Heerscharen von Renderingfirmen haben gelernt mit diesem Phänomen der Kommunikation umzugehen, sie haben sich drauf eingelassen und sie haben sich darauf eingestellt; der Erfolg gibt ihnen Recht!

Schwarz-Weiß oder Farbe?

Und dann ist seit nicht allzu langer Zeit zu bemerken, dass bei Jurys nicht-farbige Darstellungen eine gewisse Anziehungskraft besitzen, unabhängig davon, ob ein Projekt überzeugend ist oder nicht. Allein die Tatsache, dass Perspektiven in Schwarz-Weiß dargestellt werden, hat eine beinahe schon magische Anziehungskraft. Diese Darstellungen sind wieder ein erster Schritt in eine Abstraktion, die

dem gesamten Architekturdiskurs gut tut. Allein das Herausnehmen der Farbe, der offensichtliche Verzicht auf das Suggestieren einer Vielfalt, wirkt beruhigend und anziehend zugleich.

Es treten hier ähnliche, wenn nicht gar gleiche Phänomene auf wie bei der Schwarz-Weiß-Fotografie, insbesondere in dem Kontext, wo eine Wahlmöglichkeit zwischen Schwarz-Weiß und Farbfotografie besteht. In dieser Situation kann der Fotograf die Wahl des Mediums sehr bewusst treffen, um nicht zuletzt seiner Intention stärkeren Ausdruck verleihen zu können. Diese Entscheidung ist jedoch nicht leicht zu treffen. Wir wissen zum Beispiel von René Burri, der die ungemein eindrucksvollen Bilder von der Entstehung Brasílias gemacht hat, dass er Ende der 1950er Jahre mit zwei Kameras gleichzeitig gearbeitet hat, eine für Schwarz-Weiß, eine für Farbe. Oft hat er einfach das gleiche Motiv zweimal fotografiert.² Auch jenen Kollegen, die es wieder in die Nicht-Farben treibt, darf eine vertiefte Entscheidungsfindung attestiert werden. Ob jedoch der Juror als Betrachter diesen bewussten Schritt mitgeht, mag dahingestellt sein, immerhin wird dem Betrachter eine offenere Betrachtungsmöglichkeit geboten, was zum einen für Irritation sorgt und zum anderen aber auch Neugierde weckt.

Und dann gibt es hin und wieder auch Modellfotografien bei Architekturwettbewerben, meistens in Schwarz-Weiß. Diese etwas in Vergessenheit geratene Darstellungsmethode scheint nicht zuletzt durch die fast schon unerträgliche Reizüberflutung vordergründiger Rendering-Spektakel eine kleine Renaissance zu erleben. Diese kleine, aber feine Nische der Darstellungsmethodik scheint wieder wachgeküsst werden zu können in einem Moment der allgemeinen Bild-Sättigung.

Abstraktion als Emanzipation

Bedingt durch die Entwicklungen im Bereich der Grafik-Software, ist die Modellfotografie als Genre verdrängt worden. Aus dem physischen Modell wurde ein virtuelles, aus dem wiederum gegenwärtig eine pseudo-realtätsnahe Wirklichkeit konstruiert wird. Hingegen wurde in der Modellfotografie aus dem physischen Modell eine Abstraktion geschaffen, die eine eigene Wirklichkeit hatte und sich sichtbar von der darzustellenden Architektur gelöst hat. Hierdurch kann die Architektur auf das Wesentliche heruntergebrochen werden, der Betrachter wird entweder auf das zu fokussierende Objekt gelenkt oder er kann durch die Vielschichtigkeit der Abstraktionsebenen in seiner Betrachtung selbstständig eigene Interpretationsebenen öffnen und damit dem Objekt der Betrachtung eine eigene, individualisierte Interpretation verleihen.

Hierbei ist es aber auch von Bedeutung, dass das zu fotografierende Modell schon einer Abstraktion zugeführt worden ist, mit der Absicht, dieses fotografieren lassen zu wollen. Bei einem Modell ge-

genständlicher Darstellung wird der Fotograf hingegen Schwierigkeiten haben, dies auf eine höhere Ebene der Abstraktion zu befördern. Erschwerend hierbei sind Hinweise auf eine Maßstäblichkeit, wie Menschen und Autos, denn hierdurch kann die Abstraktion in der Modellfotografie einen bestimmten Grad nicht überspringen. Sie bleibt gegenständlich und damit erklärbar und oberflächlich. Sie bietet keine wesentliche Substanz für eine vertiefte Betrachtung.

In der Darstellungskette Zeichnung – Modell – Modellfotografie entsteht ein interessantes Dreiecksverhältnis, ein Verhältnis, das in Bezug auf die einzelnen Protagonisten jeweils paradox ist, jedoch in der Verkettung durch eine verblüffende Logik zu ausdrucksstarken Ergebnissen führt ...

Das Dreieck der Paradoxien

Der planlich dargestellte Grundriss versucht die „Realität“ durch eine symbolische Reduktion wiederzugeben. Andererseits scheitert das Modell bei dem Versuch, das „Reale“ dreidimensional darzustellen, worauf dann die Modellfotografie das Modell bei dem Versuch, das Objekt abzubilden, in eine neue Bedeutungsebene durch Abstraktion führt, die jedoch der planlichen Darstellung wieder sehr nahe kommt. Es schließt sich ein Dreieck individueller Paradoxien.

Dieses Dreieck kann jedoch nur dann symbiotisch funktionieren, wenn jeder einzelne Schritt bewusst gesetzt wird, wenn der Architekt bewusst seine Darstellungen einer Reduktion zuführt, der Modellbau sich als Bindeglied zwischen Plan und Fotografie sieht und deshalb auch insbesondere für den Zweck des Fotografiert-Werdens gebaut wird. Und zuletzt die Fotografie selbst, die versucht über die Abstraktion das in der Architektur Gedachte fotografisch umzusetzen und individuell zu interpretieren. Hierzu bedarf es Partner, hierzu bedarf es einer Partnerschaft zwischen Architekt und Fotograf, ohne die diese Ergebnisse nicht erreichbar sind. Es bedarf des Architekten, der bereit ist, seine Architektur in gewissem Sinne entfremden zu lassen, sie loszulassen und auf eine Reise zu schicken mit ungewissem, aber mit einiger Gewissheit spannendem Ausgang und es bedarf eines Fotografen, der die Architektur oder, genauer gesagt, das Modell abholt, sich hineindenkt, um es mit seinen fachspezifischen Mitteln in eine neue Eigenständigkeit zu führen. Plan, Modell und Fotografie sind eigenständige Spieler, und wenn Bedarf besteht, stehen sie in Beziehung zueinander und können sich in der Folge auch ergänzen.

Ein Modell für die Fotografie und für die Präsentation zu bauen heißt in gewisser Weise antizipieren zu können, wie die Fotografie das Modell wird umsetzen können. Die abstrakte Fotografie dient auf der Ebene der Kommunikation im Wesentlichen der Erweiterung und der Steigerung der Wahrnehmung. Das Modell für die abstrakte Fotografie muss als logischer Vorgriff abstrakt gebaut werden, mit einer absoluten Reduktion der Materialien und der Farben, und zugleich mit einer Bedachtnahme auf die Wirkung der eingesetzten Materialien in der fotografischen Reproduktion. Indem Donald Judd behauptet: „Dinge, die existieren, existieren, und alles ist auf ihrer Seite“³ stellt er klar, welche Bedeutung die Entscheidung für das Wesentliche in sich trägt, wodurch zugleich auch durch diese Entscheidung der Wahrnehmungsraum erweitert wird, da es eindeutig den sinnlichen Besonderheiten den Vorzug gegenüber den begrifflichen Allgemeinheiten gewährt. Hierdurch bekommt die Raumwahrnehmung eine ganz besondere Qualität, sie kann an Tiefe gewinnen und zugleich für den jeweiligen Betrachter durch sein individuelles „Sehen-Können“ auf verschiedensten Ebenen wahrgenommen werden.

Minimalismus: Stil und Methode

Wenn man nun die Modellfotografien von Paul Ott betrachtet, so fühlt man sich in die Gedanken-, Darstellungs- und Wahrnehmungswelt der Minimalisten versetzt. Das, was man auf dem ersten Blick glaubt erkannt zu haben, löst sich wieder auf, wird auf einer anderen Ebene wieder konkret, um dann in ein Wechselspiel der Deutungsoffenheit zu führen. Fotografien, denen eine unglaubliche Präzision eingeschrieben ist, werden unscharf. Fotografien, die als Fläche zu wirken scheinen, werden dreidimensional, gewinnen an Tiefe, je mehr der Betrachter sich mit ihnen auseinandersetzt.

Die Modelle sind in der Regel mit Plexiglas oder weißem Kunststoff gebaut (S. 42–55). Der weiße Kunststoff lässt sich nicht wesentlich manipulieren, das Plexiglas kann jedoch bearbeitet und ganz spezifisch für die Modellfotografie aufbereitet werden. Geschliffen, poliert, gespritzt sind nur einige wenige Möglichkeiten dieser Bearbeitung. Dabei kommt es auch auf die Körnung an. Wie fein muss das Material zum Beispiel geschliffen werden, damit sich der gewünschte Effekt in der Fotografie auch bei einer bestimmten Bildgröße einstellt und nicht aus der Abstraktion driftet? Nicht nur die Oberflächenbearbeitung ist von Bedeutung, sondern auch die Wirkung des Materials selbst und wie das Material „in Szene“ gesetzt werden kann. Ganz wesentlich wird hierbei die Beleuchtung. Nicht nur das *Beleuchten*, sondern auch, bedingt durch die Transparenz bis hin zur Transluzenz, das *Hinterleuchten* ist zulässig, was dem Material viel Tiefe verleihen kann. Geschliffenes Plexiglas ist ein Lichtträger. Poliertes Plexiglas ist kein Lichtträger, erhält somit in der Fotografie einen nahezu immateriellen Charakter, durch das Anschleifen von Schnittflächen wirkt dies jedoch auch lichtstreuend.

Die Autonomie des Fotos

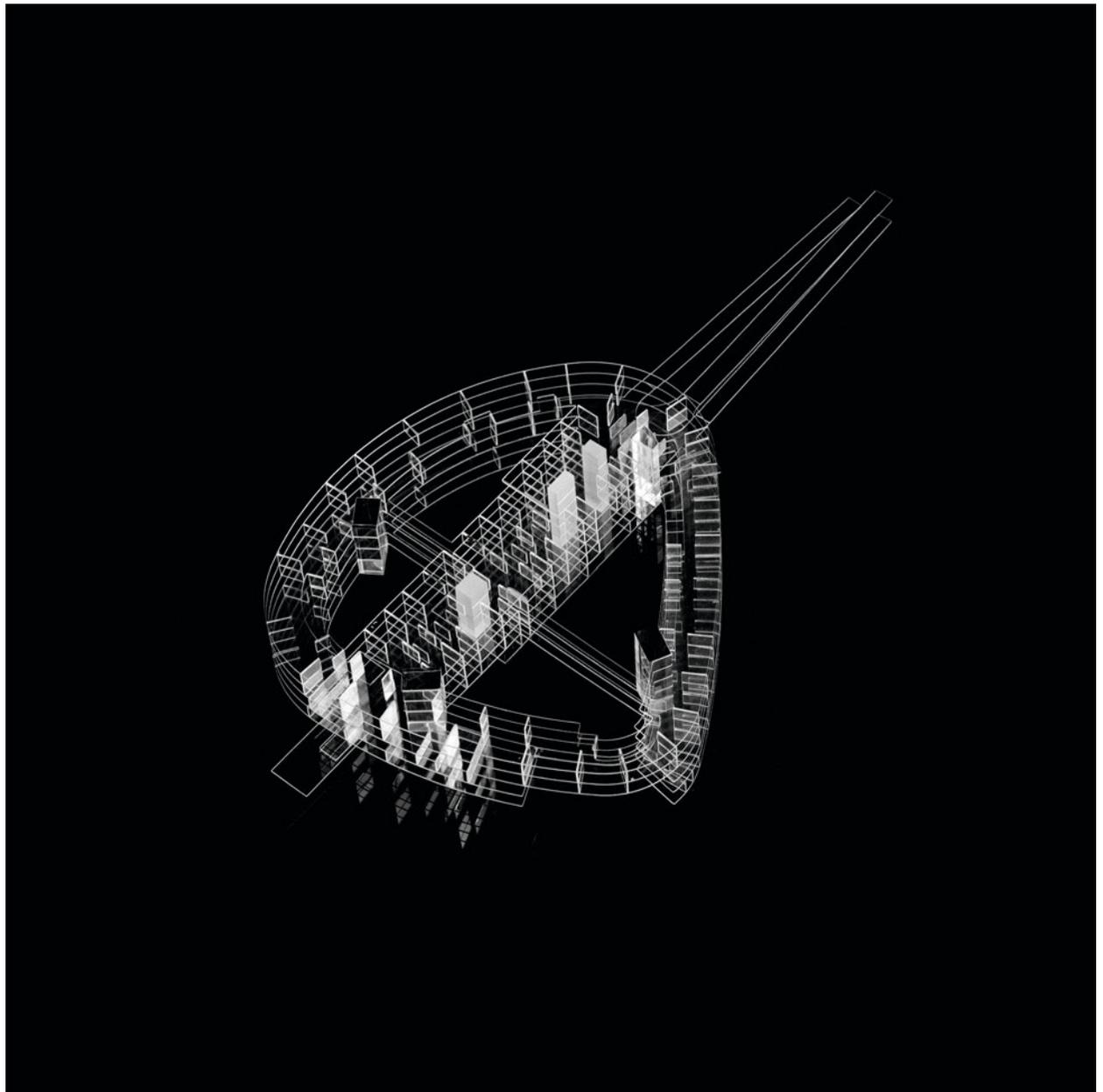
Und dann stellt sich die Frage: Schwarz-Weiß oder Farbe? Die Modellfotografien von Paul Ott sind Schwarz-Weiß. Klar! Ist doch das Modell in seiner Darstellung auf das Notwendigste reduziert, so ist die Entscheidung zugunsten der Schwarz-Weiß-Fotografie, durch die eine weitere Fokussierung und Konzentration auf das Wesentliche erfolgen soll, eine nachvollziehbare Entscheidung. Paul Ott löst das Modellfoto vom Objekt und führt es in eine neue Eigenständigkeit. Dies ist legitim und spannend zugleich, so kann ja die Fotografie jetzt mehr sein als das Modell. Entscheidend ist jedoch der Grad der Eigenständigkeit in Konnex zum fotografierten Objekt. Soll über die Schwarz-Weiß-Fotografie eine gegenständliche Situation dokumentiert werden, so ist der Grad der Eigenständigkeit ein geringer. Sehr schnell kann es in diesem Zusammenhang zu einer völligen Loslösung der Fotografie vom dokumentierten Gegenstand kommen, was jedoch nicht das fotografische Werk in seiner Qualität mindert, sondern eher den dokumentarischen Wert, wie zum Beispiel Lucien Hervé's Schwarz-Weiß-Dokumentation von Le Corbusiers Chandigarh, eine beeindruckende Fotoserie, die jedoch eine Verortung der Bilder erschwert.

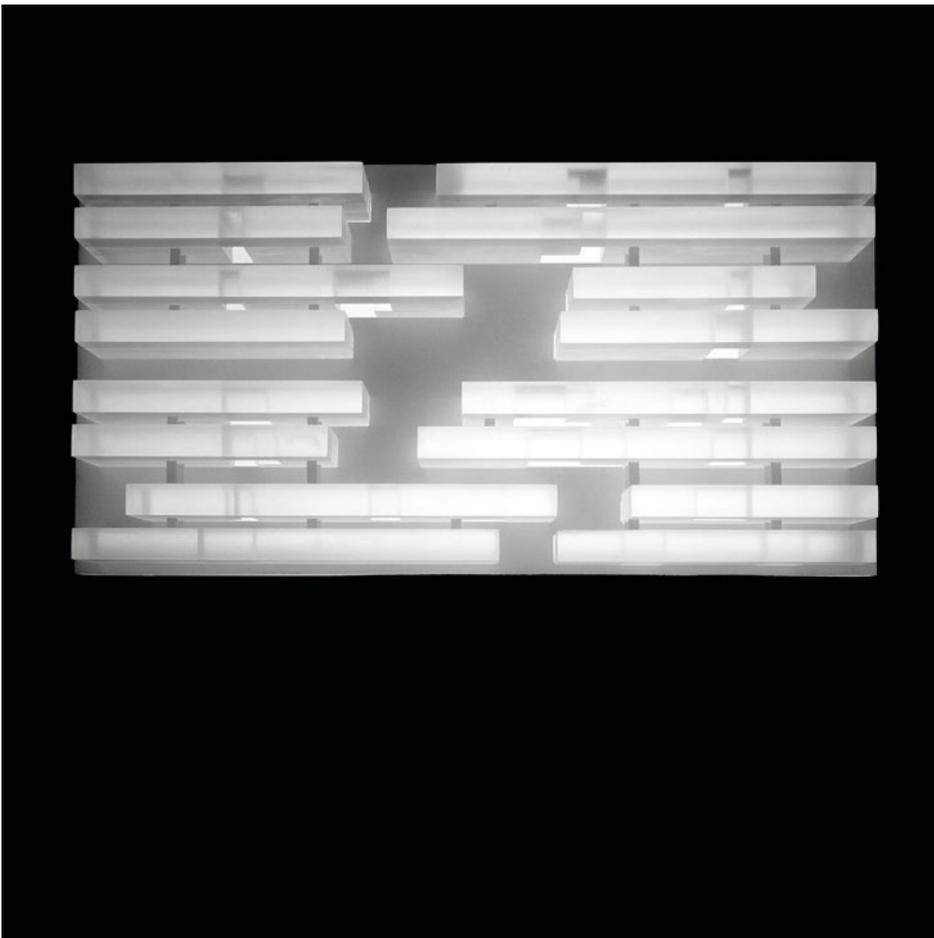
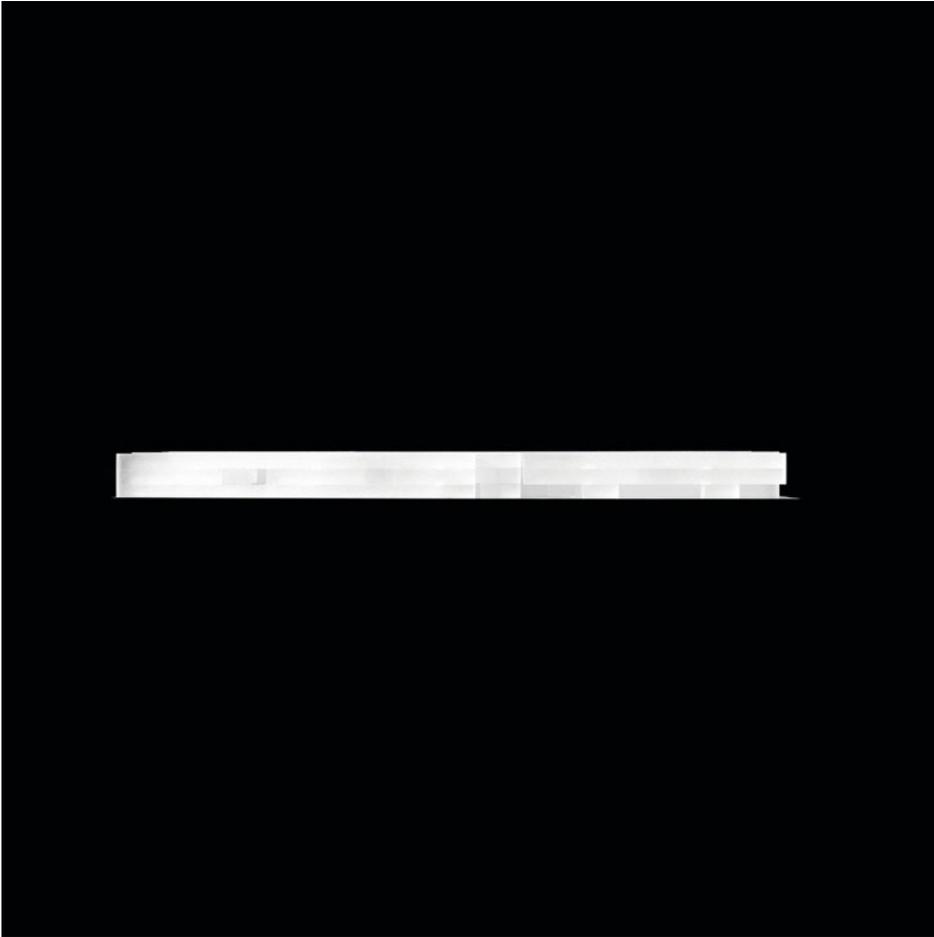
In der Modellfotografie ist dieser Spielraum größer. Paul Ott schafft es, diesen Spielraum mit unglaublicher Präzision und Komposition auszuloten. Die ästhetische Reduktion der gestalterischen Mittel, die er sich zubilligt, führt zu ungemein scharf geschnittenen Darstellungen abstrakter Bildebenen. Die Modellfotografie bekommt bei ihm eine eindeutige Selbständigkeit, zugleich ist der Konnex zum Objekt herstellbar. Der herzustellende Konnex zwischen Fotografie und Modell fällt dem Autor oder dem Architekten leichter als einem Betrachter, der noch nicht in das Projekt involviert ist. Das ist gut so, denn der „unbedarfte“ Betrachter, wenn wir uns wieder in der Jury eines Architekturwettbewerbs einfinden, hat drei Ebenen der Informationsaufnahme: die Pläne, das Modell und die Modellfotografie. Im Betrachten der Modellfotografie kann sich der Betrachter durch die Tiefe des Betrachtungsspielraums verschiedenste Nutzungsszenarien erarbeiten und vorstellen. Diese Qualitäten hat ein Rendering in der Regel nicht. Hier wird ein einziges Nutzungsszenario dem Betrachter dargestellt, bei dem das Spektrum von Szenarien ausgeblendet wird, man könnte fast meinen, sie seien unerwünscht, denn die dargestellte Architektur verträgt nicht mehrere Nutzungsszenarien!

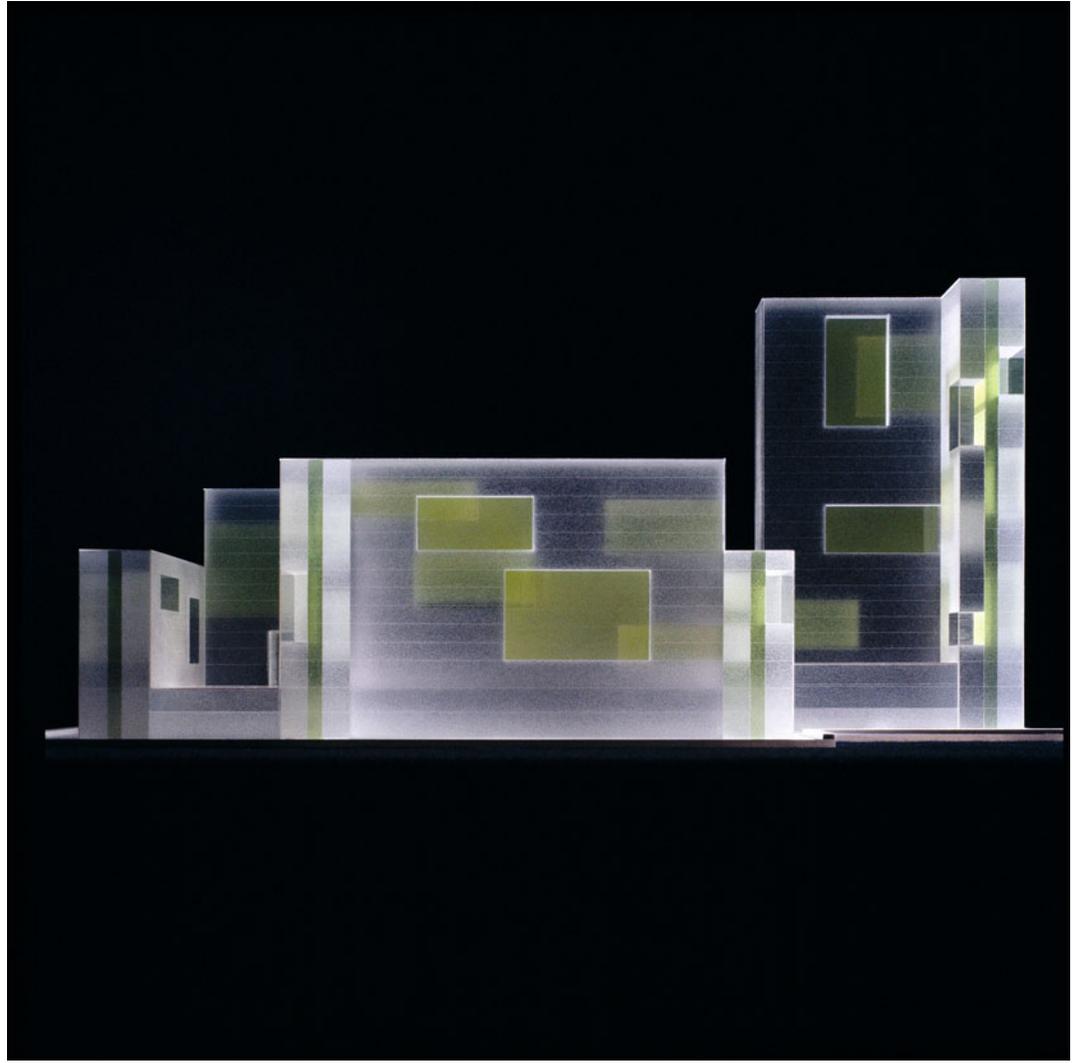
Paul Ott scheint das Streben nach schematischer Klarheit des Minimalismus aufzunehmen, um es dann auf eine Betrachtungsebene zu heben, die notwendig ist, um beispielsweise Objekte von Carl Andre zu „sehen“. Deren Kupferplatten, die eigentlich nichts anderes sind als geometrisch angeordnete Metallfliesen, erwecken bei längerer Betrachtung den Anschein, dass sie ihre Schwere verlieren und ohne viel Kraftanwendung verschiebbar sind. Tatsächlich sind sie es aber nicht. Gleichzeitig strebt Paul Ott nicht nach der Objektivität des Minimalismus, ganz im Gegenteil, er provoziert die subjektive Wahrnehmung, wodurch er sich der Subsumierung als Minimalist wieder entzieht. Er lehnt sich am Minimalismus an, nimmt Anleihen, lässt sich aber nicht vereinnahmen. Dadurch bekommt die Modellfotografie von Paul Ott ein Alleinstellungsmerkmal, das mehrere Facetten aufweist, nicht eindeutig zuzuordnen ist und genau daraus seine Stärke bezieht.

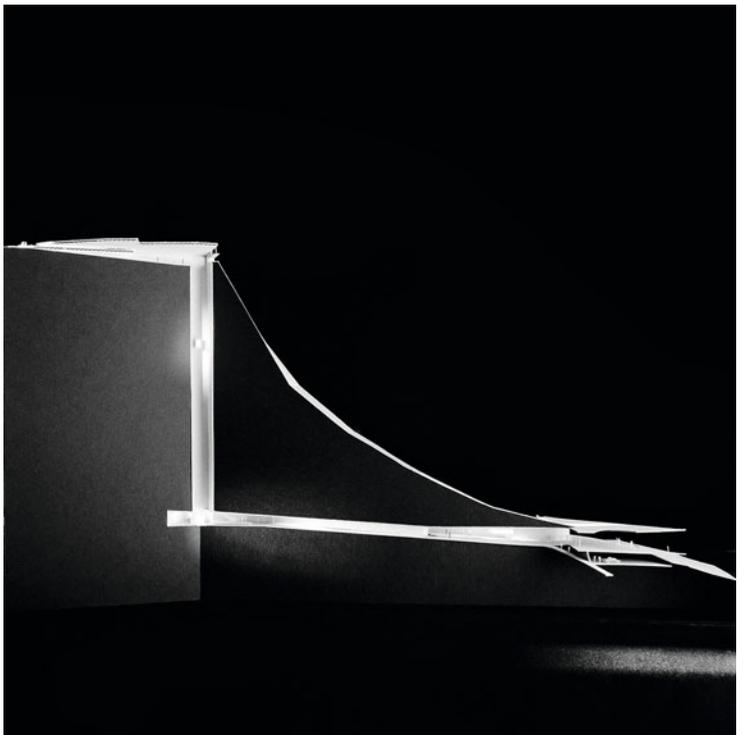
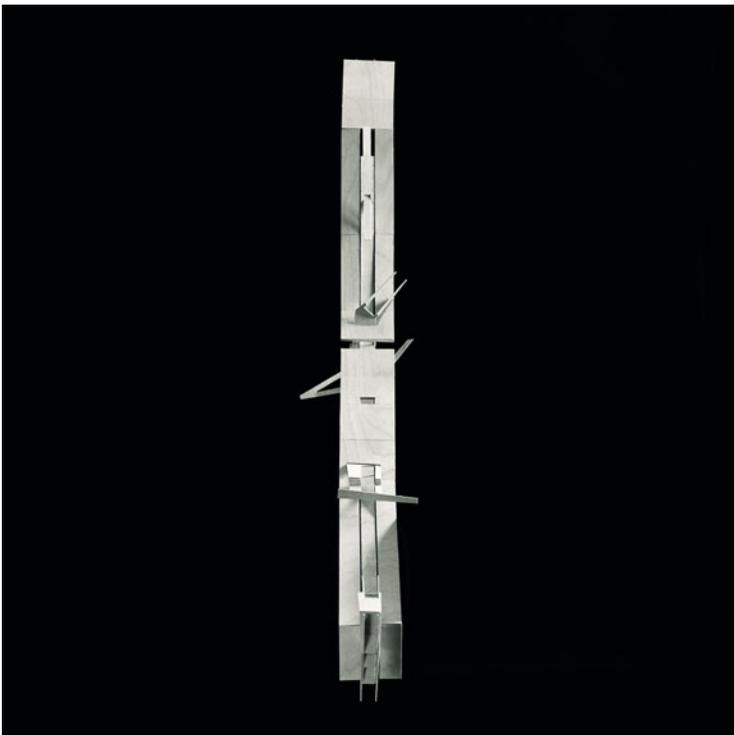
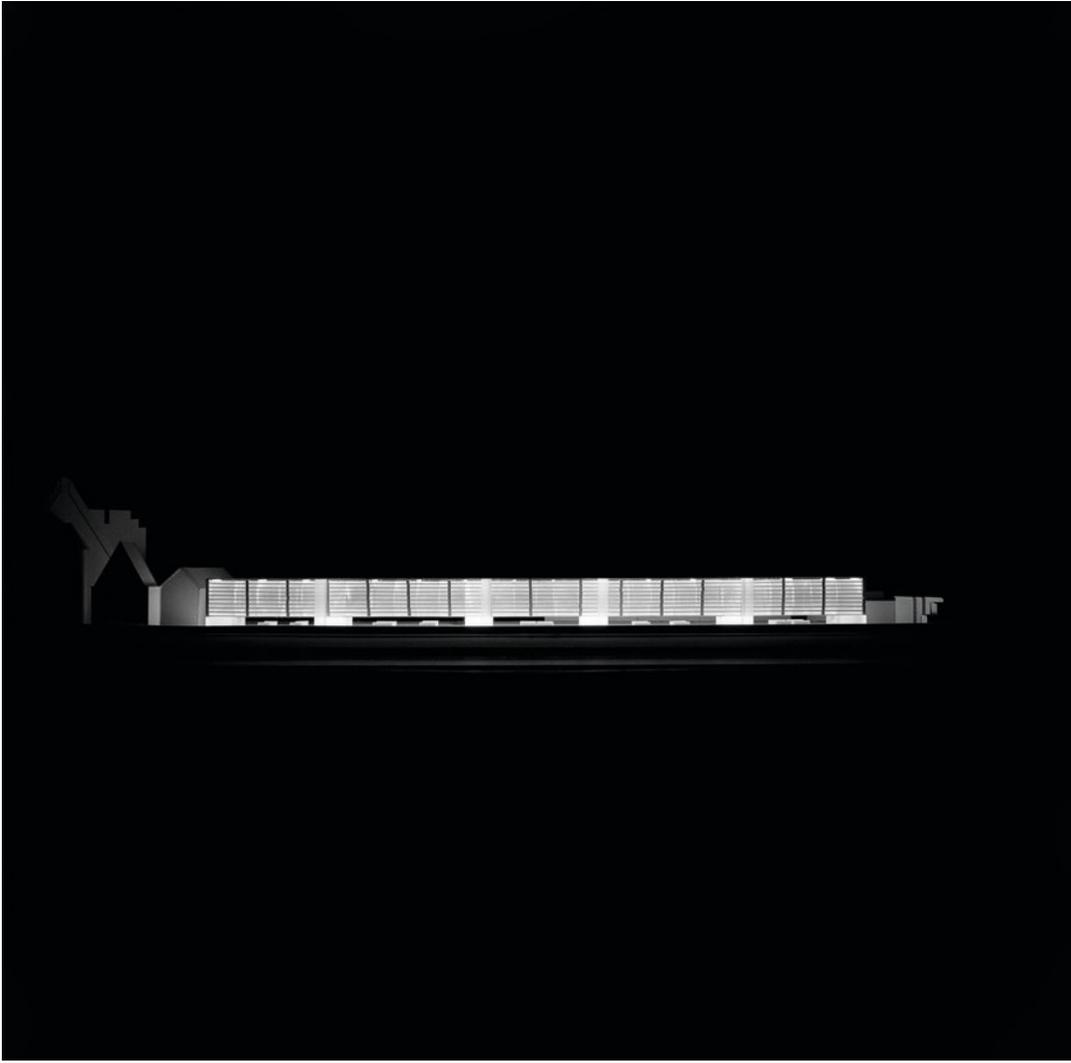
Die Modellfotografie von Paul Ott fordert den Betrachter heraus. Er muss Zeit haben, er muss Geduld haben und er muss „sehen“ können. Dann ist die Qualität der Arbeit zu erkennen, erst dann gewinnt das abgebildete Modell die erweiterte Qualität, die es allein als Objekt nicht haben kann. Paul Otts Modellfotografie lebt eine perfekte Symbiose zwischen abstraktem Modellbau und reduzierter Architektur.

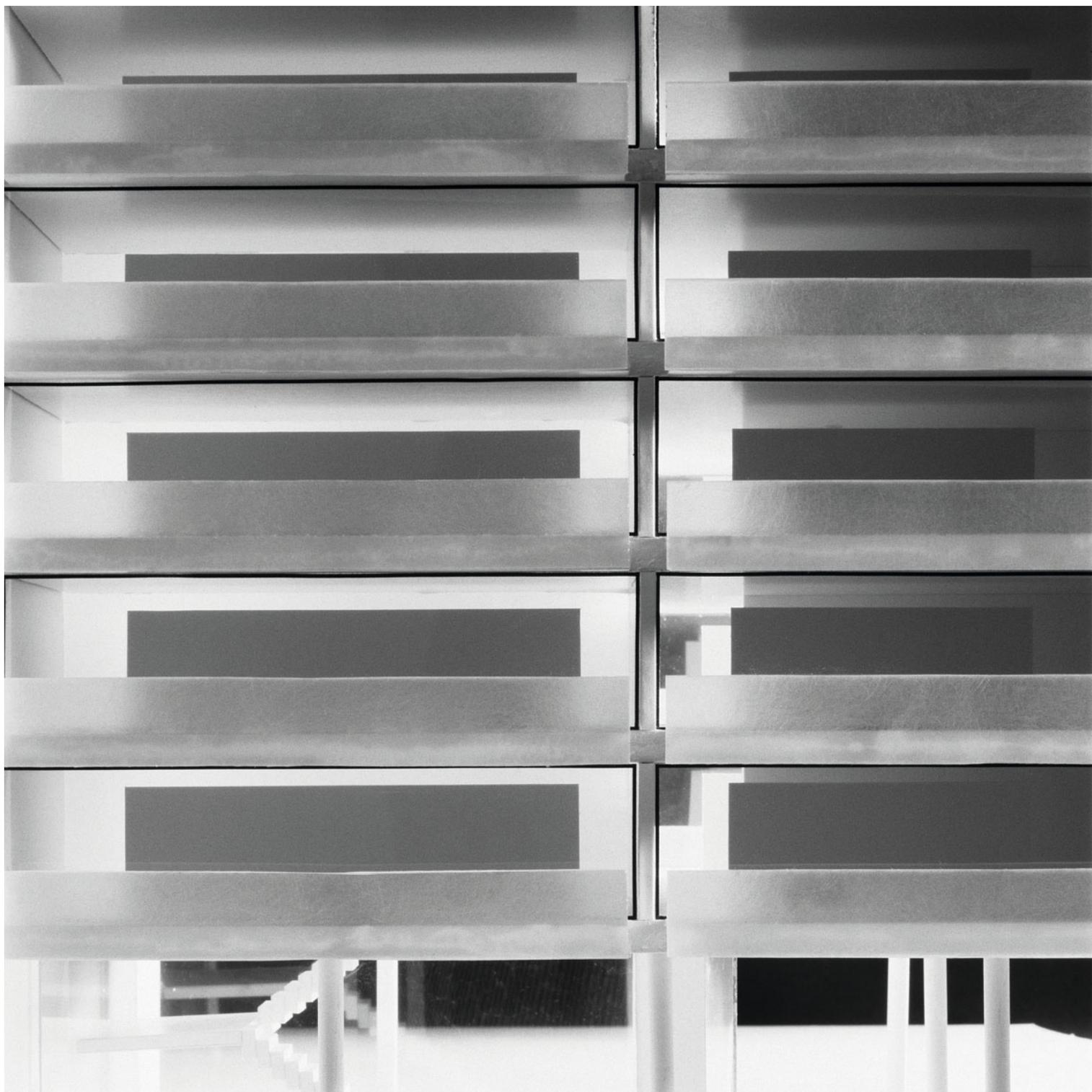
- 1 Donald Judd, Hrsg. Nicholas Serota, New York 2004, S. 40
- 2 René Burri, Brasília, Hrsg. Arthur Ruedg, Zürich 2011, S. 182
- 3 Donald Judd, Hrsg. Nicholas Serota, New York 2004, S. 40

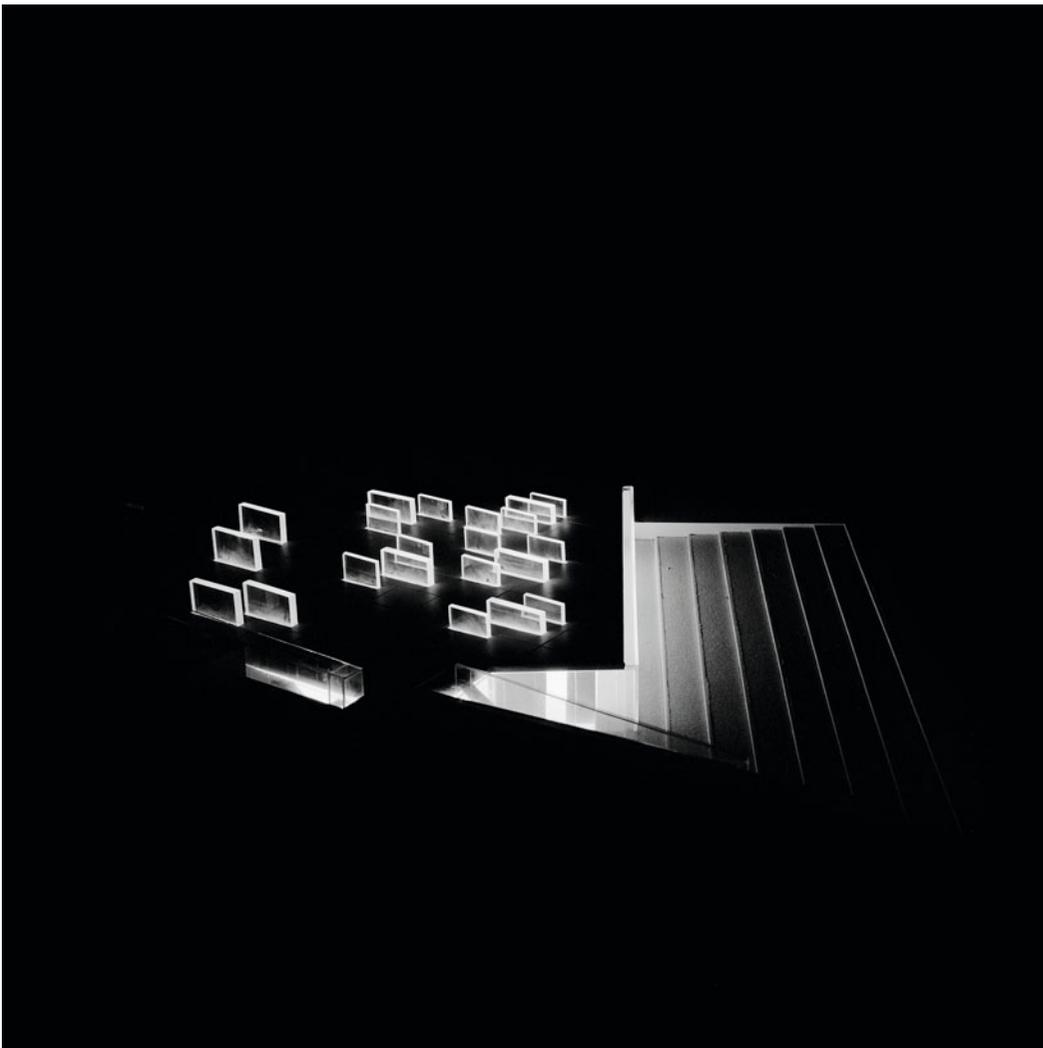
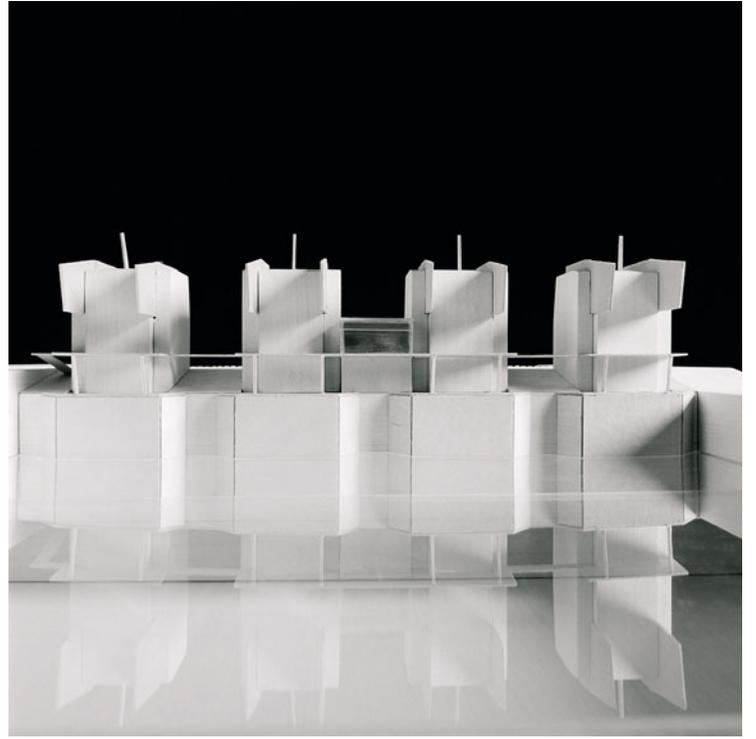
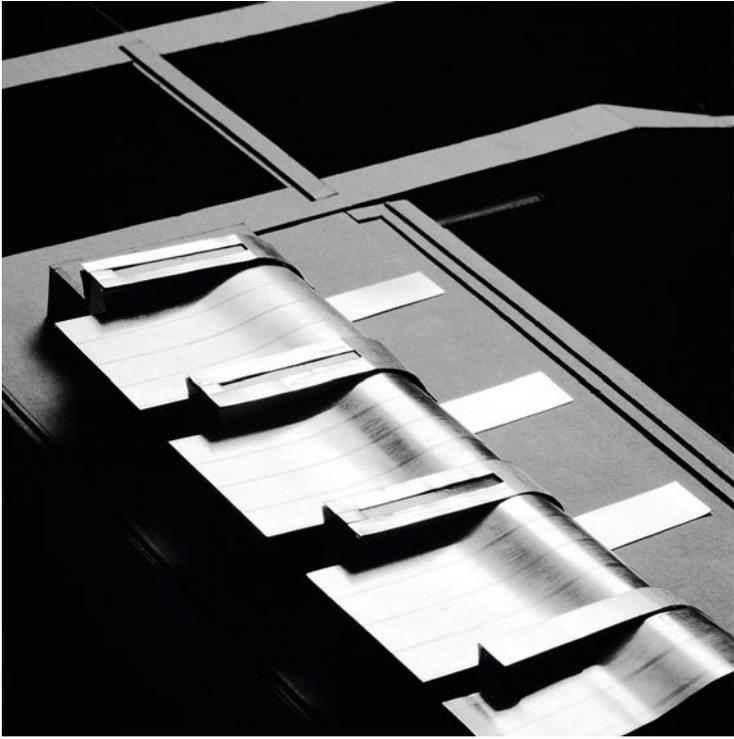


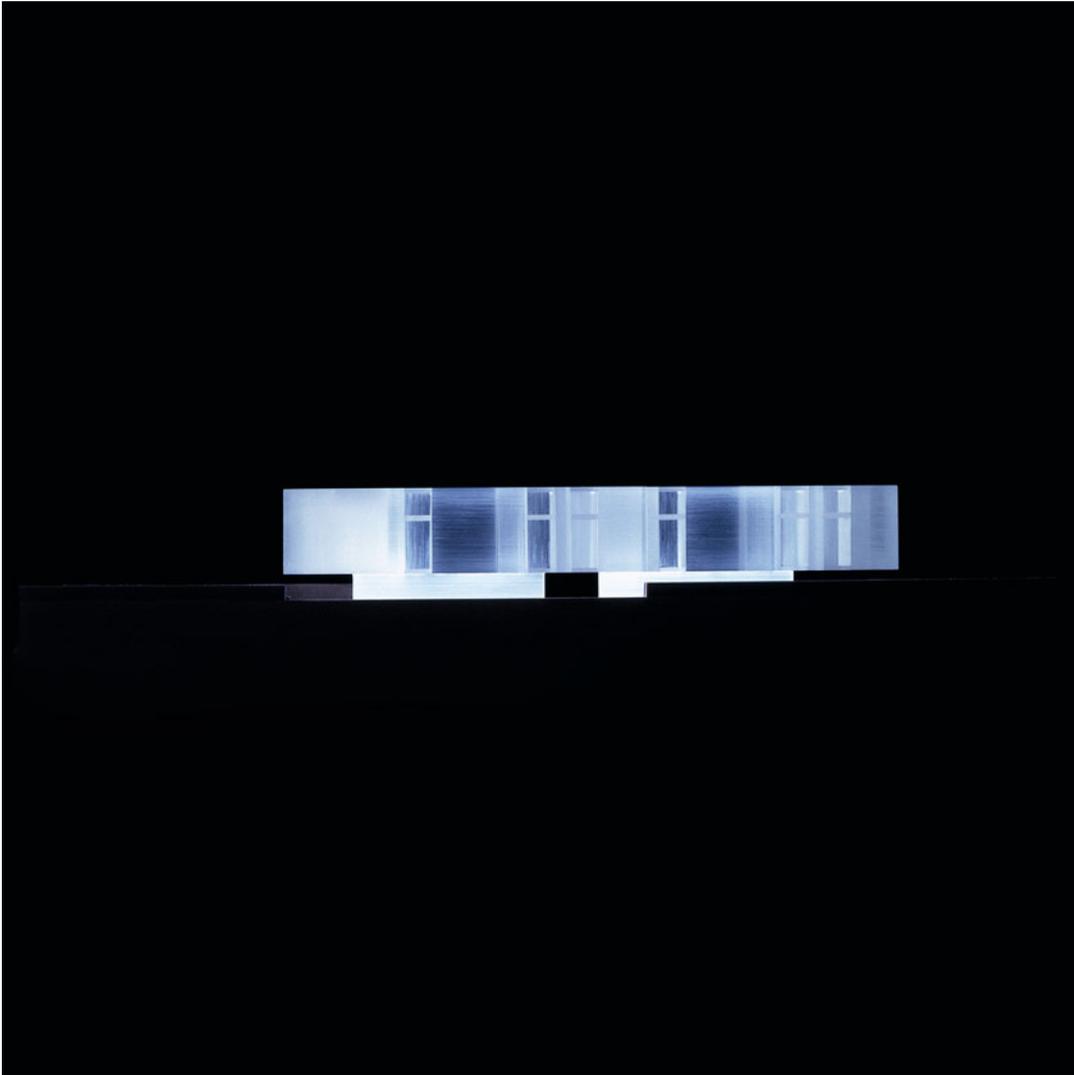


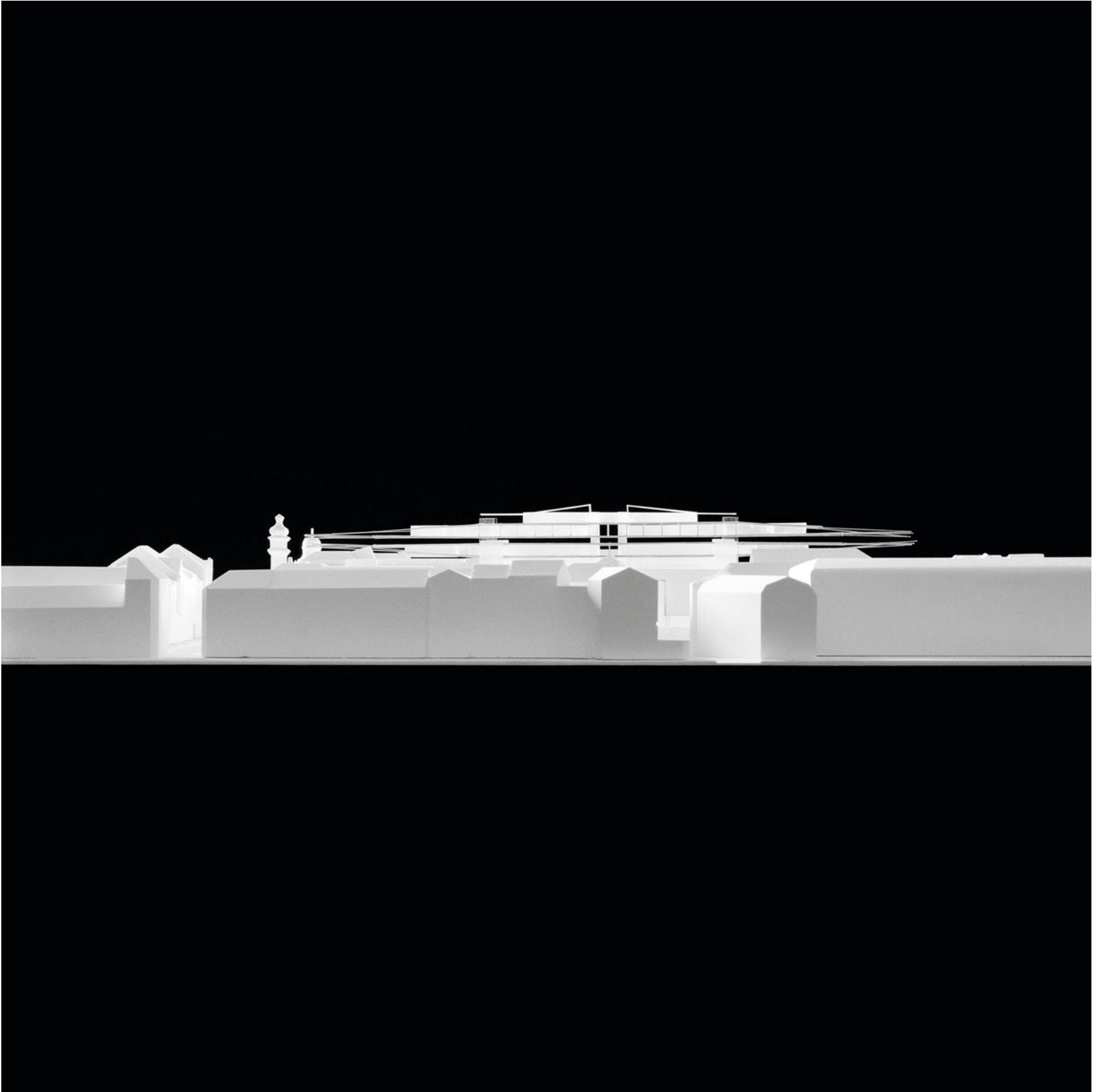


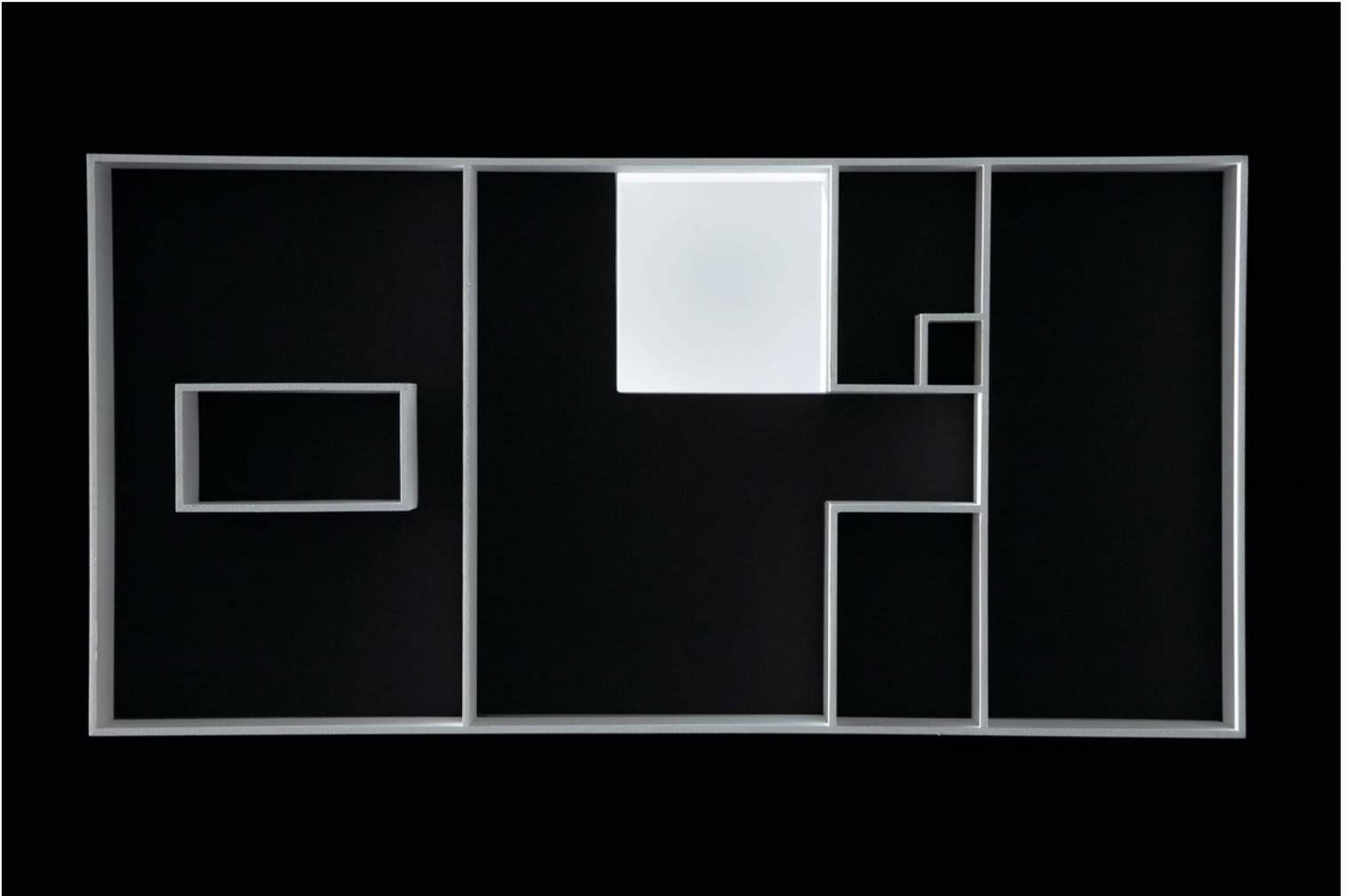




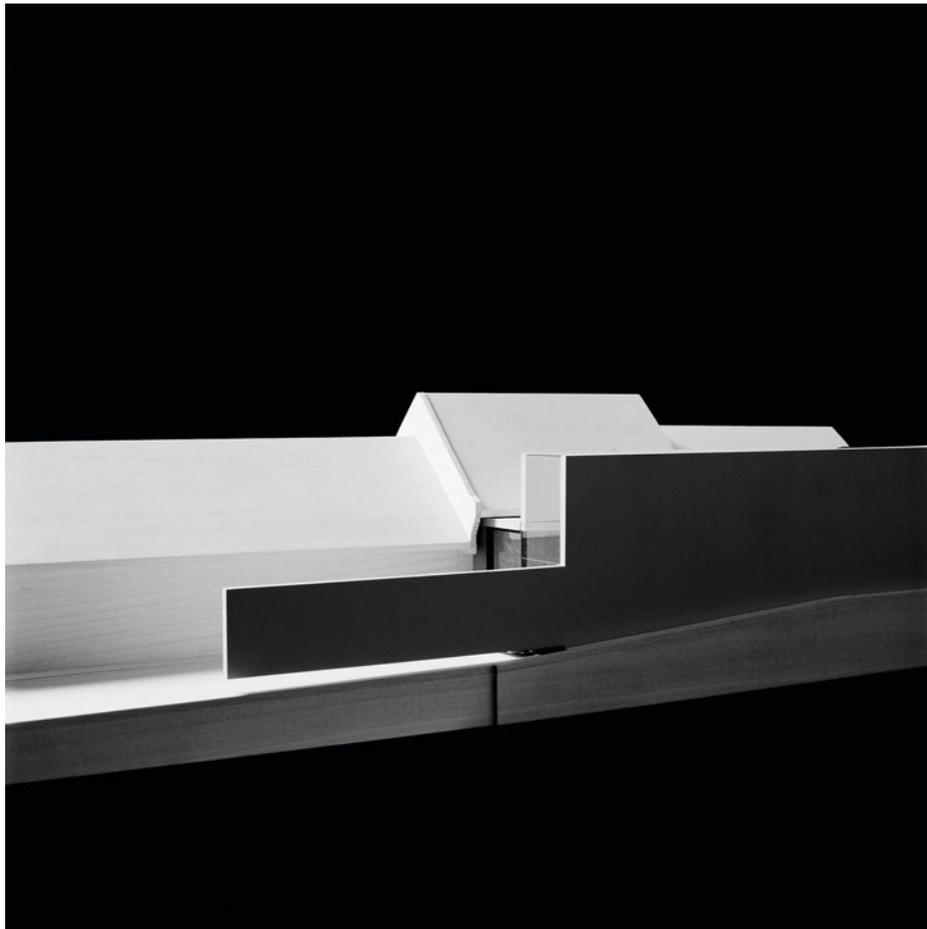


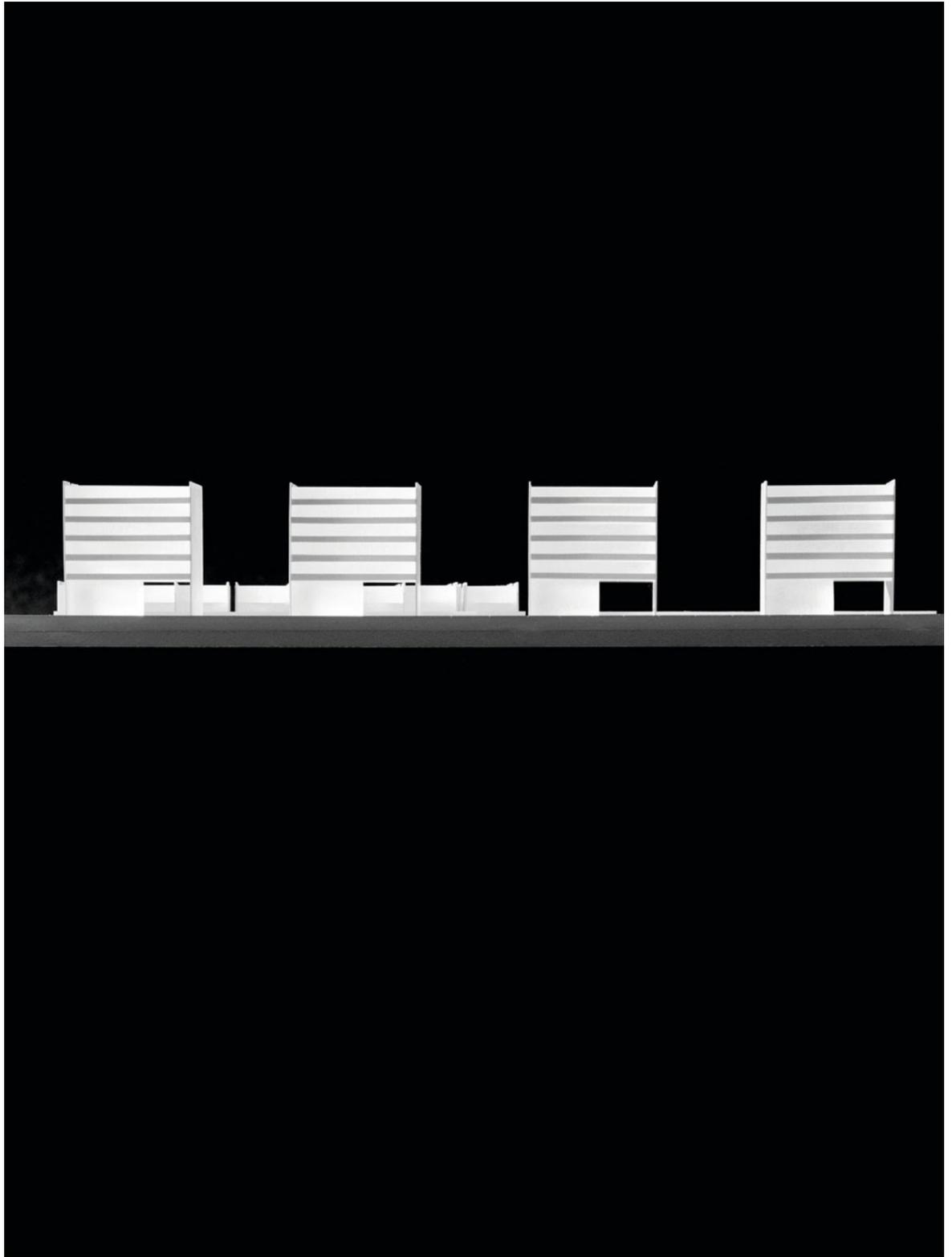


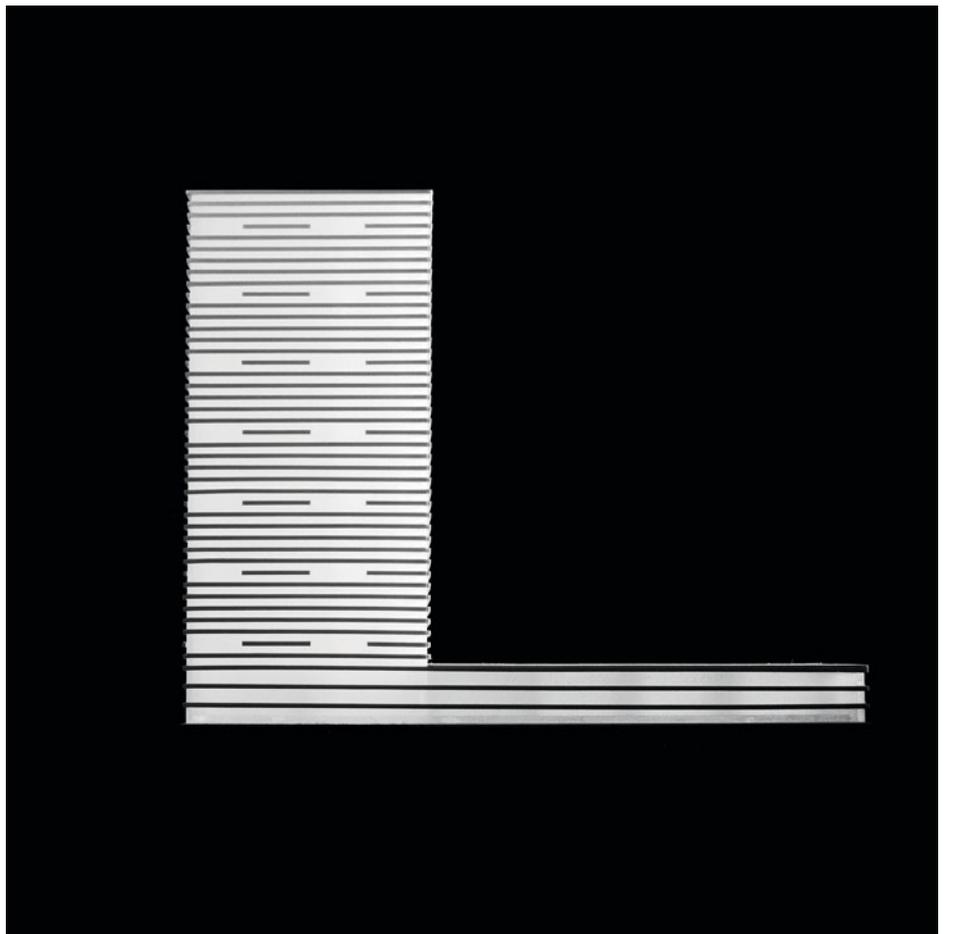


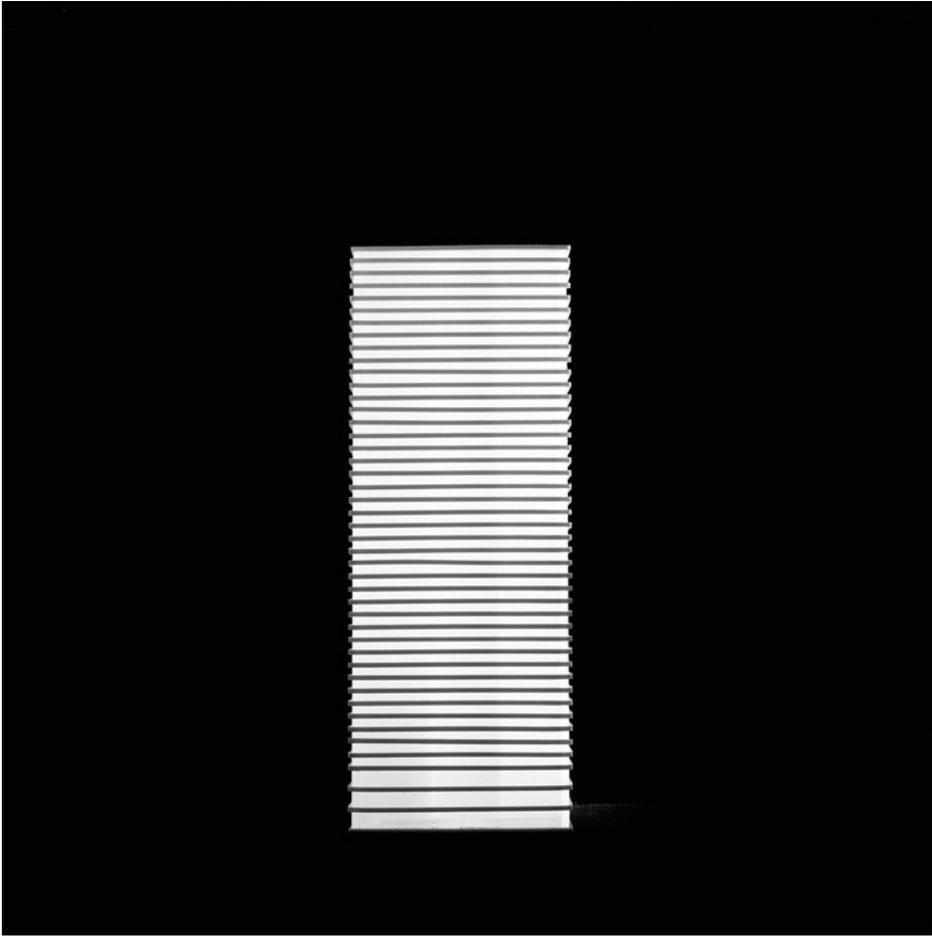












Photography and Minimalism

A Perfect Symbiosis

“You have to look and understand, both. In looking you understand; it’s more than you can describe. You look and think, and look and think, until it makes sense, becomes interesting.”¹

The jurors of an architecture competition wish to be swept up and taken along on the journey that is the decision-making process. This is however hindered by a lack of time, inadequate specialized knowledge and insufficient imagination. Generally decisions must be made quickly (the plane leaves at 6 pm) in an open and communicable fashion by people who are capable of discussing the subject but who do not necessarily possess appreciable expert knowledge of it. In previous years, this combination has led to the creation of an unflattering photographic style and it is believed that it is only along the realistic image plane that the desired and necessary information may be conveyed quickly on a communicative level.

Colorful renderings depicting improbable crowds of people and suggested, questionable activities, both superficial and banal, have literally inundated the market over the past decade, bringing architecture projects down to an incredibly low level. Images of Dubai and Moscow have become the epitome of investor-friendly designs. Moreover, when colorfulness is not called for, then it must at least be “green” so as to accommodate the politically opportunistic dealings of community representatives.

The aim is to convey a realistic world, yet it is in actuality astonishingly far from reality. This manner of communicating rests however upon the miraculous fulfillment of expectations, regardless of whether or not these goals can in fact be realized, or whether the roof areas will actually be covered in green growth in five years or if they will rather deteriorate into squalid, withered, dry fields. It doesn’t matter! It sells; expectations meet the image plane and the deal is done! Architects as well as legions of rendering firms have learned how to take advantage of this phenomenon. They have gone along with it and established themselves upon it; their success proves they are right!

Black and white or rather color?

It has become apparent of late that achromatic designs possess a certain allure for jurors, regardless of whether or not the project itself is convincing. The simple fact that the perspectives are presented in black and white creates an almost magical appeal. These designs represent once again an initial step toward abstraction, which in turn has a positive impact on architectural discourse as a whole. The mere elimination of color, an apparent abdication of variable suggestion, seems both comforting and appealing at the same time.

Phenomena that are similar, if not identical, to that of black and white photography emerge here, especially within the context where one has the option of choosing between black and white or

color photography. In this case, the photographer is able to make a very conscious choice with regard to which medium to use, if for no other reason than to be able to emphasize further his or her objective. This decision is not easy to make however. Take for example René Burri who took extraordinarily impressive pictures of Brazil's development; at the end of the 1950s he was working with two cameras, one for black and white photography and one for color. He often simply photographed the same subject twice.² Even those who are compelled to create achromatic designs may be subject to an in-depth evaluation. It remains to be seen however whether the juror as an observer will consciously go along with this but at least he or she is given the opportunity to view the design in a more open fashion, which in turn creates a degree of irritation on the one hand while arousing curiosity on the other.

Model photographs, primarily in black and white, are also entered into architecture competitions from time to time. If nothing else, this somewhat forgotten method seems to be undergoing a minor resurgence within the midst of the nearly unbearable sensory overload brought on by the superficial rendering display. This small yet impressive niche of presentation methods appears to have been revived at a time of overall image saturation.

Abstraction as a form of emancipation

Due to developments within the area of graphics software, model photography has been gradually squeezed out as a genre. A virtual model has evolved from the physical model, which is in turn constructed from a pseudo-realistic reality. In contrast, in the case of model photography, an abstraction is created from the physical model; the reality it came from however is no longer evident within the context of the presented architectural designs. In this way, architecture can be broken down into its essential components. The viewer is either drawn to the central object or he or she may due to the various complex levels of abstraction confer his or her own individualized interpretation to the observed object.

In this context it is important whether an abstraction has already been made from the model, with the intention of allowing it to be photographed. A model intended for objective representation can pose a difficulty to the photographer in his or her attempt to produce a higher level of abstraction. Additional factors that make this endeavor even more challenging are references to scale, such as people or cars, because in that case abstraction cannot skip a certain level in the model photograph. It remains connected to the object and thus explicable and superficial. It does not offer sufficient substance for a deeper level of evaluation.

In the representation chain of rendering – model – model photograph an interesting triangular dynamic arises, which is paradoxical in regard to the individual protagonists that are involved. However, used in a combined fashion, they yield impressive results due to the inherent logic ...

The triangle of paradoxes

The plan aims to reproduce “reality” by symbolic reduction. On the other hand, the model fails to depict reality in a three-dimensional manner. In response to the attempt to render the object, the model photograph gives the model a new meaning by abstraction, which is however again reminiscent of the plan. This completes the triangle of individual paradoxes.

This triangle can only function symbiotically, if every step is consciously completed: if the architect opts in his or her representation for reduction, if model building becomes a connecting element between plan and photograph and if the model is thus produced with the intention to be photographed. As a final step, the photograph itself seeks to photographically realize and individually interpret the essence of the architecture by way of abstraction.

This requires partners, a partnership between the architect and the photographer, which is necessary to produce such results. The architect must be willing to allow for abstraction of his architecture, he or she must be able to let go of it and send it on a journey with an unknown but certainly intriguing outcome. On the other hand, the photographer must start with the architecture, or more precisely the model, trying to understand and giving it a new form with specific technical tools. Plan, model and photograph are separate players that can interact if a situation calls for it or even complement one another.

To make a model for the photograph and for the presentation means in a certain sense having the ability to anticipate how the photograph will depict the model. On the level of communication the abstract photograph helps to expand and enhance perception. In foreseeing the end result, a model for abstract photography has to be built in an abstract manner by limiting the choice of materials and colors and anticipating how the chosen materials will shape the photographic reproduction. Donald Judd states the following, “Things that exist exist, and everything is on their side,”³ and underlines how important it is to determine what is essential. This choice leads to an expansion of perception, with sensory-based characteristics being preferred to general concepts. As a result, the perception of space acquires a special quality. The experience can become more profound and be interpreted by the observer on various levels in accordance with their individual “ability to perceive.”

Minimalism: style and method

Paul Ott’s model photography evokes the minimalist way of thinking, rendering and perceiving. Observations made at a first glance dissolve again and become concrete on another level, only to enter into a dynamic of open interpretation. Photographs that appear very precise become suddenly blurry. Images that represent a plane become three-dimensional and gain more depth, the more the observer explores them.

The models are usually made of Plexiglas or white plastic (p. 42–55). White plastic is hardly moldable, while Plexiglas can be processed specifically for model photography. It can be sanded, polished or die cast, to name only a few processing methods. What makes a difference here is the degree of graining. How finely must the material be sanded to achieve the desired photographic effect even with a certain image size and to prevent it from drifting into abstraction? Not only the finish is important, but also the effect that the material creates and how it is presented. In this context the lighting is essential. Not only lighting in the traditional sense, but as a result of the transparency and even translucency of the material it can also be backlit to give it more depth. Sanded Plexiglas lets light through, whereas polished Plexiglas does not. Consequently, the latter assumes almost an immaterial character in the photograph. However, when the cut surfaces are sanded, it also acquires the ability to disperse light.

The autonomy of the photograph

The next question is: black and white or color? Paul Ott's model photography is black and white. Of course! The model has been reduced to the most essential in its representation, which is why choosing black and white photography that allows focusing on the essential makes sense. Paul Ott separates the photograph of the model from the actual object, giving it an independent identity. This is both legitimate and intriguing. As a result the photograph can express more than the model. What makes a difference though is the degree of separation from the photographed subject. If black and white photography is chosen to document a specific situation, then the degree of separation is lower.

The photograph can often become completely independent from the documented subject. This does however not take away from the quality of the photograph, but rather from its documentary value, such as exemplified by Lucien Hervé's black and white images documenting Le Corbusier's Chandigarh – an impressive photographic essay that however makes it difficult to locate the images.

In model photography there is more room to play with. Paul Ott successfully explores all the options with remarkable precision and composition. The aesthetic reduction of compositional means, which is his signature, results in strikingly clear representations of abstract images. The model photograph becomes independent for him, while at the same time a connection to the object can be established. This connection between the photograph and the model is easier to make for the author or the architect than the observer who is not yet involved in the project. This is good because the “undiscerning” observer – assuming we are again part of a jury of an architectural competition – processes information on three levels: the plans, the model and the photograph of the model. When looking at the photograph of the model, the observer can develop and imagine various usage scenarios due to the depth of the perception. A rendering usually does not convey these qualities. The observer is shown only a single usage scenario with other possible scenarios being faded out. Almost as if they were undesired and the rendered architecture were not compatible with different usage scenarios.

Paul Ott focuses on the schematic clarity of minimalism, elevating it to a level of perception that is, for example, necessary for “seeing” the objects of Carl Andre. His copper plates that are in fact nothing more than geometrically arranged metal tiles appear upon longer contemplation as if they had lost their gravity and could be moved effortlessly. However, this is not the case. At the same time, Paul Ott does not strive for objectivity inherent in minimalism; quite the contrary, he provokes subjective perception, thus evading the label of being a minimalist. He borrows from minimalism, without being consumed by it. This becomes the unique selling point of Paul Ott's model photography, which is characterized by various facets, without being clearly classifiable. And this is precisely its strength.

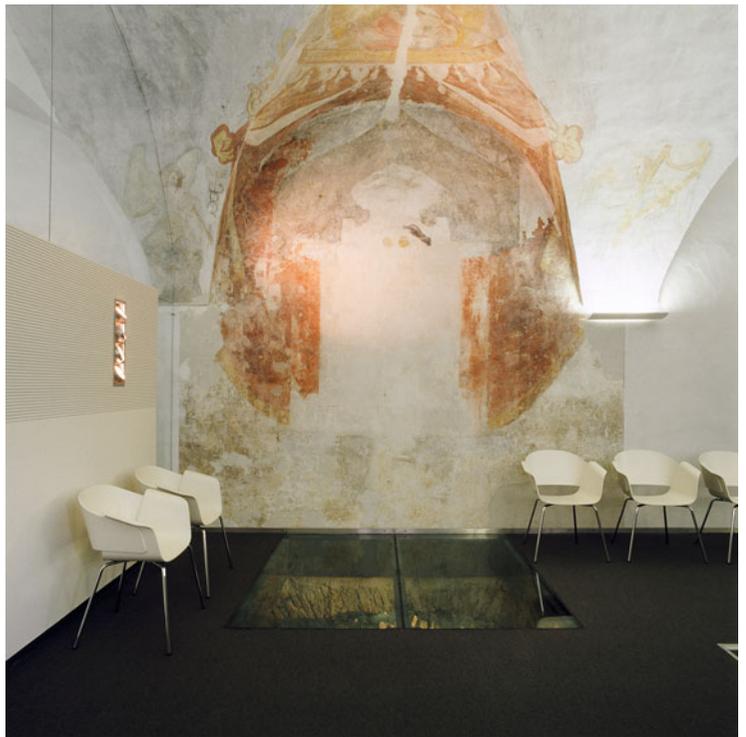
Paul Ott's model photography challenges the observer. He or she has to have time and patience and he or she has to be able to “see”. This reveals the quality of the work, a more profound quality of the depicted model, which is absent in the object alone. Paul Ott's model photography embodies a perfect symbiosis between abstract model building and reduced architecture.

1 Donald Judd, ed. Nicholas Serota, New York 2004, p. 40

2 René Burri, Brasília, ed. Arthur Rugg, Zurich 2011, p. 182

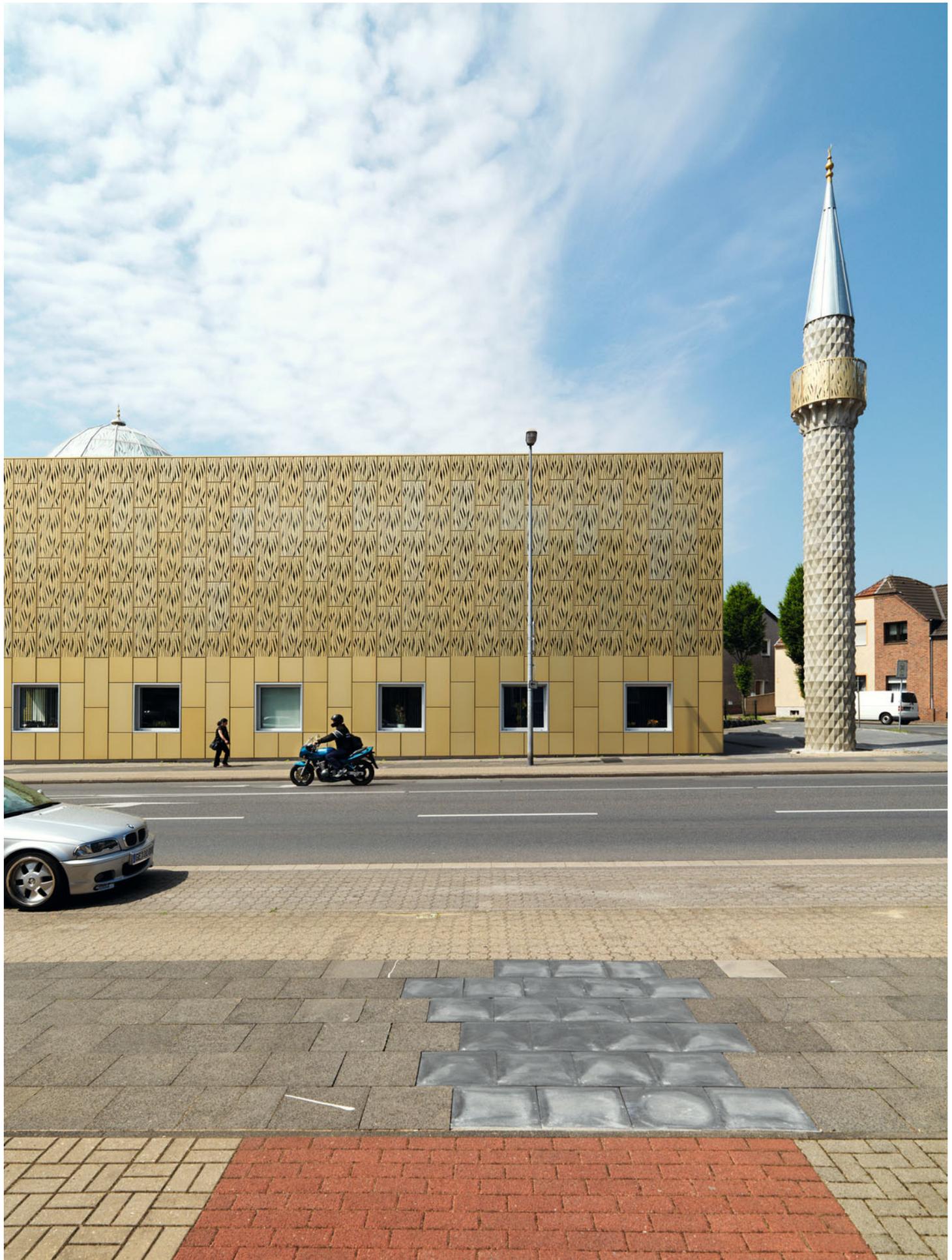
3 Donald Judd, ed. Nicholas Serota, New York 2004, p. 40







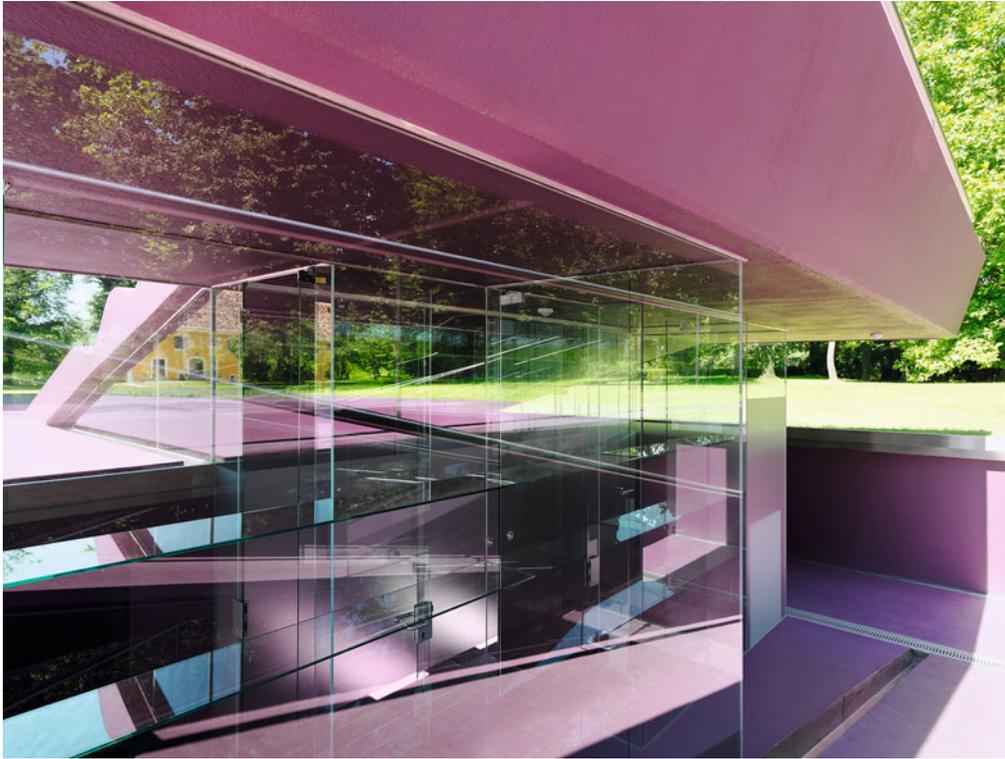


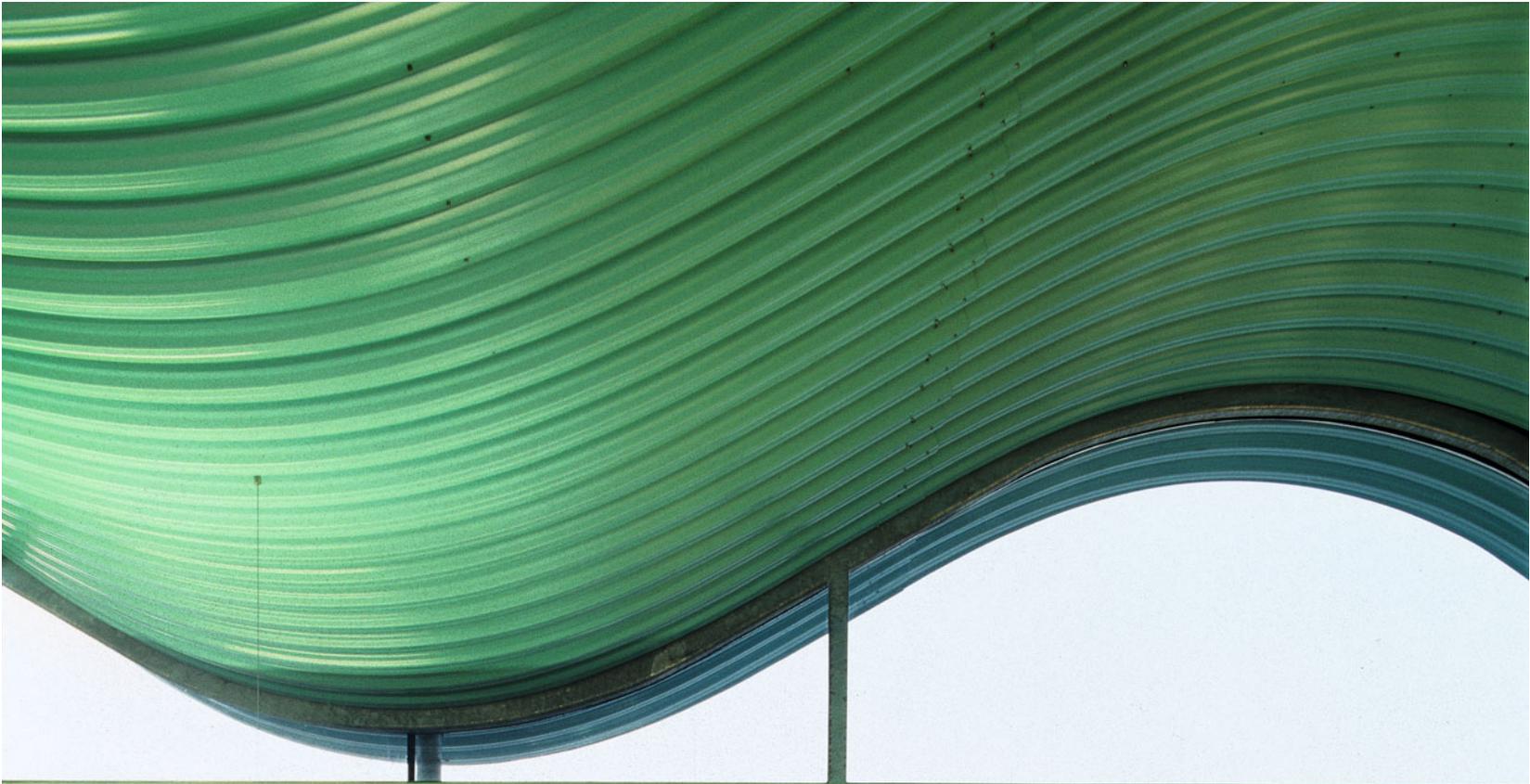




















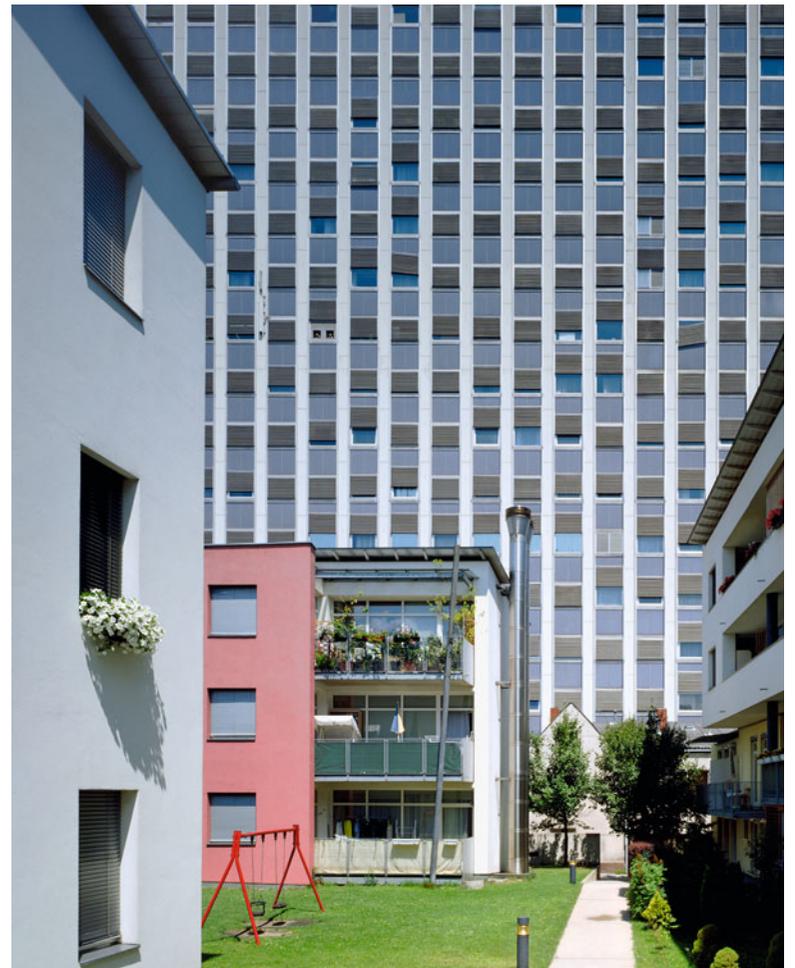
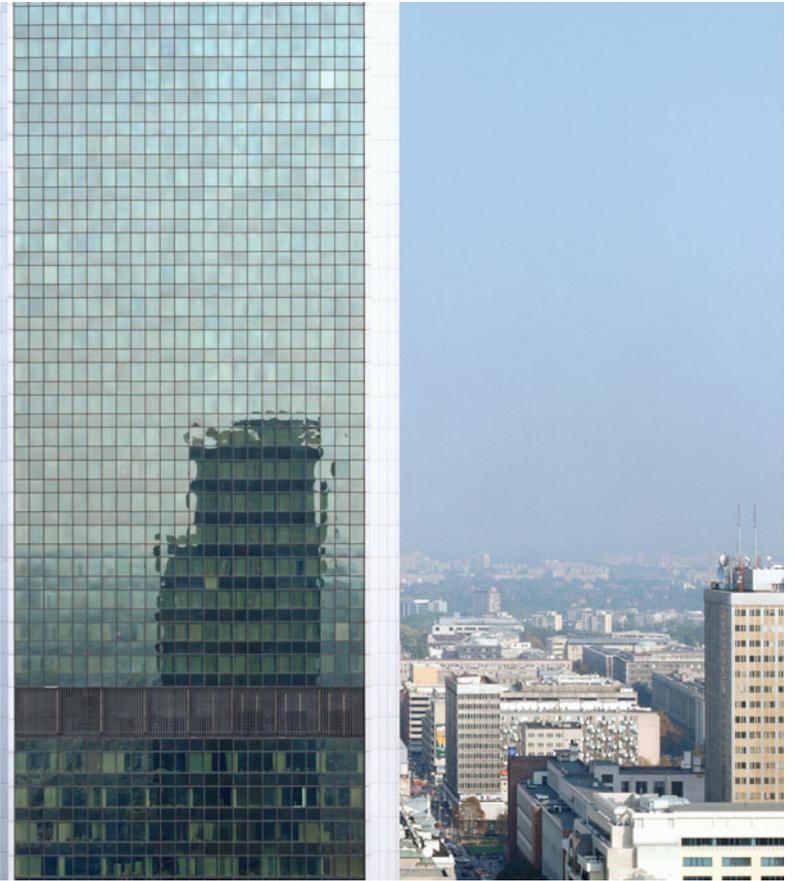












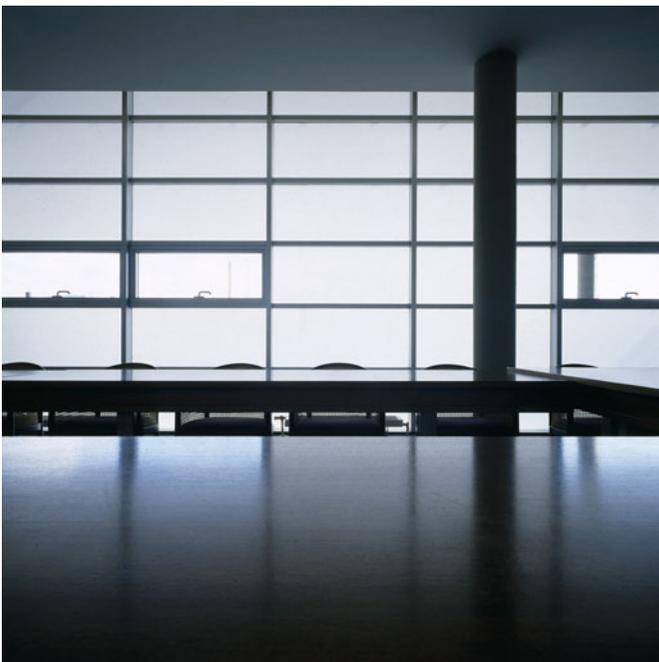






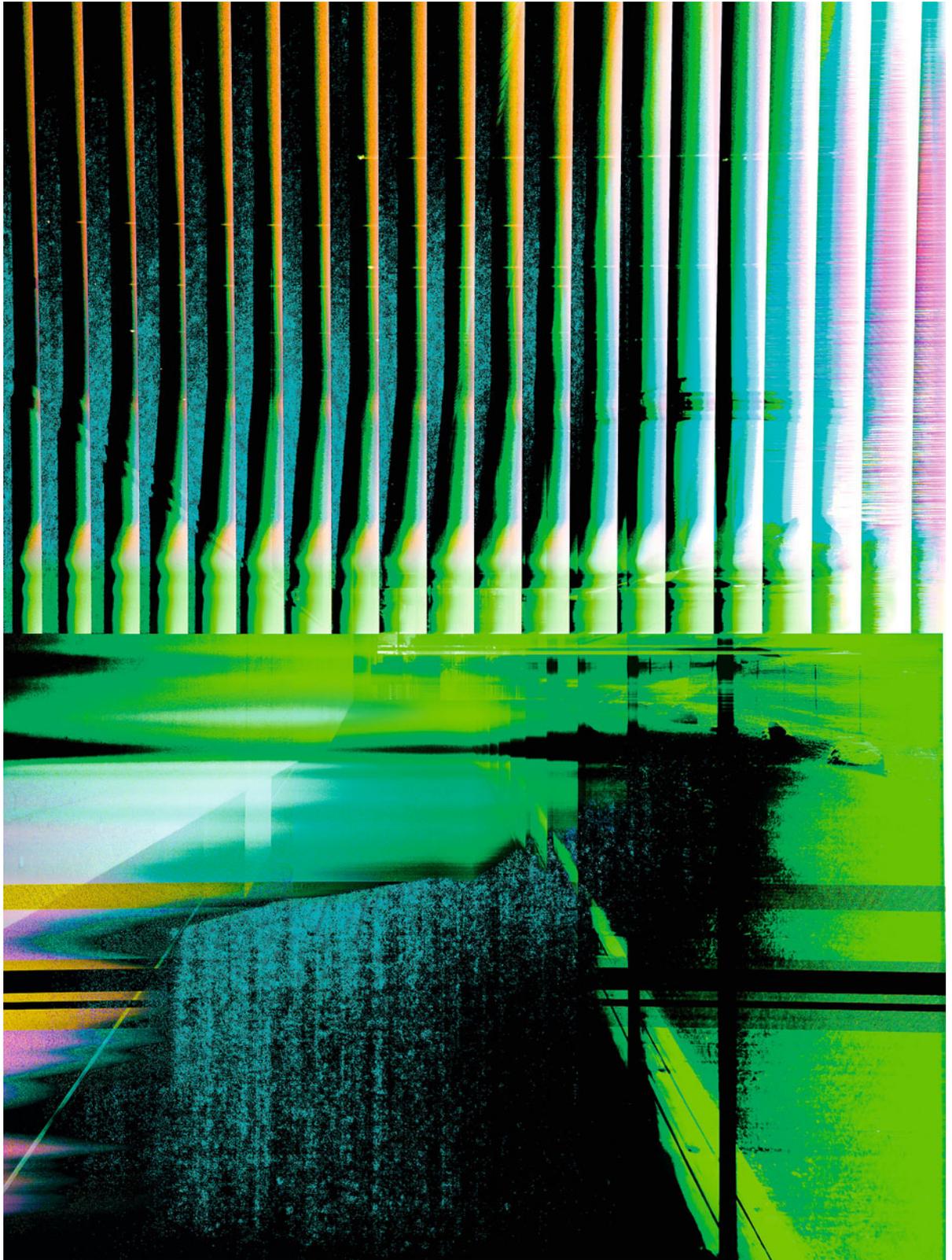


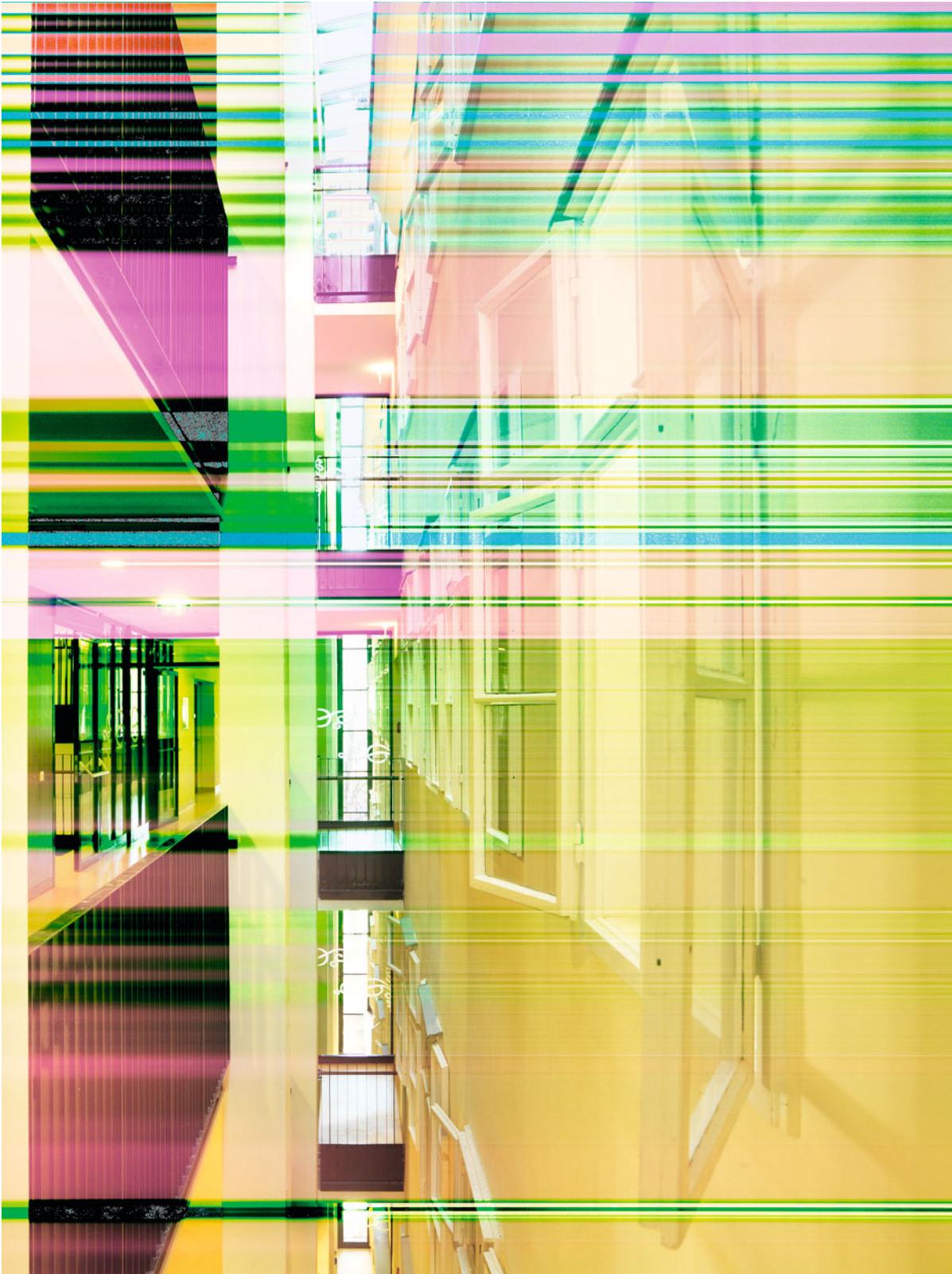


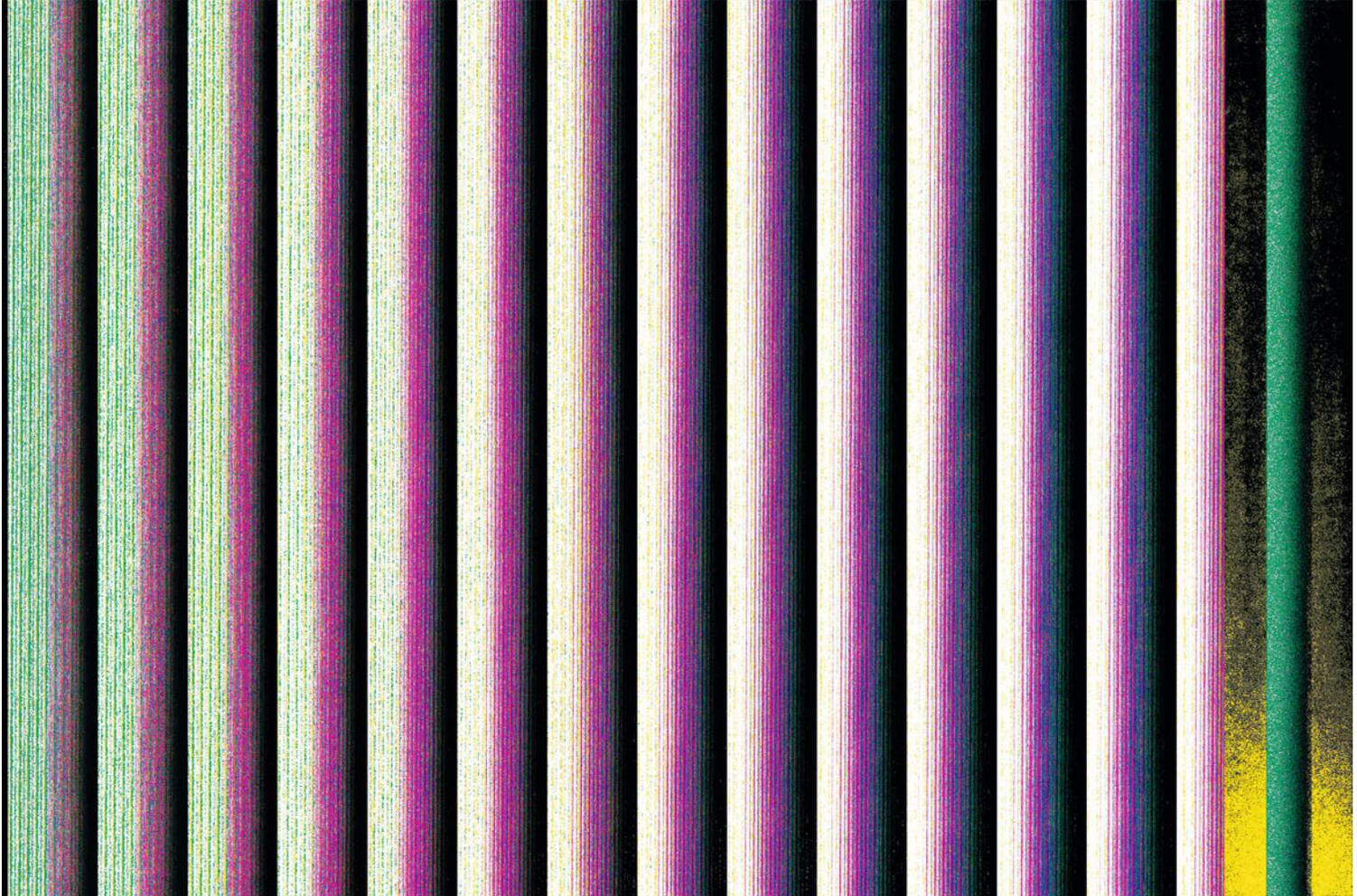
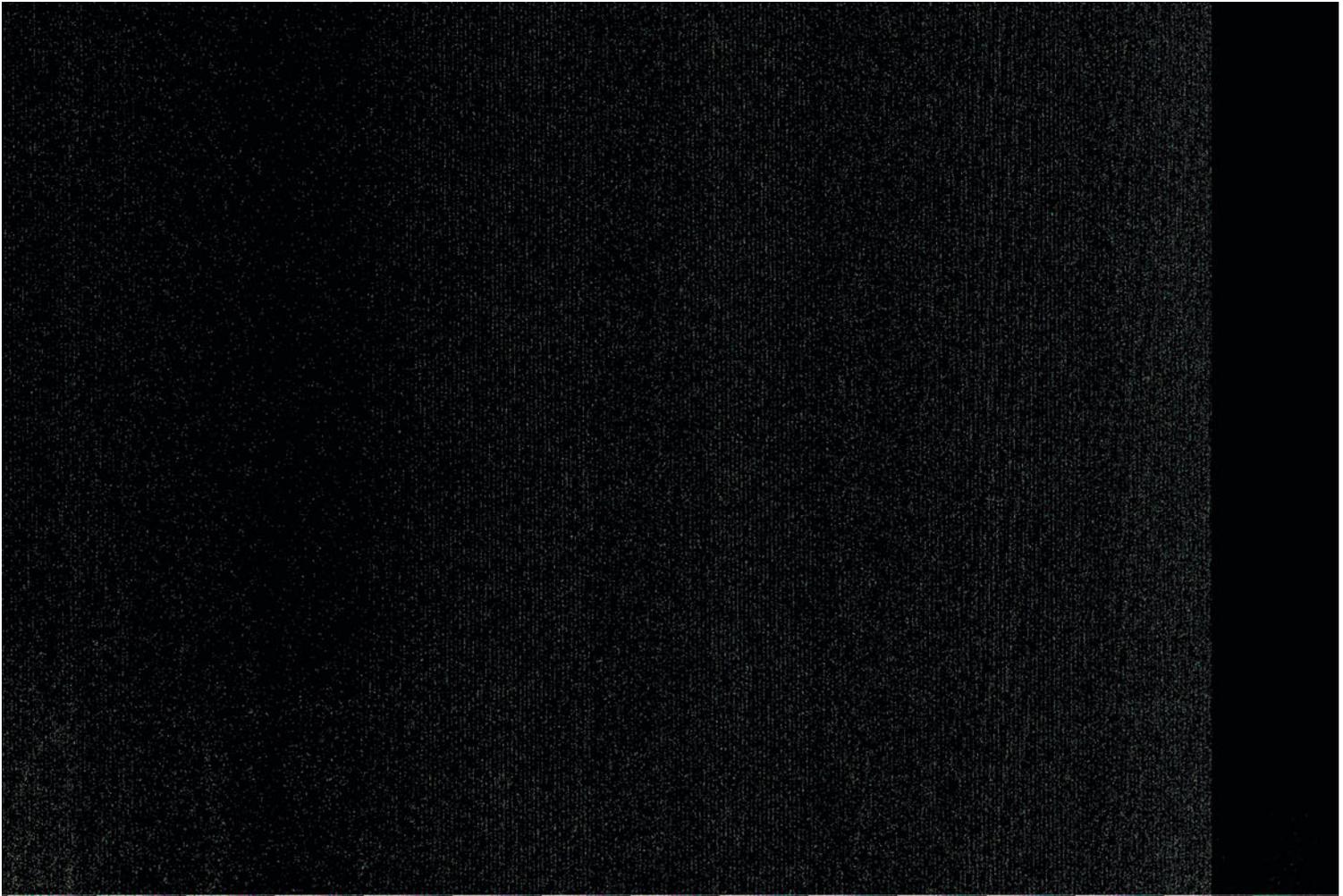


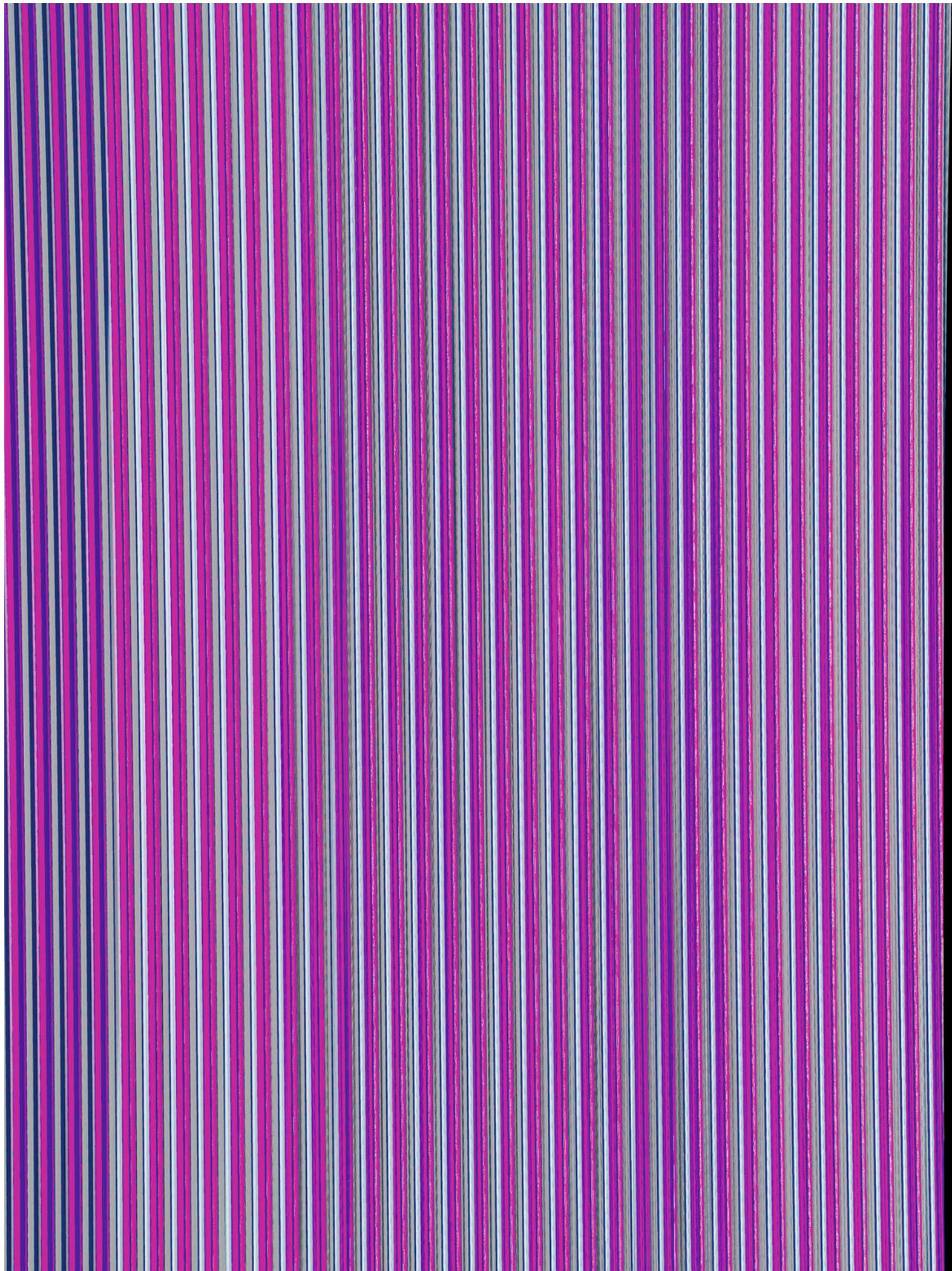


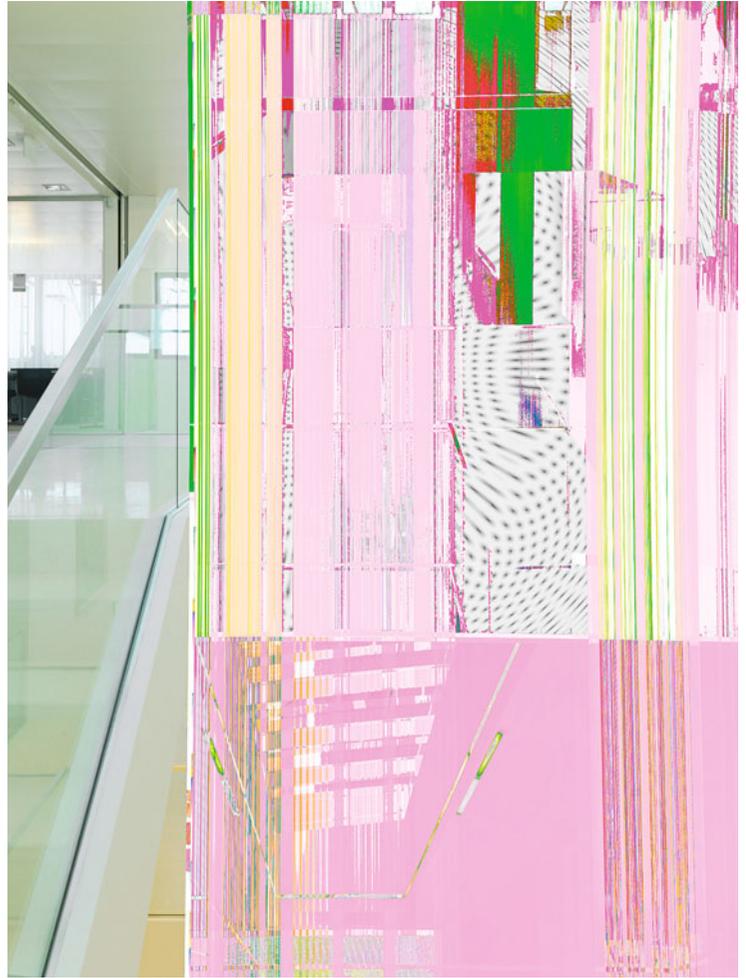










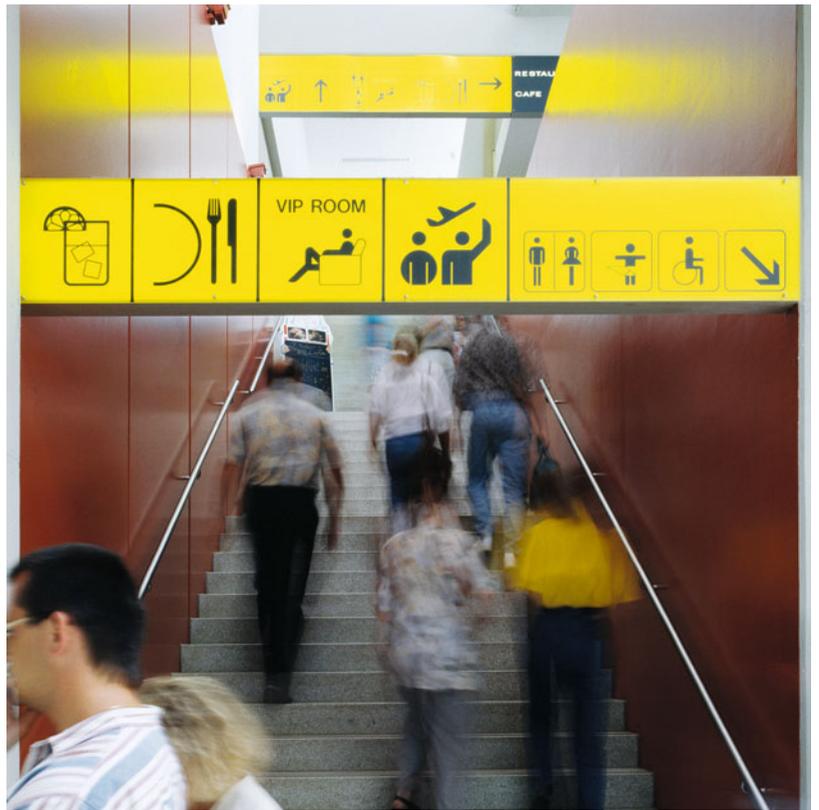
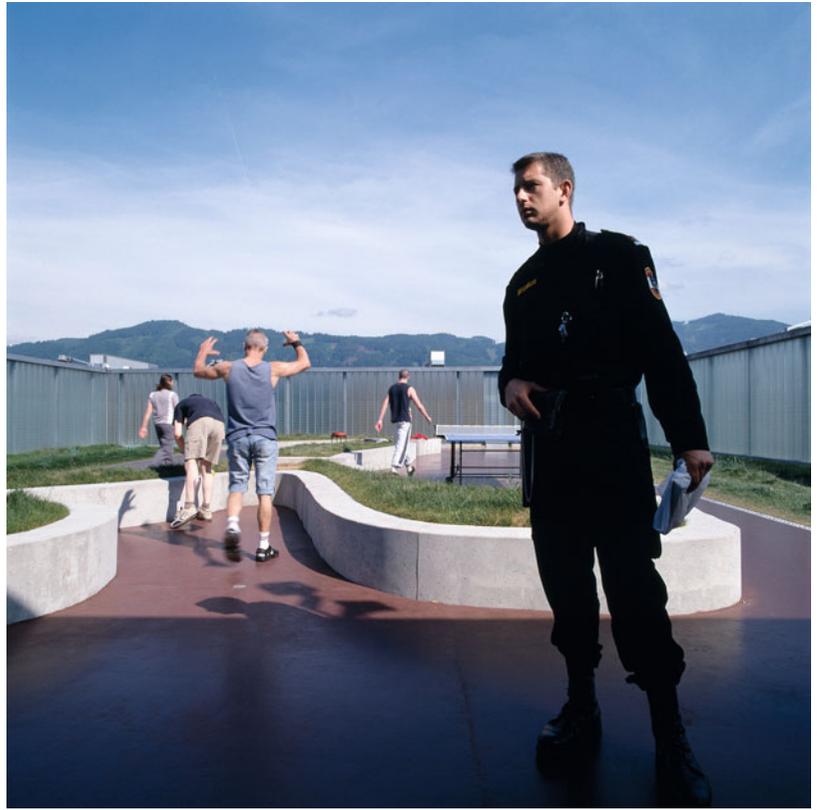
































































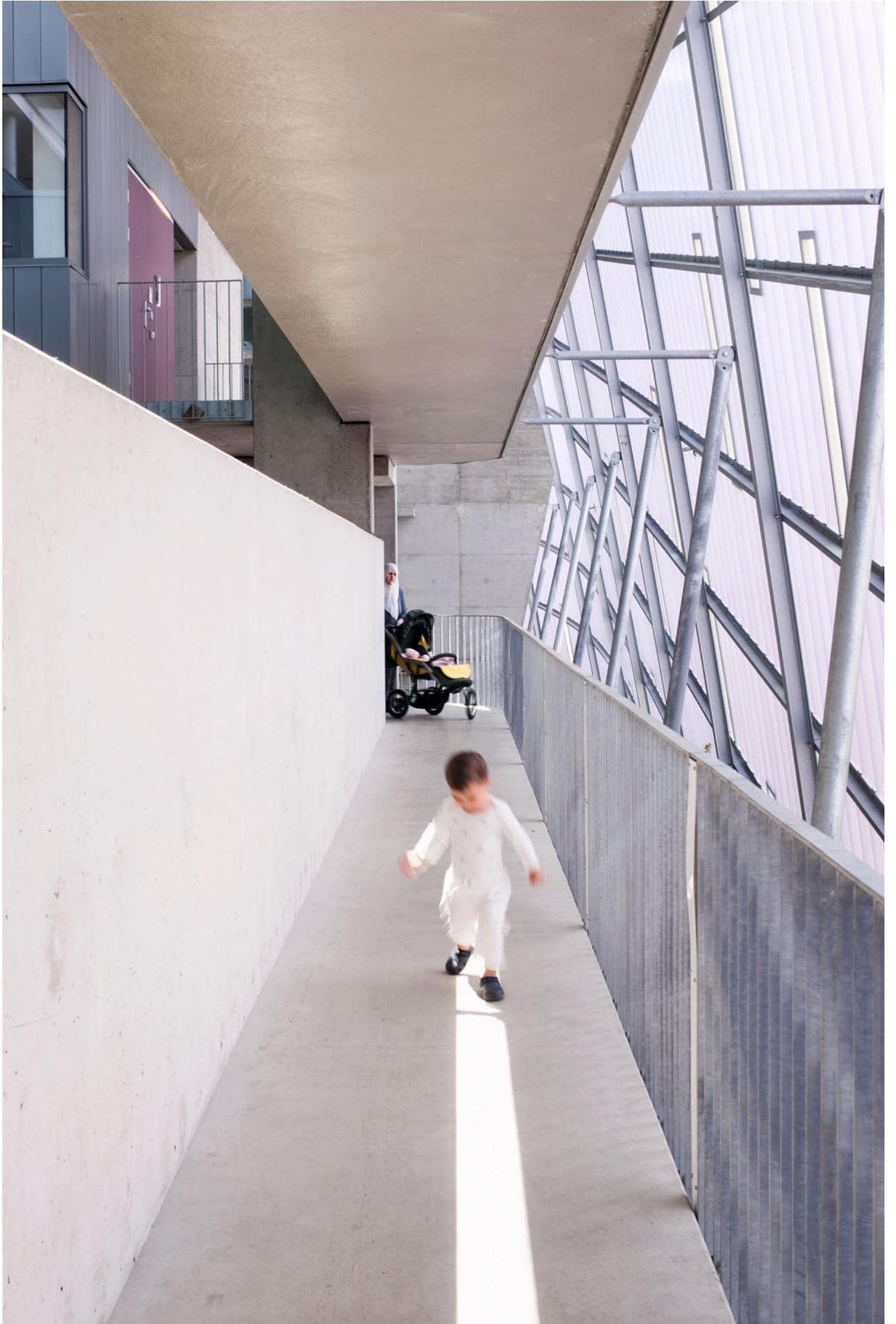












Zwischen Dokumentation und Inszenierung

Anmerkungen zur Geschichte der Architekturfotografie

Paul Ott nutzt ein breites Spektrum an Verfahrensweisen zur Ablichtung von Architektur. Er versteht es, Gebäude in spannungsreiche Bildkompositionen einzubauen (S. 165) und ihr Verhältnis zur Umgebung bildlich auf den Punkt zu bringen, in klug gewählten Ansichten augenfällig werden zu lassen (S. 15, 120). Seine Detailaufnahmen geben nicht nur Zeugnis markanter Einzelheiten, sondern funktionieren auch als abstrakte, streng geometrisch strukturierte Bilder (S. 66, 122). In ungewohnten Sichten oder gezielt eingesetzten Spiegelungen verunklärt er architektonische Verhältnisse so weit, dass sie in direkte Auseinandersetzung mit ihren bildkompositorischen Funktionen geraten (S. 200). Geschickt nutzt Ott Wetter- und Lichtverhältnisse aus, um die Bildwirkung der von ihm fotografisch interpretierten Architektur zusätzlich zu steigern (S. 114). Die erstaunlichen Perspektiven, die er auf oder durch ein Bauwerk wirft, lassen die Architektur selbst zur Blick leitenden Maxime werden (S. 18).

Damit verweisen Otts Bilder in vielfältigen Bezügen auf die Geschichte der Architekturfotografie. Manche Fotografien stärker als andere: Das Foto, in dem Ott die innen beleuchtete Villa Schmuck von außen leicht über Eck und bei Dämmerung aufgenommen hat (S. 115), weckt in seiner Gesamtdisposition Assoziationen mit Julius Shulmans Ablichtung des Hauses Chuey von Richard Neutra in Kalifornien. Auch die Einbeziehung von Handlungsmomenten in das Architekturbild, auf die Ott zur besseren Ausdeutung architektonischer Verhältnisse gerne zurückgreift, findet in der Fotografie Shulmans ein prominentes Pendant. Allerdings sind die Personen bei Ott oftmals in Bewegung aufgenommen (S. 19, 95). Unkenntlich werden sie dann zu abstrakten Elementen der Bildkomposition bzw. zu Bewegungsspuren im Raum, zu Gespenstern, die an die Anfänge der Fotografie ebenso erinnern wie an die subjektive Fotografie ab den 1950er Jahren. Und Ott bricht diesen Inszenierungsmodus ironisch, wenn er, wie der nähere Blick bald offenbart, Pappfiguren zur Staffage verwendet (S. 128, 159) oder die Figuren nur als Schatten im Bild auftreten lässt (S. 96).

Die Bildserie wiederum, die Ott den Heuschobern im Ennstal gewidmet hat, ist ohne die dokumentarisch-typologische Aufnahmepraxis von Bernd und Hilla Becher undenkbar. Dafür sprechen der Verzicht auf Farbe, der stets neutrale Himmel, die genau zentrierte, streng frontale Ablichtung der somit archivierten Objekte.

Die Bildbezüge gehen bei Ott auch über die Grenzen der Architekturfotografie hinaus. Als hätte die abstrakt-expressionistische Farbfeldmalerei gemeinsam mit dem Hard Edge zu einer legitimen Übersetzung ins fotografische Bild gefunden, wirken die Bilder der Serie ERROR, die Ott 2010 in der Grazer para_SITE gallery ausgestellt hat (S. 88–93). Zufällig, ohne nachvollziehbaren Grund von der Kamera produzierte, eigentlich „fehlerhafte“ Bilddateien hat Ott druckreif ausgearbeitet und großformatig ausgedruckt. Und er hat damit den zeitgenössischen Formen, in denen sich eine autonom-künstlerische Architekturfotografie mit ihrer Medienspezifik auseinandersetzt bzw. auf kunsthistorische Traditionen reagiert, eine eindrucksvolle Variante hinzugefügt.

Gerade die zuletzt genannten beiden Bildserien machen deutlich, welch weiten Bogen Otts Œuvre aufspannt. Zwischen den Polen „objektiver“ Berichterstattung und subjektivem Blick pendelt seine Fotografie zwischen Sachlichkeit und Interpretation, Marketing und Kunst und macht deutlich, dass die für die zeitgenössische Architektur fotografie gerne vollzogene Trennung einer dokumentarischen Standards verpflichteten Abbildungspraxis in Fachpublikationen von einer künstlerischen, auf die Bildwirklichkeit Gewicht legenden Architektur fotografie¹ so streng nicht ausfallen kann. Trotzdem wird die Architektur fotografie bis heute gern von künstlerischen Zusammenhängen ausgeschlossen und allzu leicht als prinzipiell archivalische Dokumentation verstanden. Das mag ihrem Auftrag und auch ihren Ansprüchen da und dort tatsächlich entsprechen,² wird aber keinesfalls all ihren Dimensionen gerecht. Dafür sorgen stilisierende, idealisierende, abstrahierende oder entfremdende Elemente.³ Zur Relativierung der Ansicht, die Fotografie von Architektur sei, anders als eine Architekturzeichnung, eine „radikal objektive Nachricht von real Existentem ohne Vermittlung eines kulturellen Codes“⁴, wie Otto Hochreiter im Anschluss an Roland Barthes⁵ formuliert, liefert auch die Geschichte der Architektur fotografie hinreichende Gründe, wie im Folgenden, in einem kurzen, nur Streiflichter auf die Materie werfenden und an den am stärksten hervorstechenden Bildmaximen orientierten Abriss gezeigt werden soll.

Kamera und Camera

Die Zusammenhänge zwischen Architektur und Fotografie sind denkbar eng. Nicht nur weil Architektur das historisch erste Motiv der Fotografie war, mit dem auch die Vorzüge des fotografischen Abbildungsverfahrens gut illustriert werden konnten (die allererste Fotografie zeigt Architektur, ebenso wie die ersten Daguerreotypien, ebenso wie die Tafel I aus Henry Fox Talbots *Pencil of Nature*. Architektur und Fotografie sind sogar noch näher verwandt: Die Fotokamera, am wörtlichsten ihre Vorform, die Camera obscura, ist ja selbst Architektur und liefert ein Abbild der Wirklichkeit, das ihrer eigenen Geometrie entspricht.

„Richtet sich eine Kamera auf ein Bauwerk, so entsteht eine spezifische, stereometrisch definierte Konstellation von Raum zu Raum, wobei die Kamera die Perspektive der Architektur quasi in sich hinein verlängert und somit selbst vorübergehend Teil der architektonischen Perspektive wird.“⁶

Schon deshalb verfällt die fotografische Re-Präsentation von Wirklichkeit in der Abbildung von Architektur besonders leicht: „Nirgendwo stört also das Einwirken des Photographen stärker als in der Wiedergabe von Architektur.“⁷ Nirgendwo, lässt sich ergänzen, tritt es daher deutlicher zutage. Jedenfalls treffen die bildgebenden, objektabbildenden und die subjektiven, blickabbildenden Qualitäten des fotografischen Bildes gerade in der Fotografie von Architektur besonders hart aufeinander. Diesen

Umstand hat die Architekturfotografie früh erkannt und zu nutzen gewusst. Für die Zeit zwischen 1839 und 1880 hat Joel Herschman zwei grundsätzliche Verfahrensmöglichkeiten für die Abbildung von Architektur festgestellt: Die Frontalansicht, „elevation-view“, die sich vom Aufriss herleitet und vor allem die Proportionen des Gebäudes präzise wiedergibt und in Kombination mit einem Grundriss eine genaue Vorstellung des Gebäudes vermitteln kann, wenn nur versucht wird, Verkürzungen zu umgehen. Und die Übereckansicht, „per angolo“ oder „perspective“, die letztlich wohl auf barocker Blickforcierung gründet und eine viel genauere Vorstellung von der Dreidimensionalität eines Gebäudes vermitteln kann. Sie weitet nicht nur den Blick des Betrachters auf den Umraum des Gebäudes hin aus, sondern macht ihn auch als einen frei gewählten kenntlich. Beide Herangehensweisen fußen also auf grundsätzlich unterschiedlichen Vorstellungen über den Zusammenhang von Bild und Betrachter: Die „elevation-view“ setzt auf die fotografische Bestätigung eines Plans, versucht meist wohl ein objektives, unverkürztes, unbeschnittenes und informatives Bild der Fassade zu vermitteln, die „Perspektive“ versucht hingegen mehr, den Betrachter der Fotografie in die Rolle eines tatsächlichen Augenzeugen zu bringen. In Kombination mit anderen Gestaltungsmitteln spannen sie ein Spektrum an Abbildungs-Verfahren auf, das von der „objektiven“ Dokumentation eines Gebäudes bis zu dessen In-den-Blick-Nahme unter temporären, kontingenten Bedingungen reicht und das die Geschichte der Architekturfotografie von Anfang an bestimmt. Ebenso deutlich tritt – gerade in der Geschichte der Architekturfotografie – ein ambivalentes Verhältnis von Abbildung und abgebildeter Wirklichkeit zutage, das ja letztlich eine recht banale Ursache hat: Das Foto ist stets flach, die darauf abgebildete Architektur nicht.

Bild und Wirklichkeit

Die frühen Beschreibungen des fotografischen Bildes zeigen, welchen Schock die Erfindung der Fotografie auslöste. Gradmesser dafür ist die ihnen ablesbare Vermengung von Bild und Wirklichkeit. Jules Janin, der erste, der die Fotografie beschrieben hat, zieht noch die mutigsten Vergleiche. Schon ihm ist bewusst, welche – bald darauf auch ausgeschöpften – Potenziale der Fotografie zur Vermarktung und Mobilisierung architektonischer Formen und Ideen zukommen und wie sehr sie die Wahrnehmung von Architektur verändern kann, die Erlebbarkeit architektonischer Details verbessern wird:

„Es gibt in der Bibel die schöne Stelle: ‚Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht‘. Jetzt kann man den Türmen von Notre-Dame befehlen: ‚Werdet Bild!‘ und die Türme gehorchen. So wie sie Daguerre gehorcht haben, der sie eines schönen Tages zur Gänze mit sich fortgetragen hat. Von den großartigen Fundamentsteinen, auf denen sie gründen, bis hin zu den zarten und leichten Spitzen, die sie in die Lüfte strecken und die noch niemand gesehen hat, außer Daguerre und der (sic!) Sonne. (...) Man wird nach Rom schreiben: Schicken Sie mir mit dem nächsten Kurier die Kuppel von St. Peter, und die Kuppel von St. Peter wird sie postwendend erreichen. Sie kommen nach Antwerpen, Sie bewundern das Haus des Rubens, und Sie schicken Ihrem Architekten dieses Haus, das unter den Schöpfungen flämischen Erfindungsreichtums einzig dasteht. Das ist das Haus, sagen Sie, das ich bauen möchte, und Ihr Architekt wird auf dieser getreuen Zeichnung alle Ornamente dieser Steine finden, die unter dem Meißel des Steinmetzes zur Spitze wurden.“

Bald entstanden Firmen zur fotografischen Vermarktung touristischer Hotspots, bildeten Ersatz für die persönliche Bewältigung der *grand tour*, die sich nur wenige leisten konnten. Diese Fotografien standen nicht nur in der Tradition der *Vedute* und der *voyages pittoresques*, sondern bedienten außerdem, wie von Janin prophezeit, ein architektonisches, kunsthistorisches und archäologisches Fachpublikum. Seit den 1870er Jahren können Agenturen, wie der noch heute tätige Verlag Alinari in Florenz, Fotografien so gut wie aller Monumente eines Landes anbieten.

Fotografische Sammlungen werden zu selbstverständlichen Instrumenten bei der Arbeit und Ausbildung von Architekten, stellen ihnen einen Formenschatz zur Verfügung oder waren probate Hilfsmittel beim Entwerfen oder beim Visualisieren von Entwürfen.

Sehr früh wurde die Fotografie auch eingesetzt, um temporäre architektonische Zustände zu konservieren, etwa um Bauphasen festzuhalten. Die Serien, in welchen Eduard Baldus den Bau des Neuen

Louvre oder Delmet & Durandelle den Bau der Pariser Oper festhielten, fallen in diese Kategorie. Ebenso bedeutsam ist die Rolle der Fotografie im Rahmen denkmalpflegerischer Zusammenhänge. Die Mission héliographique ist das erste einer Vielzahl groß angelegter Dokumentationsprojekte zur Bewahrung des Kulturerbes. 1851 beauftragte die Commission des Monuments historiques fünf Fotografen, die Kulturdenkmäler Frankreichs (auch im Hinblick anstehender und später von Viollet le Duc in Angriff genommener Restaurierungsmaßnahmen) abzulichten.

Einen frühen Höhepunkt wird das Genre fotografischer Bauaufnahmen mit der 1885 von Albrecht Meydenbauer gegründeten „Königlich Preußischen Meßbildanstalt“ erfahren, deren Erzeugnisse die Grundlage für Maßzeichnungen werden konnten und also auch tauglich zur präzisen Rekonstruktion historischer Gebäude waren. Speziell die Architekturfotografie wird also im 19. Jahrhundert einem Ideal verpflichtet, welches das Bild als Träger objektivierbarer Information begreift, einer Information, die auch über das dem menschlichen Auge auf den ersten Blick Zugängliche hinaus geht.

Dokument und Kunst

Das Auge der Kamera zeichnet prinzipiell alles vor ihm Liegende mit derselben Akkuratess und Genauigkeit auf. Zahlreich sind die Zeugnisse, die darin die eigentlichen Vorteile der fotografischen Architekturaufnahme sehen. Bereits Henry William Fox Talbot kann berichten, dass die Fotografie oft mehr als die ursprünglich mit ihrer Verwendung verbundenen Intentionen zufrieden stellt. Am Beispiel seiner als Tafel XIII im *Pencil of Nature* veröffentlichten Aufnahme des Queen's College in Oxford von 1843 vermerkt er:

„Zur Betrachtung photographischer Aufnahmen, die einen gewissen Grad von Vollendung besitzen, ist der Gebrauch einer Lupe zu empfehlen, wie ältere Menschen sie häufig zum Lesen benutzen. Eine solche Lupe vergrößert die Objekte zwei- bis dreifach und enthüllt oft eine Vielzahl kleiner Details, die niemand erwartet oder zuvor bemerkt hatte. Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, daß der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, daß er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.“⁸

Die Kritik folgt Talbot in seinem Eindruck. Das Athenaeum beispielsweise war beeindruckt, dass diese Platte den Wert der Fotografie in der Schilderung der Wirklichkeit so trefflich zur Schau stelle, die Geschichte jedes Steins der Architektur sei hier erzählt, und die *Literary Gazette* meinte zu diesem Bild, es sei ein Beispiel dafür, wie die Fotografie dem Architekten als Hilfsmittel bzw. Studienobjekt dienen könne.⁹ Am eindrucksvollsten war die Scharfsichtigkeit der Fotografie vielleicht dort, wo auch die Bildraumillusion am überzeugendsten geriet. Über die Stereoskopie schreibt Oliver Wendell Holmes:

„Die Sonne scheint ohne Ansehung der Menschen und der Dinge. Darin liegt einer der unendlichen Reize der photographischen Abbildung. Theoretisch ist eine perfekte Photographie absolut unausschöpflich. (...) Die klare Erkennbarkeit geringfügiger Details eines Bauwerks oder einer Landschaft schenkt uns oft plötzliche Einsichten, die interessanter sind als das zentrale Motiv des Bildes.“¹⁰

Bereits von ihren Erfindern und ersten Förderern scheint die Fotografie, und insbesondere die Architekturfotografie, somit einem Bildregime verpflichtet, das kunstgeschichtlich an die holländische Malerei des 17. Jahrhundert erinnert.¹¹ Weitaus weniger scheint sie daran interessiert, mit der zeitgenössischen Malerei in ein ebenbürtiges Konkurrenzverhältnis treten zu wollen. Kunst und Fotografie sprechen zunächst eine fundamental andere Sprache. Oliver Wendell Holmes zieht für seine Zeit schlüssige Vergleiche:

„Der Maler zeigt uns Massen; die Stereoskopie erspart uns nichts (...) Auf einem Gemälde findet sich nichts, was nicht der Künstler vor Ihnen gesehen hätte. Auf einer Photographie dagegen warten ebenso viele schöne Dinge ungesehen auf ihre Entdeckung, wie Blumen unbeachtet in Wald und Wiese blühen. (...) Gerade auf die Dinge, die ein Maler wegließe oder nur unvollkommen wiedergäbe, wendet der Photograph größte Sorgfalt und schafft so eine perfekte Illusion.“¹²

Mit der Fotografie soll Constantijn Huygens *penicillus delicatior* noch einmal, eben im „Pencil of Nature“ übertroffen werden. Damit scheint die Architekturfotografie von künstlerischen Zusammenhängen ausgegrenzt, genauso wie auf Bericht erstattende Kontexte verpflichtet worden zu sein. Andersherum formuliert, kommt Wolfgang Ulrich gar zum Schluss, die Fotografie hätte die Malerei als künstlerische Bildform womöglich gänzlich abgelöst, wäre sie nur in einem „früheren, weltverliebteren Jahrhundert entdeckt worden“.¹³

Dennoch fehlen von Anfang an die Gegenbeispiele nicht. Sie finden sich ganz selbstverständlich dort, wo das Sujet unweigerlich Abbildungen provoziert, die heute den Eindruck abstrakter Bildkompositionen machen. So hat die Stahlfachwerkarchitektur schon aufgrund fehlender Dekorationen und Wandmassen Blickwinkel forciert, die außerhalb der beiden oben erwähnten, „idealen“ Ansichten liegen, und dabei auch harte Schwarz-Weiß-Kontraste begünstigt. Das zeigen die Fotografien, die Philip Henry Delamotte von der Konstruktion des Crystal Palace lieferte. Eine Generation später ist die Rolle des Eiffelturms in diesem Zusammenhang kaum zu unterschätzen: er „gilt als ein Referenzmotiv dieser neuen fotografischen Wahrnehmung, bietet er doch eine unendliche Fülle an ‚neuen‘ Perspektiven.“¹⁴ Die von ihm und anderen Ingenieurbauten ausgehenden Gestaltungsanreize werden bis zur Fotografie des Neuen Sehens (s. u.) virulent bleiben. Das zeigen nicht nur die Arbeiten von László Moholy-Nagy, Germaine Krull oder Charles Sheeler besonders deutlich.

Gegenbeispiele finden sich aber auch dort, wo die Architekturfotografie eigentlich als Dokumentationsmedium zum Einsatz kam. Auch die klassischsten Themen fanden immer schon zu frappant modernen Umsetzungen. Berühmt ist etwa die Fotografie, die Hippolyte Bayard, wie Baldus Mitarbeiter der Mission héliographique, ca. 1847 vom Peristyl der Madeleine aufnahm. Zwischen Tempelwand und Säulenkranz fällt der Blick des Betrachters in zentralperspektivischem Sog in die Tiefe des Bildraums. Die von den Säulen geworfenen Schatten rhythmisieren den Vorgang. Fein abgewogen ist das Verhältnis von Perspektive und zweidimensionaler Bildkomposition, zwischen Dokument und geometrischer Abstraktion.¹⁵ Schon vermeintlich archivalische Verfahren zur Dokumentation von Architektur weisen ganz unterschiedliche, vom jeweiligen Fotografen abhängende Blickweisen auf, wie bereits die Ergebnisse der ersten derartigen Unternehmung, die im Rahmen der Mission héliographique erzeugten Aufnahmen, vielfach bezeugen.¹⁶ Auch Bayards ebenfalls mit der Mission héliographique beauftragter Kollege Henri Le Secq ist nicht zuletzt für seine eindrucksvollen Licht-Schatten-Kompositionen berühmt. Und Romantizismen durch eingestreute Schäferszenen oder andere Motivkoppelungen beleben nicht selten auch die übrigen Fotografien der Mission héliographique und weisen in ihrem Anspruch, die abgebildete Architektur zu inszenieren, voraus bis in unsere Tage. Einen ersten Höhepunkt erreicht das romantisierende, autonom-künstlerische Architekturbild sogar just zur selben Zeit, als auch die Meßbildanstalt floriert. Im späten 19. Jahrhundert scheint die Architekturfotografie in eine technisch versierte, ihrem Objekt angepasste Professionalistensprache, deren Grammatik dem Prospekt beziehungsweise einer vielseitig verwertbaren An- und Aussicht verpflichtet bleibt, und in künstlerisch progressive, experimentell-innovative und an bestimmten blickbezogenen Ausdrucksmomenten orientierte Amateurdialekte gespalten.

Den strengen Erzeugnissen der Meßbildanstalt stehen die alles „Unwesentliche“ von vornherein eliminierende, auf die subjektive Formwahrnehmung konzentrierte Fotografie eines Frederick H. Evans oder die sich am alltäglichen, allenfalls pittoresken Detail abarbeitende Dokumentationsenergie eines Eugène Atget oder die prononciert subjektive Bildsprache der Photo-Secessionisten gegenüber.¹⁷ Allerdings fällt der Architekturfotografie im Pikturalismus nicht die tragendste Rolle zu. Vielleicht ist es das auf Objektivität getrimmte, besonders leicht objektiv erscheinende Verhältnis zwischen Bild und Welt, das in der oben angesprochenen Parallelität von Kamera und Camera begründet liegt, welches die Pikturalisten von diesem Genre eher Abstand nehmen ließ. Ein zweiter Grund liegt sicherlich in der pikturalistischen Auseinandersetzung mit der Malerei. Wie automatisch ergeben sich daraus die bevorzugten Sujets: Stilleben, Landschaft und Porträt. Wenn Architektur im pikturalistischen Foto auftaucht, dann am ehesten als Teil einer Landschaft wie bei Hugo Henneberg oder in Verfremdungseffekten, die sich aus dem Kontext der Aufnahme heraus (etwa dem Standpunkt des Fotografen) ergeben, aus Umständen jedenfalls, die eine dokumentarische Fotografie möglichst gemieden hätte.

Alfred Stieglitz etwa nimmt das New Yorker Flatiron-Building an einem Wintertag auf, so dass es in eine duftige, samtige Atmosphäre getaucht erscheint. Dass es hinter einer Baumgruppe hervorbricht, unterstützt zusätzlich seinen schwebenden Charakter. Noch geheimnisvoller lässt Edward Steichen seine Variante des Flatiron-Buildings erscheinen. Wie Adern durchzieht ein kahles Geäst das Bild, überschneidet dabei die Architektur im Hintergrund. Die Szene ist nun in die anbrechende Nacht versetzt. Einzelne Lichter sind bereits an und spiegeln sich am nassen Boden.

Frederic H. Evans ist einer von ganz wenigen Pikturalisten, die sich ausführlich mit Architektur beschäftigt haben. Seine Fotografien sind mehr bedeutungsschwangere „Raummeditationen“ als Dokumentationen. Das *Meer der Stufen* von 1903 ist Evans vielleicht berühmteste Fotografie. Sie zeigt ein Detail aus der Kathedrale von Wells, bleibt ein Ausschnitt, der sich einem persönlichen Erleben verdankt, die Perspektive von jemandem einnimmt, der unmittelbar vor dem Stufenmeer steht. Die Stufen führen bis an den unteren Bildrand heran und rhythmisieren damit das Bild, verwandeln seinen unteren Teil in eine Abfolge fein nuancierter Grauwerte. Dem antwortet im oberen Teil eine gleichfalls fein nuancierte, vertikale Gliederung. Aus der Abfolge der Raumteile ergibt sich eine Abfolge von Helligkeitswerten, die nach oben hin zunehmen. Ganz verborgen bleibt allerdings die Quelle jenes Lichts, das von rechts oben her das Stufenmeer beleuchtet, ihm gewissermaßen einen transzendenten Charakter aufprägt.

Ein ähnlich scharfer Kontrast wie zwischen Pikturalismus und Meßbildanstalt wiederholt sich im 20. Jahrhundert: Zum einen intensiviert sich die schon bei Evans und den Pikturalisten zutage getretene Subjektivität der Fotografie: Ausschnitthaftigkeit, die Bildkomposition dynamisierende Licht-Schatten-Verteilungen, spektakuläre Blickwinkel, ein Experimentieren mit neuen, zuvor als unpassend empfundenen Ansichten charakterisieren die künstlerische Architekturfotografie ab den 1920er Jahren. Wie schon im 19. Jahrhundert die Ingenieurbaukunst aus Glas, Stahl und Eisen die Fotografie zu neuen Sichtweisen erzogen hat, sind es im 20. Jahrhundert die Wolkenkratzer, die dem Fotografen ganz selbstverständlich neue Gestaltungsmöglichkeiten nahe legen: Verkürzungen, die durch steiles Nach-oben- oder Nach-unten-Fotografieren entstehen, verstärken den Eindruck des nie zuvor Gesehenen, wie etwa in Erich Mendelsohns Bildband *Amerika*. Auch im Konstruktivismus wird die Architekturfotografie vermengt mit Techniken der Montage und Collage und zur selben Dynamik gebracht, der man auch das moderne Leben unterlegen sah. Zum anderen entwickelt sich eine neusachliche Fotografie, die in der exakten Wiedergabe und Dokumentation die Spezifik des Mediums Fotografie erkennt.¹⁸ Wie nah beide nebeneinander stehen können, bestätigt etwa die Architekturfotografie von Lucia Moholy, deren Ansichten teils durch bauhaustypische Sachbezogenheit,¹⁹ teils durch perspektivische Verkürzungen geprägt ist. Und der erste Jahrgang des Jahrbuchs *Das deutsche Lichtbild* lässt 1927 beide Positionen unvermittelt aufeinander stoßen. László Moholy-Nagy tritt in seinem Text *Die beispiellose Fotografie* für ein Verlassen traditioneller Darstellungsweisen und die Erweiterung der fotografischen Mittel ein, um so die Fotografie zur Kunst „steigern“ zu können. Dagegen sieht Albert Renger-Patzsch in seinem Beitrag *Ziele* das „Geheimnis einer guten Fotografie“ ausschließlich im Realismus begründet, in der Aufzeichnung unterschiedlicher Oberflächen, Texturen und Strukturen, in der korrekten Formwiedergabe. Dafür verzichtet er auf jeden Kunstanspruch.²⁰ Interessanterweise gelang aber die eigentliche Etablierung der Fotografie als eigenständiges, mit anderen gleichgestelltes künstlerisches Medium in den 1960-er Jahren, beziehungsweise im Rahmen konzeptueller Kunstansätze, die Werk und Werkausführung als zwei voneinander völlig unabhängige Begriffe dachten. Und mithin auch mit einer Architekturfotografie, die mit früheren Formen, den künstlerischen Anspruch im Bild kenntlich zu machen, radikal brach, sich in der Form ihrer Erzeugnisse viel eher mit dem Meßbild oder der neusachlichen Fotografie vergleichen lässt. Die nach strengen Regeln ablaufende, nach Objektivität bzw. Objektivierbarkeit strebende Fotografie von Bernd und Hilla Becher unternimmt ein enzyklopädisches Archivieren bestimmter (zumeist industrieller) Bauformen und damit verbunden ein Erforschen der ökonomischen, funktionalen sozial-kulturellen Implikationen von Architektur. Sie ist sowohl künstlerischen wie archäologischen Ansprüchen verpflichtet und repräsentiert gerade deshalb nicht nur die Aufnahme der Fotografie in den Kunstkontext wie keine andere, sondern auch – in „wissenschaftlicher Mimikry“ – die als „künstlerische Spurensicherung“ verstehbaren Sammlungsprojekte der 1960-er und 1970-er Jahre,²¹ zu denen auch

noch andere konzeptualisierte Architekturdokumentationen wie Ed Ruschas Auffädung des Sunset-Strips gehören. Die Becher-Schüler (Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth u. a.) werden die Nüchternheit der Becher-Fotografie in der „Klarheit und Strenge des Bildaufbaus“, in ihrer „dokumentarisch-sachlichen Grundhaltung“ zwar übernehmen,²² allerdings mit dem Seriellen und Typologischen brechen. Bei ihnen, die im Übrigen keine gemeinsame Bildsprache verbindet, manifestiert sich der Kunstanspruch zeitgenössischer Architektur fotografie primär in selbstreferentiellen Befragungen des Architekturbildes, wie sich allein am gerne verwendeten Großformat, der Forcierung bildrandparalleler Strukturen oder am Rückgriff auf traditionelle Bildformeln wie das Triptychon zeigt:

„Das Genre Architektur fotografie gerät hier zunehmend zum Ausgangspunkt für ein reflexives Bild- und Medienverständnis, das im Abbild Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen aufzeigt und Struktur und Möglichkeiten des fotografischen Bildes im Dialog mit anderen Medien wie der Malerei hinterfragt. Das Konzept der Objektivität und der Dokumentation eines sichtbaren Objekts ist der individuellen kritischen Auseinandersetzung mit dem Sujet und dem Medium gewichen.“²³

Bild und Inszenierung

Zeitgleich mit den Becher-Schülern reüssiert eine Generation von Fotografen, die vom Abbruch der Grenze zwischen Kunst und Fotografie profitieren. Daraus leitet sich eine Inszenierung der Bildlichkeit ihrer Aufnahmen ab. Ein „stress on artifice“ limitiert die mimetischen Interessen des Bildes, wie das prototypisch Hiroshi Sugimotos Verunschärfungen des Bildgegenstands, Thomas Demands Verschleifungen von Modell und Wirklichkeit, Gabriele Basilicos De-Monumentalisierung des Architektonischen im Bild oder die erfundenen, entfremdeten Wirklichkeiten bei Michael Reisch und Marc Räder zeigen.²⁴ Die Architektur fotografie der Gegenwart scheint, in Dekonstruktion archivalischer, primär bildgebender Interessen, vollends dem Versuch verpflichtet, „einen Raum oder eine Oberflächenkonstellation als Bild zu erzeugen, und nicht damit beschäftigt, einen Raum, Platz, Ort oder ein Gebäude wiederzugeben“.²⁵ Neben dem offensichtlichsten Inszenierungsmodus einer blickbezogenen Aufsplitterung eines Raumgefüges, das dann ein momenthaft verbildlichtes Bauegefüge zum Ereignis werden lässt,²⁶ kommen außerdem Inszenierungen in Betracht, in denen die Architektur zur Bühne oder zum Ausgangsmaterial bewusst abstrahierender Kompositionen wird, aber auch ein Rekurren auf bewusst amateurhafte oder längst überkommene Aufnahmemethoden.²⁷

Aber auch die im Architekturmilieu engagierte Architektur fotografie erkennt den Wert von Inszenierungen zur Vermarktung von Architektur. Der Gegensatz von Bildautonomie und Verobjektivierung bleibt als grundlegende Ambivalenz architektur fotografischer Tendenzen bestimmend. Zum einen etabliert sich schon durch die immer einfacher werdende Publizierbarkeit fotografischer Bilder in Massenmedien eine Professionalistensprache der Architektur fotografie, die nicht mehr vorrangig die Dokumentation von, sondern die Werbung für Gebäude im Sinn hat und dabei bald von den neuen Möglichkeiten der Farbfotografie und zuletzt von Photoshop unterstützt werden wird.

Ab den 1920er Jahren kooperieren Neue Fotografie und Neues Bauen miteinander aufs Engste. Das zeigt sich nicht zuletzt an der langen Liste prominenter Partnerschaften zwischen Architekt und Fotograf, zu der etwa Wilhelm Riphahn und Werner Mantz, Dominikus Böhm und Hugo Schmölz zählen, um nur zwei zu nennen. Eine gewisse Distanz zum „fotografischen Aufriss“ leitet sich dabei aus dem einfachen Umstand ab, dass nun ja auch die Architektur nicht mehr historisch auf die Entwicklung einer Fassade als Kostüm ausgerichtet ist, sondern im Kubus bzw. in kubischer Verschachtelung ein neues Ideal findet. Die schmucklosen Baukörper wollen zudem bildlich belebt sein:

„Die Fotografen, die bislang bei Architekturaufnahmen dekorierte Bauten Schlagschatten und Schräglicht, ja selbst betonte Übereckansichten weitgehend gemieden hatten, setzen nun diese Mittel bei ‚glatten‘ Baukörpern mit Vorliebe ein, um im Fotobild räumliche Tektonik zu erreichen.“²⁸ Es entstehen somit Bilder, die nicht einfach ein Gebäude möglichst neutral abbilden, sondern es in eine eigene Bildwirklichkeit zu transponieren versuchen. Das gilt gleichermaßen für die „künstlerische“ Abbildung von Architektur wie für die „professionelle“ Architektur fotografie im engeren Sinn: „Hier scheint erstmals erkannt und produktiv genutzt, daß Architektur fotografie nicht bloß als bild-

haftes Imitat der real gebauten Architektur, sondern viel eher als Visualisierung ihres Konzepts eingesetzt werden kann.“²⁹

Im Bild wird die Beziehung des Gebäudes zu seinem Umfeld interpretiert. Und es wird die Architektur in einer dramaturgisch oft präzise komponierten, am Filmischen ausgerichteten Abfolge von Aufnahmen „erzählt“. Der Raum wird im Bild inszeniert, tritt als solcher allenfalls in spannungsreiche Beziehung zum persönlichen Raumeindruck, den ein Betrachter vor und in der jeweiligen Architektur hatte oder haben kann, wie das Sigrid Hauser exemplarisch an Lois Welzenbachers Umgang mit der Architektur fotografie herausgestellt hat. Während der Zeit des NS-Regimes zielen Architektur und ihre Visualisierung auf ideologisch genau festgelegte Konzepte: entweder auf Monumentalisierung in strenger Betonung von Axialität und Symmetrie oder auf Romantisierung in pittoresk-idyllischen Motiven.³⁰ Eine Sachbezogenheit und Orientierung an den beiden klassischen Idealansichten „per angolo“ und „Aufriß“ mag für die Architektur fotografie der Nachkriegszeit weitgehend gültig bleiben. Aufnahmen in den Architekturzeitschriften der 1950er bis 1970er Jahre hatten sich „aller experimentellen Darstellungsformen zu enthalten (...), hatten senkrechte Kanten senkrecht wiederzugeben und einen mittelgrauen Himmel mit weißen Wolken zu haben“.³¹

Außerhalb dieses Verwendungszusammenhangs wird die Nüchternheit der Architektur fotografie allerdings auch inszenatorisch aufgeweicht. Nach dem Krieg entsteht eine avantgardistisch eingestellte subjektive Fotografie, etwa rund um die von Otto Steinert gegründete Gruppe *fotoforum*, die zur Ausdruckssteigerung auf ein Ausreizen der technischen Möglichkeiten setzt und die bald maßgeblich wird: „Jeder Photograph musste ab Mitte der fünfziger Jahre auch einige Isohelien, Pseudo-Solarisationen, Negativdrucke oder reine Schwarzweiß-Kopien vorlegen können.“³²

Was in den neuen Sichtweisen der 1920er Jahre am Einsatz von Schrägstellungen oder Hell-Dunkel-Kontrasten seinen Ausgang nimmt, wird zur Mitte des Jahrhunderts in den Fotografien von Le Corbusiers Haus- und Hoffotografen Lucien Hervé oder später bei Hélène Binet und Judith Turner in kaum überbietbarer Abstraktion und Konzentration auf das Detail kulminieren.

Was heute die digitale Nachbearbeitung leistet, erzwang zuvor den Einsatz von Scheinwerfern, gerade im Innenraum. In diesem Zusammenhang hat die österreichische Architektur fotografie mit Lucca Chmel eine ganz prägnante Position beizusteuern, wie Gabriele Hofer in ihrer Dissertation deutlich macht:

„Ganz spezifisch an Lucca Chmels Arbeitsweise war ihr ausgeklügelter Einsatz von Licht bei Innenaufnahmen, was die ästhetische Erscheinung ihrer Fotografien wesentlich bestimmte. Sie selbst sprach von „Modellieren mit Licht“ (...) Scheinwerfer wurden gemeinsam mit den im Raum vorhandenen Lichtquellen während einer etwa 30 Sekunden – manchmal bis zu 30 Minuten – langen Belichtungszeit in Etappen geschaltet und oft auch bewegt.“³³

Dadurch entstanden oft Aufnahmen, die von einer geometrischen Strenge der klar strukturierten Baumassen geprägt sind und zur zusätzlichen Dramatisierung des Bildes auch nicht auf ungewöhnliche Perspektiven verzichten müssen. Und die stets menschenleer sind.

Als Gegenposition dazu kommt zur selben Zeit, als auch die Soziologie zur „Leitdisziplin“ aufsteigt, eine Architektur fotografie auf, die gerade an den Nutzungskontexten der abgebildeten Architektur interessiert ist. In der Nähe zum Fotojournalismus möchte sie die von der Architektur bedingten oder mit ihr einher gehenden sozialen Verhältnisse dokumentieren und schließt damit inhaltlich an sozialdokumentarische Projekte des 19. Jahrhunderts (Lewis Hine, Jacob A. Riis) ebenso an wie an die Arbeit der Farm Security Administration (ab 1935) oder die Dokumentatoren der Trümmerzeit nach dem Krieg. Das bedingt, etwa bei Patrick Ward oder Tony Ray-Jones, einen Stil, der nicht zuallererst auf eine präzise Linienführung achtet, dem es vielmehr auf die spontane Bildfindung ankommt, auf das Erfassen eines aussagekräftigen Moments.

Was hier einer ganz unklassisch sprechenden Dokumentation zufällt, lässt sich – im genau komponierten Einbetten „ gespielter“ Handlungsmomente in das Architekturbild – aber auch inszenieren. Julius Shulman, der mit Ezra Stoller wahrscheinlich prominenteste Inszenator von Architektur der Nachkriegszeit, steht wie kein anderer für die Theatralisierung des Architekturbildes unter Rückgriff

auf Staffagefiguren. Bei ihm erreicht die Inszenierung von Architektur im Bild mithin ihre wörtlichste Form. Die Interdependenz von Dokumentation und Inszenierung, die in der Architekturfotografie immer wesentlicher wird, bringt er ganz unmissverständlich auf den Punkt:

„Wie ich selber aus jahrzehntelanger Erfahrung weiß, werden Fotografien Bestandteil der Geschichte, und daher muß die Dokumentation eines Gebäudes so erfolgen, daß der Betrachter zuerst durch den visuellen Ausdruck des Bildes angezogen wird. Erst dadurch wird die Qualität der Architektur sichtbar und vermag den Betrachter anzusprechen.“³⁴

Damit einher geht bei Shulman das Bekenntnis zu einer die Architektur letztlich transzendierenden Bildsprache, die sich freilich nicht nur den Personenstaffagen verdankt. Sie gründet auch auf einer Sensibilität für die herrschenden Lichtverhältnisse vor Ort, für die Shulman ebenso berühmt ist. Und sie scheut sich nicht vor konstruierten, die Proportionen eines Gebäudes verändernden Perspektiven, den Einsatz von Infrarotfilmen oder Scheinwerferlicht. Wie von Shulman selbst angesprochen, kann der Einsatz seiner Mittel bis zur „Idealisierung, Glorifizierung und Dramatisierung“ der von ihm verbildlichten Architektur führen.³⁵

Gemeinsam mit dem Œuvre Ezra Stollers, das seinerseits vor allem für klar strukturierte, geometrisch reduzierte aber kontrastreiche Interpretationen von Architektur steht, bleibt die Fotografie Shulmans bis heute paradigmatischer Vergleichspunkt auch für die zeitgenössische Architekturfotografie.³⁶

- 1 Friederike Wappler, Konstruierte Wirklichkeiten. Architektur im Bild zeitgenössischer Fotografie, in: „Wenn Berlin Biarritz wäre...“ Architektur in Bildern der fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Ausst. Kat., Essen 2001, S. 140–145, S. 140
- 2 Der Vorsitzende und Gründer des Vereins architekturclub e. v., Wilfried Dechau, hat das jüngst, anlässlich der Verleihung des Europäischen Architektur fotografie-Preises, bestätigt und gemeint: „Besonders tragisch in der Riege der Fotokunst ist das Schicksal der Architektur fotografie. (...) In der Regel wird sie von Architekten und Redaktionen als reine Dokumentation ihrer Bauwerke in Auftrag gegeben“, zit. nach: Der Standard, 7. 5. 2011, Album S. 4.
- 3 Elena Kristofor, Über zeitgenössische Architektur fotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital, Dipl. Arbeit, Wien 2009, S. 109ff.
- 4 Otto Hochreiter, Im Zeichen des Janus. Portale, Türen und Tore in der Architektur fotografie 1840–1980, Wien 1986, S. 8 f.; vgl. auch Uta Grefe, Die Geschichte der Architektur fotografie des 19. Jahrhunderts. Architektur fotografie – Architekturmalerei, phil. Diss., Köln 1980, S. 179; „Der Ausgangspunkt jeder Architektur fotografie ist also die Natur beziehungsweise die Dingwelt, der des gemalten Bildes dagegen das schöpferische Individuum.“ Uwe Schlögl formuliert vorsichtiger, der Fotograf habe die Möglichkeit „sich für eine sachliche Dokumentation, oder ein Arrangement, eine Interpretation, Inszenierung oder Imagination zu entscheiden“; Uwe Schlögl, Fotografie und Architektur. Betrachtungen zu einem differenzierten Verhältnis, in: Gabriele Hofer, Uwe Schlögl, Lucca Chmel. Architektur fotografie 1945 – 1970, Ausst. Kat., Wien 2004, S. 13–26; S. 13.
- 5 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (1980), Frankfurt a. M. 1989.
- 6 Andreas Haus, Fotogene Architektur, in: Daidalos 66 (1997), S. 85–91, S. 85.
- 7 Rolf Sachsse, Der subjektive (Stör-) Faktor in der Architektur fotografie, in: Bund Deutscher Architekten BDA (Hrsg.), Mit Anderen Augen. Düsseldorfer Architektur aus Photographensicht 1945–1995, Ausst. Kat., Köln 1995, S. 80–87; S. 83.
- 8 Jules Janin, Der Daguerreotyp (1839), zit. nach: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie, Bd. I (1839-1912), Neuauf. München 1999, S. 46–50, S. 47ff.
- 9 Vgl. etwa Winfried Nerdinger (Hg.), Fotografie für Architekten. Die Fotosammlung des Architektur museums der TU München, Ausst. Kat., München 2011.
- 10 William Henry Fox TALBOT: The Pencil of Nature, in: Wilfried WIEGAND (Hg.), Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89, S. 74.
- 11 Larry J. Schaaf, The Photographic Art of William Henry Fox Talbot, Princeton/Oxford 2000, S. 154.
- 12 Oliver Wendell HOLMES, Stereoskop und Stereographie (1859), wiederabgedruckt in und zitiert nach: Oliver Wendell Holmes, Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie. Mit weiteren Dokumenten, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011, S. 11–32, S. 22ff
- 13 Vgl. Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, 2. Durchgesehene Aufl. Köln 1998.
- 14 O. W. Holmes, Stereoskop und Stereographie, a. a. O., S. 22 ff.
- 15 Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 29.
- 16 Kathrin Kohle, Industrie und Technik, in: Ludger Derenthal (Hg.), Ein neuer Blick, Architektur fotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin, Ausst. Kat, Tübingen 2010, S. 53–56, S. 55.
- 17 Giovanni Fanelli, Storia della Fotografia di Architettura (con Collaborazione di Barbara Mazza), Roma/Bari 2009, S. 31f.
- 18 Vgl. M. Christine Boyer, La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851, in: Joan M. Schwartz, James R. Ryan (Hrsg.), Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination, London 2003, S. 21–54, 308–312; Rolf Sachsse, Architektur fotografie des 19. Jahrhunderts in der Fotografischen Sammlung des Museums Folkwang, Ausst. Kat. Essen 1988.
- 19 Vgl. Cervin Robinson, Joel Herschman, Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present, Cambridge, MA./London 1987, S. 58 ff.
- 20 Vgl. Claus Pflingsten, Zur Geschichte der Dokumentarphotographie, in: Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, hrsg. v. Gerda Breuer, Henry van de Velde-Gesellschaft e. V., Frankfurt a. M. 1997, S. 12–24.
- 21 Vgl. zur Architektur fotografie am Bauhaus Rolf Sachsse, Architektur- und Produktphotographie, in: Jeannine Fiedler (Hg.), Fotografie am Bauhaus, Berlin 1990, S. 185-188.
- 22 Vgl. László Moholy-Nagy, Die beispiellose Fotografie (1927) bzw. Albert Renger-Patzsch, Ziele (1927), in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie, Bd. II (1912–1945), Neuauf. München 1999, S. 72–74.
- 23 Vgl. zum Begriff der wissenschaftlichen Mimikry: Jürgen Raap, Wissenschaftliche Mimikry, in: Kunstforum International, Bd. 144 (1999), S. 116–118; zum archäologischen, das Fotografierte mittels Abbildung bewahrenden Interesse jüngst: Bernd und Hilla Becher, Die Geburt des Fotografischen Blicks aus dem Geist der Historie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum International, Bd. 171 (2004), S. 159–175.). Damit rechtfertigt sich der schon früh diagnostizierte Zusammenhang ihrer Fotografie mit den Bestrebungen der Meydenbauerschen Meßbildanstalt; vgl. Grefe, Geschichte der Architektur fotografie, S. 181. Vgl. zu diesem Problemzusammenhang insbesondere auch Michael Mack, Architecture, Industry and Photography: Excavating German Identity, in: Ders. (Hrsg.), Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography, Ausst. Kat., London 1999, S. 6–11; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Hrsg.), Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten. Mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Sasunne Lange, Ausst. Kat., München 2003.
- 24 Pflingsten, Zur Geschichte der Dokumentarphotografie, a. a. O., S. 23.
- 25 Andreas Lesjak, Architektur fotografie als Sujet der zeitgenössischen Kunst, in: Derenthal, Ein neuer Blick, a. a. O., S. 71–76, S. 74.
- 26 Vgl. Elwall, Building with Light, a. a. O., S. 199; Elena Kristofor, Über zeitgenössische Architektur fotografie, a. a. O., S. 109 ff.
- 27 Ralph Melcher, Kunstcharakter und Künstlichkeit. Die Architektur fotografie als künstlerische Bildgattung, in: In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart, hrsg. v. Götz Adriani, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 2002, S. 71–79, S. 71.
- 28 Vgl. Hubertus von Amelunxen, Translating Architecture – Points of Reference, in: Architecture of Zaha Hadid in Photographs by Hélène Binet, Baden 2000, S. 68–75.
- 29 Vgl. Götz Adriani (Hrsg.), In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 2002; Monika Steinhauser, Architektur fotografie als Bild, in: dies. (Hrsg.), Ansicht Aussicht Einsicht. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Architektur fotografie, Ausst. Kat, Bochum 2000, S. 7–18.
- 30 Haus, Fotogene Architektur, a. a. O., S. 88.
- 31 Ebd., S. 90.
- 32 Sigrid Hauser, Idee, Skizze, ... Foto. Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbachers, Wien 1990.
- 33 Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.
- 34 Rolf Sachsse, Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert, München u. a. 1984, S. 344.
- 35 Ebd., S. 292.
- 36 Gabriele Hofer, Lucca Chmel. Architektur fotografie 1945–1972. Zur Repräsentation österreichischer Nachkriegsmoderne im fotografischen Bild, Wien 2006 (Angewandte Kulturwissenschaften Wien, Bd. 4), S. 211.
- 37 Julius Shulman, Architektur und Fotografie, hrsg. v. Peter Gössel, Köln u. a. 1998, S. 16.
- 38 Ebd., S. 18.
- 39 Vgl. Ruth Lindner, Architektur fotografie. Julius Shulman & Margherita Spiluttini, Dipl. Arbeit, Wien 2001; Katharina Reichweger, Architektur fotografie im 20. Jahrhundert. Die Positionen von Ezra Stoller, Julius Shulman, Margherita Spiluttini und Gerald Zugmann im Vergleich, Dipl. Arbeit, Graz 2007.





Between Documenting and Composition

On the History of Architectural Photography

Paul Ott uses a wide repertoire of techniques to photograph architecture. He presents buildings in masterfully composed images (p. 165), always capturing the relationship with the environment in carefully selected views. (p. 15, 120). His photographs render not only remarkable details, but they are also abstract images with a strict geometric structure (p. 66, 122). He obscures architectural relations using unusual views or deliberately chosen reflections, so that they are in direct conflict with their compositional function. (p. 200). Ott masterfully uses weather and light conditions to enhance the effect of the photographed architecture (p. 114). Stunning views of or through a building draw the gaze to the architecture as the focus of attention (p. 18).

Ott's images chronicle the history of architectural photography in its various aspects. Some photographs more than others: Ott's photograph of the Schmuck Villa, illuminated from the inside, and taken from the outside from a slight corner viewpoint at dusk (p. 115) evokes in the entirety of its disposition comparisons to Julius Shulman's photograph of the Chuey House built by Richard Neutra in California.

Ott often integrates daily scenes into the architectural images to emphasize the context, which is also reminiscent of Shulman's photographs. However, Ott often photographs people in motion (p. 19, 95). Being unrecognizable, they become abstract components of the image and traces of movement in space, ghost-like figures that hark back to the early days of photography and Subjective Photography that emerged in the 1950s. Ott departs from this method of composition in an ironic way by using cardboard cut-out figures as staffage (p. 128, 159) or by rendering figures merely as shadows in his images (p. 96).

The photo series that Ott dedicated to the haystacks in the Enns valley would be virtually impossible without Bernd and Hilla Becher's documentary-typological approach to photography. This becomes evident in the lack of color, the neutral depiction of the sky and the precisely centered objects that are always photographed head-on.

Ott's images show contextual information even beyond the scope of architectural photography. The *ERROR* series photographs that Ott exhibited at the *para_SITE* gallery in Graz in 2010 demonstrate how abstract-expressionist Color Field and Hard Edge painting have been successfully translated into photographic images (p. 88–93). Ott develops images that appear to have been randomly captured by the camera, even "flawed" shots, as large high-quality prints. He has thus enriched contemporary forms, where autonomous-artistic architectural photography explores its specific media and responds to art-historical traditions, with an impressive variant.

Particularly the two aforementioned photographic series exemplify the wide range of Ott's oeuvre. His photography oscillates between the two poles of "objective" documenting and subjective view, between objectivity and interpretation, marketing and art, demonstrating that there cannot be a strict

separation between what is commonly referred to as architectural photography for technical publications, governed by documentary practices, and artistic architectural photography that focuses on visual realities¹. Nonetheless, the artistic aspect of architectural photography is often ignored as this type of photography is primarily seen as a medium for documentary purposes. Although this reflects one of its functions,² this definition fails to provide an accurate description of all of its dimensions, exemplified by stylizing, idealizing, abstracting or distorting elements.³ Countering the argument that architectural photography is, in contrast to architectural drawing, merely “radical objective proof of actual and existing circumstances without the ability to convey the cultural code”⁴, as stated by Otto Hochreiter in response to Roland Barthes⁵, the history of architecture itself provides a number of counter-arguments, as shown in the following brief overview of the subject matter highlighting the most significant visual principles.

Camera and camera obscura

Architecture is closely linked to photography. Not only because architecture was historically the first photographic motif that also illustrated the advantages of photography (the first photograph depicted architecture, just like the first daguerrotypes and the first plate from Henry Fox Talbot’s *Pencil of Nature*). Architecture and photography are even more closely linked: the photo camera, whose predecessor was the camera obscura, is architecture in itself and depicts reality in accordance with its own geometry.

“If a camera is pointed at a building, then this results in a specific, stereometrically defined constellation of room to room, with the camera extending the perspective of the architecture into itself and thus becoming temporarily part of the architectural perspective.”⁶

This is one of the reasons why the photographic representation of reality is easily foiled when architecture is captured: “In no other place is the photographer such an interfering influence as in the photographic reproduction of architecture.”⁷ Nowhere, could be added here, does it consequently become more obvious. The pictorial, object-rendering, subjective and viewpoint-related qualities of the photographic image conflict with one another in no other medium as much as in architectural photography. Architectural photography realized and used this circumstance early on. Between 1839 and 1880, Joel Hershman developed two basic methods for capturing architecture by photographic means: the head-on or elevation perspective, which was used to precisely render the proportions of a building and provide an exact representation of the architecture in combination with the plan view, without distortion of the proportions. The “per angolo” or perspective approach, photographed from a corner viewpoint, is likely based on baroque views and is able to reproduce the three dimensional quality of a building much more

clearly. It not only expands the view of the observer toward the surroundings of the building, but it also denotes it as a deliberately chosen one. Both approaches are based on different ideas about the relationship between the observer and the observed object: while the elevation view is the photographic reproduction of a plan, attempting to produce an objective, undistorted, uncropped and informative image of the façade, the aim of the perspective shot is to place the beholder of the photograph into the role of an actual observer. Combined with other methods of composition they encompass a broad range of rendering techniques from the objective documenting of a building to its detailed viewing under temporary, contingent conditions, that have shaped the history of architectural photography from its early beginnings. The ambivalent relationship between the photograph and the rendered reality becomes apparent – especially in the history of architectural photography – for which there is a simple reason: the photograph is always two-dimensional, whereas the rendered architecture is not.

Image and reality

Early descriptions about photographic images illustrate the profound shock that the invention of photography prompted. The often cited merging of image and reality in this context is indicative of this phenomenon. Jules Janin, who was the first to describe photography, drew the boldest comparisons. He was already aware of the – soon indeed realized – immense potential of photography for marketing and mobilizing architectural forms and ideas. And how this tool had the power to change the perception of architecture and improve the awareness of architectural details:

“There is a nice passage in the bible: ‘And God said, “Let there be light”, and there was light’. Now one can tell the towers of Notre-Dame: ‘Become an image!’ and they obey. Much like they obeyed Daguerre who one day simply took them with him. From the great blocks of stone that make up the foundation for them to rest on to the delicate spires perching in the air, never before seen by anyone, except for Daguerre and the (sic!) sun. (...) One will write to Rome: Send me the dome of St. Peter by messenger, and the dome of St. Peter will soon be delivered to you in the mail. You arrive in Antwerp, marvel at Rubens’ house, and you send this house, which is one of a kind among the inventive Flemish creations, to your architect. This is the house, you say, that I want you to build for me, and your architect will identify based on this detailed image all ornaments of the stones that the stonemason used to create the spire.”⁸

Soon businesses emerged that marketed touristic hotspots in the form of photographs, providing a substitute for the Grand Tour that only few could afford to take in person. These photographs did not only echo the tradition of *veduta* and “*voyages pittoresques*”, but they also catered to, as predicted by Janin, an architectural, art-historical and archeological expert audience. Since the 1870s, agencies, such as the Alinari publishing house in Florence that continues to do business until the present day, have been able to offer photographs of virtually all national monuments.

Photographic collections became standard instruments for the work and training of architects, providing inspiration for form or help with visualizing designs.⁹

Photography was also used early on to preserve a temporary architectural setting. For example, to document building stages. The series where Eduard Baldus captured the construction of the new Louvre or Delmet & Durandelle that of the opera in Paris, all pertain to this category. Furthermore, photography is also relevant for illustrating historical preservation efforts. The Mission Héliographique was the first of a large number of ambitious documenting efforts with the goal of preserving cultural heritage. In 1851, the Commission of Monuments Historiques commissioned five photographers to photograph the cultural monuments of France (also in terms of planned restoration efforts which were later realized by Viollet-le-Duc).

The genre of architectural photography reached an early high point with the “Königlich Preußische Meßbildanstalt” (Royal Prussian Mapping Photograph Institute) that was established in 1885 by Albrecht Meydenbauer. Its productions became the basis for scale drawings and helped to later precisely reconstruct historical buildings. Especially architectural photography aspired in the 19th century to an ideal that regarded the image as a carrier of objectifiable information beyond that which is observed at a first glance.

Document and art

The lens of the camera captures everything with the same accuracy and precision. Many see this as the most important advantage of architectural photography. Henry William Fox Talbot stated already at his time that photography is able to satisfy more than the initial intent associated with its utilization. Referring to plate XIII, an image of Queen's College in Oxford published in *Pencil of Nature* in 1843, he remarked:

“In examining photographic pictures of a certain degree of perfection, the use of a large lens is recommended, such as elderly persons frequently employ in reading. This magnifies the objects two or three times, and often discloses a multitude of minute details, which were previously unobserved and unsuspected. It frequently happens, moreover – and this is one of the charms of photography – that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion of at the time.”¹⁰

Critical voices drew inspiration from Talbot's observations. The Athenaeum for example was impressed that this plate revealed the value of photography in rendering reality in such an impressive manner, documenting the history of each stone of the architecture. The Literary Gazette remarked about that image that it was an example of how photography can become a tool or study object for the architect.¹¹ The accuracy of photography was most impressive where spatial illusion was most convincingly rendered. Oliver Wendell Holmes wrote the following about stereoscopy:

“The sun is no respecter of persons or of things. This is one infinite charm of the photographic delineation. Theoretically, a perfect photograph is absolutely inexhaustible. (...) This distinctness of the lesser details of a building or a landscape often gives us incidental truths which interest us more than the central object of the picture.”¹²

Starting with its inventors and first supporters, photography and in particular architectural photography adhered to a pictorial tradition that, in terms of art history, was reminiscent of 17th century Dutch painting.¹³ It appeared less interested in competing with contemporary painting as an equal category. Art and photography expressed at first a fundamentally different style. Oliver Wendell Holmes drew conclusive comparisons for his time:

“A painter shows us masses; the stereoscopic figure spares us nothing (...) In a picture you can find nothing which the artist has not seen before you; but in a perfect photograph there will be as many beauties lurking, unobserved, as there are flowers that blush unseen in forests and meadows. (...)The very things which an artist would leave out, or render imperfectly, the photograph takes infinite care with, and so makes its illusions perfect ...”¹⁴

Photography was supposed to surpass Constantijn Huygen's *penicillus delicatior*, such as in “Pencil of Nature”. Thus, architectural photography appeared to be excluded from an artistic context and confined to documenting facts. Wolfgang Ulrich phrased it slightly differently concluding that photography would have fully replaced painting as an artistic visual technique, if it had been discovered in an “earlier period that was more in love with reality”.¹⁵

Nonetheless, there was no lack of counter-examples. They could be found wherever the theme inevitably prompted images that today remind of abstract paintings. Due to a lack of ornamentation and wall mass, steel structure architecture has forced views beyond the two above mentioned “ideal” perspectives, favoring also strong black-and-white contrasts. This is exemplified by the photographs that Philip Henry Delamotte produced to document the construction of the Crystal Palace. One generation later the role of the Eiffel Tower should not be underestimated in this context: it “represents a reference motif for a new photographic perception, since it offers a number of “new” perspectives.”¹⁶ The compositional appeal of it and of other engineering buildings prevailed until the arrival of New Vision photography (see below). This became particularly evident in the works of László Moholy-Nagy, Germaine Krull and Charles Sheeler.

Counter-examples can also be found where architectural photography was mostly used for documentary purposes. Even traditional themes were realized in a strikingly modern fashion. A famous photo-

graph is the Hippolyte Bayard, where Baldus photographed the staff of the Mission Héliographique in ca. 1847 from the peristyle of the Madeleine. Between the temple wall and the peristyle the view of the observer is drawn along the central perspective into the distance. The shadows cast by the columns give a rhythm to the entire process. The relationship between perspective and the two-dimensional composition of the image is well balanced, much like between document and geometric abstraction.¹⁷ Purported archival methods for documenting architecture were characterized by very different views relating to the perspective of the photographer, as demonstrated by the results of the first such experiments, including the photographs produced for the Mission Héliographique.¹⁸ Bayard's colleague, Henri Le Secq, who was also commissioned for the Mission Héliographique became famous not least because of his impressive light-shadow compositions. Romanticism induced in the form of shepherd scenes or other motif combinations enlivened also other photographs of the Mission Héliographique and became in its aspiration to stage the rendered architecture indicative of today's practices.

The romanticizing, autonomous-artistic architectural image reached its first high point at the same time when the Mapping Photograph Institute began to flourish. In the late 19th century, architectural photography was divided into a technically-versed expert vernacular adapted to its object with a grammar adhering to prospect and view with a variety of uses, on the one hand, and an artistic-progressive, experimental-innovative amateur approach focusing on certain view-related moments of expression, on the other. The precise products of the Mapping Photograph Institute were contrasted with Frederick H. Evans' photography focusing on subjective perception of form while eliminating everything "irrelevant" from the start, Eugène Atget's documenting energy manifested in mundane and at best picturesque details and the decidedly subjective visual language of the photo secessionists.¹⁹ However, architectural photography did not play the most significant role in pictorialism. Perhaps it was the relationship between the image and the world reduced to objectivity, harking back to the aforementioned parallelism of camera and camera obscura, which prompted the pictorialists to distance themselves from this genre. A second reason is most certainly to be found in the pictorialist view of painting. The preferred themes arise almost organically from this scenario: still lifes, landscape and portraits. If architecture appears in pictorialist photographs at all, then most likely as part of a landscape such as depicted by Hugo Henneberg or in the form of distortions which are a result of the image context (such as the photographer's perspective), at any case resulting from conditions that would have eluded documentary photography. Alfred Stieglitz, for example, photographed the Flatiron Building in New York on a winter day to create a crisp and hazy atmosphere. That the building pierces through a group of trees emphasizes its floating character even more. Edward Steichen lets his interpretation of the Flatiron Buildings appear even more enigmatic. Naked branches transverse the image like blood vessels, interlacing with the architecture in the background. The scene has been set at dusk. A few lights are already visible and are reflected by the wet pavement.

Frederic H. Evans was one of the few pictorialists who had extensively explored architecture. His photographs are meaningful "spatial meditations" rather than documentation. *A Sea of Steps* from 1903 is probably Evans' most famous photograph. It depicts a detail of the Wells Cathedral, as subjective experience from someone's perspective who is standing before a sea of steps. The steps continue to the bottom edge of the picture, thus inducing a rhythm to the image and creating a sequence of finely nuanced greys. The upper half is also characterized by a subtly nuanced vertical structuring. Different degrees of brightness were used to illustrate the different sections of the space, increasing in intensity from bottom to top. However, the source of the light that illuminates the sea of steps on the right from above remains hidden, thus giving it a transcendental character.

A similarly stark contrast such as between pictorialism and the Mapping Photograph Institute resurfaced again in the 20th century: on the one hand, the subjectivity of photography such as observed in the works of Evans and of the pictorialists became evident: emphasis on detail, light-shadow dynamic to introduce dynamism, spectacular views and experimenting with new perspectives that had previously been regarded as unfit characterized artistic architectural photography from the 1920s onward. Much like in the 19th century engineering inspired photography with structures made of glass, steel and iron, in the 20th century skyscrapers offered new compositional opportunities for photographers: distortions as a result of photographing from a very low or high angle emphasized the impression of

the previously unseen such as in Erich Mendelsohn's photo publication titled *America*. The constructivist movement also merged architectural photography with techniques such as montage or collage, inducing a level of dynamism that even modern life could not compare with. On the other hand this spurred the development of a newly objective style of photography that recognized the special quality of photography as being able to precisely reproduce and document reality.²⁰ How related both movements are, is demonstrated by Lucia Moholy's architectural photography which is partly characterized by objectivity²¹, as typical for the Bauhaus style, and partly by perspective distortion. The first edition of the year book *Das deutsche Lichtbild* from 1927 compares both positions with each other. In *Die beispiellose Fotografie* László Moholy-Nagy advocated the departure from traditional methods of depiction and the expansion of photographic techniques in order to elevate photography to an art form. On the other hand, Albert Renger-Patzsch saw in his article *Ziele* the "secret of good photography" in realism, in capturing different surfaces, textures and structures, and in correctly rendering form. At the same time, he did not seek to produce art.²²

It is however interesting that photography established itself as an independent artistic medium regarded as equal to other forms of art in the 1960s and in the context of conceptual art forms that see the work and its production as two independent concepts. This also gave rise to a form of architectural photography that rejected earlier styles seeking to reveal the artistic quality of an image, resulting in products that compared rather to the mapping photograph or New Objective photography. Bernd and Hilla Becher's photography which adheres to strict rules, striving for objectivity, seeks to encyclopedically archive certain (mostly industrial) building types and to thus explore the economic and functional socio-cultural implications of architecture. It follows both artistic and archeological traditions and consequently it represents not only the integration of photography into the art context, but – in "academic mimicry" – it also stands for the documentation projects of the 1960s and 1970s²³ that were seen as "artistic efforts to preserve history" and which included other conceptual architectural documentary projects such as Ed Ruscha's *Every Building on the Sunset Strip*. Becher's students (Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth etc.) adopted the sober character of Becher's photography in its "clarity and the strict rules of the composition," at least in its "documentary-objective approach,"²⁴ nonetheless they rejected serial and typological representations. For them - who by the way did not share a common visual vernacular - the artistic aspiration of contemporary architectural photography manifested itself primarily in the self-referencing questioning of the image of architecture, as demonstrated by their preference for large-scale format, forcing of structures parallel to the image borders or the recourse to traditional visual formulas such as the triptychon: "The genre of architectural photography is increasingly becoming the pivot point for a reflexive visual and media understanding that highlights commonly shared conventions of rendering and perception, while questioning the structure and possibilities of the photographic image in dialogue with other media such as painting. The concept of objectivity and documentation of a visible object has been replaced by the individual's critical exploration of the subject and its medium."²⁵

Image and composition

At the same time as Becher's students, a generation of photographers began to rise to fame that benefitted from the dissolved separation between art and photography. This prompted them to deliberately compose the visual quality of their photographs. A "stress on artifice" limited the mimetic interest of the image, as prototypically shown by Hiroshi Sugimoto's blurred focus of the image, Thomas Demand's attempts to mesh model and reality, Gabriele Basilico's demonumentalization of the architectural aspect in the image or the invented, distorted realities of Michael Reisch and Marc Räder.²⁶ In deconstructing archival, primary image-guided interests architectural photography of the present day seeks "to generate a space or a surface constellation as an image, instead of reproducing a space, place or a building"²⁷. Aside from the most obvious composition method of a splitting up a spatial structure in line with the view of the beholder which then proceeds to visually capture the building and make it become the center piece²⁸, other forms of composition were considered where the architecture becomes the stage or the pivoting point for deliberately abstract compositions, or where intentionally amateur-like or old-fashioned photographic methods are rekindled.²⁹

However, even architectural photography recognized the value of composition for the marketing of architecture. The contrast between the autonomy of the visual image and the attempt to induce objectivity continued to predominate as the fundamental ambivalence characterizing conflicting tendencies in architectural photography.

This ushered in a new professional practice of architectural photography as a result of the fact that it became increasingly easier to publish photographs in mass media, whose aim was no longer to merely document but to rather advertise a building, making use of the new possibilities of color photography and later of Photoshop.

Starting in the 1920s New Photography and New Building began to cooperate closely. This becomes evident in the long list of partnerships entered between architects and photographers, such as between Wilhelm Riphahn und Werner Mantz, Dominikus Böhm and Hugo Schmölz, to name only two. A certain distancing from “photographic elevation” was due to the simple fact that architecture was historically no longer oriented toward developing a façade as a costume, but that it found a new ideal in the cube and cubic layering. Furthermore, these unadorned buildings also sought to be visually invigorated:

“Photographers who had previously shied away from using hard shadows and side lighting for photographing ornamented buildings, even avoiding pronounced perspectives from a corner viewpoint, display now a preference for using such techniques even for ‘unadorned’ buildings to render spatial tectonics in the image.”³⁰

The result was images that not only reproduced a building in a neutral manner, but that attempted to convey the context of the captured scene. This was true for both “artistic” photographs of architecture as well as “professional” architectural photography in the strict sense:

“The fact that architectural photography is not merely a visual imitation of the built architecture, but that it can be used to visualize its concept, was here realized and productively used.”³¹

The image interprets the relationship between the building and its surroundings. The architecture is “documented” in a dramaturgical, often precisely composed series of photographs much like in a film. The space is composed in the image and enters into an antagonistic relationship with the subjective spatial impression experienced by an observer in front of or inside a specific architecture, as shown by Sigrid Hauser citing the example of Lois Welzenbacher and his approach to architectural photography.³² During the Nazi period architecture and visualization adhered to ideologically precisely defined concepts: either aiming for monumentalization with a strict emphasis on axuality and symmetry or for romantization in the form of picturesque-idyllic motifs.³³ Objectivity and a preference for the two traditional ideal angles of “per angolo” and “elevation” still dominated architectural photography of the postwar years. Photographs published in architecture magazines from the 1950s to the 1970s had to “refrain from using experimental photographic methods (...), vertical edges had to be rendered vertically against a backdrop of a medium-gray sky with white clouds”.³⁴

Beyond this utilization context the demure nature of architectural photography was however softened by introducing compositional elements. After the war an avant-garde subjective form of photography emerged, such as around the group *fotoform* founded by Otto Steinert, that employed various technical means to enhance the artistic expression: “Starting in the mid-1950s every photographer had to be able to present some isohelies, pseudo-solarisations, negative prints or pure black-and-white copies.”³⁵ What began to take shape in the new perspectives emerging in the 1920s using angular views or light-dark-contrasts, culminated in the photographs of Lucien Hervé who collaborated with Le Corbusier or later in the works of Hélène Binet and Judith Turner in a nearly unparalleled degree of abstraction and emphasis on details.

What is nowadays easily achieved by means of digital post-processing, used to only be possible with spotlights, especially in interior spaces. In this context Austrian architectural photography contributed a significant position with Lucca Chmel, as shown by Gabriele Hofer in her dissertation:

“What was typical for Lucca Chmel’s approach was her sophisticated use of light for interior shots, which influenced the esthetic style of her photographs to a large degree. She spoke of “modeling with

light” (...) Spotlights were used together with the light sources that were available in the room for an exposure time of approximately 30 seconds – sometimes up to 30 minutes – and were often moved during the photo shoot.”³⁶

This resulted in photographs that are characterized by the strict geometry of clearly structured buildings and that also use unusual perspectives to enhance the dramatic quality of the image. They are always devoid of people.

As a counter-position, at a time when sociology became the leading discipline, a type of architectural photography emerged that was interested in the utilization of the captured architecture. Emulating photo journalism it sought to document the social context that results from the architecture or that surrounds it, thus continuing the social-documentary projects of the 19th century (Lewis Hine, Jacob A. Riis) as well as the work of the Farm Security Administration (from 1935 on) and of the documenters of the Trümmerzeit era (time of debris) following the war. This inspired a style, such as pioneered by Patrick Ward or Tony Ray-Jones, that did not prioritize precise contours, but rather the spontaneous generation of images, the capturing of expressive moments.

What coincides here with an untraditional way of documenting can also be achieved – with deliberately composed scenes that are inserted into the architectural image – by purposeful staging. Julius Shulman, who was probably together with Ezra Stoller the most prominent stager of postwar architecture, was one of the first to theatricalize architectural photography by using staffage. In his works architecture is staged in the photographic image in its most literal sense. He aptly describes the interdependence of documentation and composition that was becoming increasingly important in architecture as:

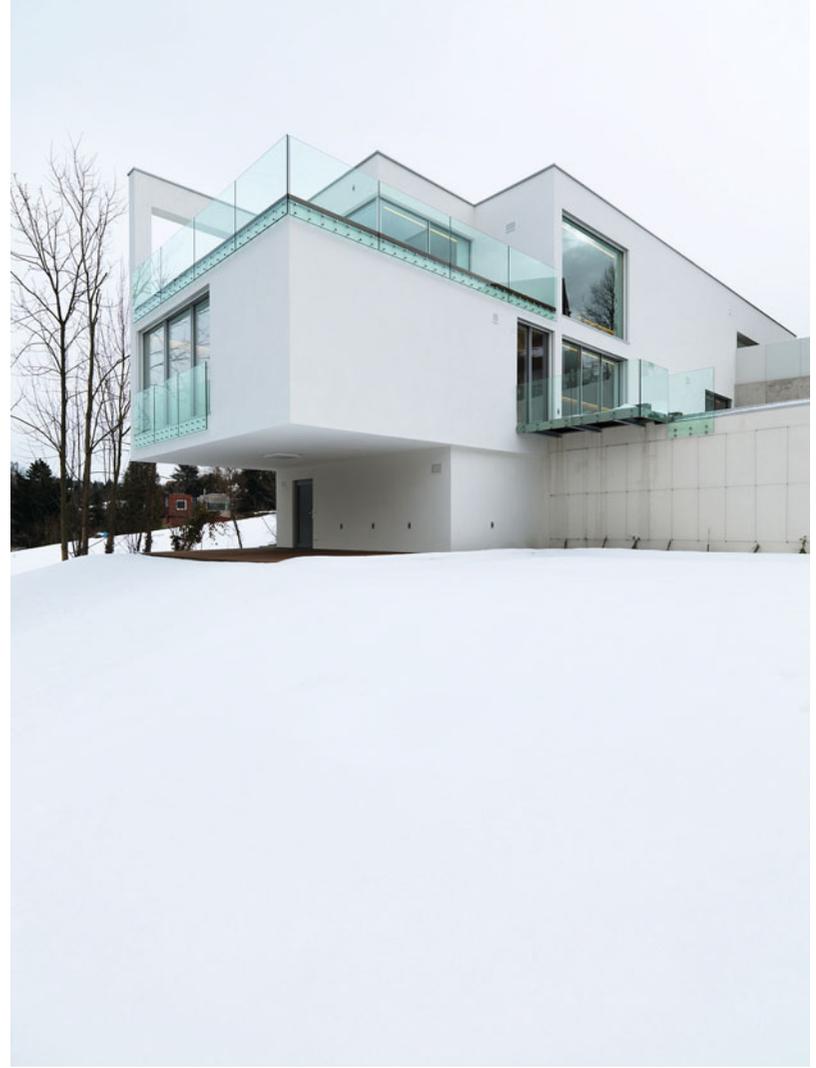
“I know from decades of experience that photographs become part of history, which is why a building has to be documented so as to draw in the beholder through the visual expression of the image. This way the quality of the architecture is revealed and resonates with the observer.”³⁷

For Shulman this entailed the commitment to a visual language that ultimately transcends architecture and that emerges not only as a result of using staffages. It is based on sensitivity for the existing light conditions for which Shulman has become very famous. It does not shy away from using constructed perspectives that alter the proportions of a building, or the use of infrared film or spotlights. As addressed by Shulman himself, the use of his techniques can lead to “idealization, glorification and dramatization” of the architecture captured in his images.³⁸

Together with Ezra Stoller’s oeuvre that stood for clearly structured, geometrically reduced interpretations of architecture full of contrasts, Shulman’s photography continues to be a paradigmatic reference point for contemporary architectural photography until the present day.³⁹

- 1 Friederike Wappler, *Konstruierte Wirklichkeiten. Architektur im Bild zeitgenössischer Fotografie*, in: “Wenn Berlin Biarritz wäre ...” *Architektur in Bildern der fotografischen Sammlung im Museum Folkwang*, exhibition catalogue, Essen 2001, p. 140–145, p. 140
- 2 The president and founder of the association *architektur bild e. v.*, Wilfried Dechau, has recently confirmed this on the occasion of the European Architecture Photography Award, stating: “Particularly tragic in the realm of photographic art is the fate of architectural photography. (...) Generally, architects and editors use it merely as a means to document their buildings,” cited from: *Der Standard*, 7. 5. 2011, Album p. 4.
- 3 Elena Kristofor, *Über zeitgenössische Architektur Fotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital*, diploma thesis, Vienna 2009, p. 109sq.
- 4 Otto Hochreiter, *Im Zeichen des Janus. Portale, Türen und Tore in der Architektur Fotografie 1840-1980*, Vienna 1986, p. 8 sq; see also Uta Grefe, *Die Geschichte der Architektur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Architektur Fotografie – Architekturmalerei*, phil. diss., Cologne 1980, p. 179: “The starting point for architectural photography is nature and the realm of the existing, whereas painted images start with the creating individual.” Uwe Schlögl phrases it more carefully, proposing that the photographer has the possibility, “to document objectively or to opt for using arrangement, interpretation, composition or imagination”; Uwe Schlögl, *Fotografie und Architektur. Betrachtungen zu einem differenzierten Verhältnis*, in: Gabriele Hofer, Uwe Schlögl, Lucca Chmel, *Architektur Fotografie 1945 – 1970*, exhibition catalogue, Vienna 2004, p. 13–26; p. 13.
- 5 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980), Frankfurt a. M. 1989.
- 6 Andreas Haus, *Fotogene Architektur*, in: *Daidalos* 66 (1997), p. 85–91, p. 85.
- 7 Rolf Sachsse, *Der subjektive (Stör-) Faktor in der Architekturphotographie*, in: *Bund Deutscher Architekten BDA* (ed.), *Mit Anderen Augen. Düsseldorfer Architektur aus Photographensicht 1945–1995*, exhibition catalogue, Cologne 1995, p. 80–87; p. 83.
- 8 Jules Janin, *Der Daguerreotyp* (1839), (translated from) original citation from: Wolfgang Kemp (ed.), *Theorie der Fotografie*, volume I (1839-1912), new edition. Munich 1999, p. 46–50, p. 47sq.

- 9 See Winfried Nerdinger (ed.), *Fotografie für Architekten. Die Fotosammlung des Architekturmuseums der TU München*, exhibition catalogue, Munich 2011.
- 10 William Henry Fox TALBOT: *The Pencil of Nature*, plate 13: "Queen's College, Oxford" (<http://www.thepencilofnature.com/plate-13-queens-college-oxford>).
- 11 Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton/Oxford 2000, p. 154.
- 12 Oliver Wendell HOLMES, *The Stereoscope and the Stereograph*, in: *The Atlantic Monthly*, 3 (June 1859), p. 738–748
- 13 See Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Second revised edition. Cologne 1998.
- 14 O. W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, a. a. O.
- 15 Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, p. 29.
- 16 Kathrin Kohle, *Industrie und Technik*, in: Ludger Derenthal (ed.), *Ein neuer Blick. Architektur fotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin*, exhibition catalogue, Tübingen 2010, p. 53–56, p. 55.
- 17 Giovanni Fanelli, *Storia della Fotografia di Architettura* (con Collaborazione di Barbara Mazza), Roma/Bari 2009, p. 31sq.
- 18 See M. Christine Boyer, *La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851*, in: Joan M. Schwartz, James R. Ryan (ed.), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London 2003, p. 21–54, 308–312; Rolf Sachsse, *Architektur fotografie des 19. Jahrhunderts in der Fotografischen Sammlung des Museums Folkwang*, exhibition catalogue, Essen 1988.
- 19 See Cervin Robinson, Joel Herschman, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, Cambridge, MA./London 1987, p. 58 sqq.
- 20 See Claus Pflingsten, *Zur Geschichte der Dokumentarphotographie*, in: *Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur*, published by Gerda Breuer, Henry van de Velde-Gesellschaft registered association, Frankfurt a. M. 1997, p. 12–24.
- 21 On the architectural photography of the Bauhaus see, Rolf Sachsse, *Architektur- und Produktphotographie*, in: Jeannine Fiedler (ed.), *Fotografie am Bauhaus*, Berlin 1990, p. 185–188.
- 22 See László Moholy-Nagy, *Die beispiellose Fotografie (1927) or Albert Renger-Patzsch, Ziele (1927)*, in: Wolfgang Kemp (ed.), *Theorie der Fotografie*, volume II (1912–1945), new edition. Munich 1999, p. 72–74.
- 23 In regard to the concept of academic mimicry, see: Jürgen Raap, *Wissenschaftliche Mimikry*, in: *Kunstforum International*, volume 144 (1999), p. 116–118; recent publications on the archeological objective to preserve the photographed object by capturing it: Bernd and Hilla Becher, *Die Geburt des Fotografischen Blicks aus dem Geist der Historie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, in: *Kunstforum International*, volume 171 (2004), p. 159–175.). This justifies the connection between their photography and the endeavors of Meydenbauer's Mapping Photograph Institute which was ascertained early on; see, Grefe, *Geschichte der Architektur fotografie*, p. 181. Regarding this subject matter, also see Michael Mack, *Architecture, Industry and Photography: Excavating German Identity*, in: *ibid.* (ed.), *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*, exhibition catalogue, London 1999, p. 6–11; *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf* (eds.), Bernd and Hilla Becher, *Typologien industrieller Bauten*. Includes contributions by Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal and Sasunne Lange, exhibition catalogue, Munich 2003.
- 24 Pflingsten, *Zur Geschichte der Dokumentarphotographie*, *ibid.*, p. 23.
- 25 Andreas Lesjak, *Architektur fotografie als Sujet der zeitgenössischen Kunst*, in: Derenthal, *Ein neuer Blick*, *ibid.*, p. 71–76, p. 74.
- 26 See, Elwall, *Building with Light*, *ibid.*, p. 199; Elena Kristofor, *Über zeitgenössische Architektur fotografie*, *ibid.*, p. 109 sqq.
- 27 Ralph Melcher, *Kunstcharakter und Künstlichkeit. Die Architektur fotografie als künstlerische Bildgattung*, in: *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, published by Götz Adriani, exhibition catalogue, Ostfildern-Ruit 2002, p. 71–79, p. 71.
- 28 See Hubertus von Amelunxen, *Translating Architecture – Points of Reference*, in: *Architecture of Zaha Hadid in Photographs by Hélène Binet*, Baden 2000, p. 68–75.
- 29 See Götz Adriani (ed.), *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, exhibition catalogue, Ostfildern-Ruit 2002; Monika Steinhauser, *Architektur fotografie als Bild*, in: *ibid.* (ed.), *Ansicht Aussicht Einsicht*. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. *Architektur fotografie*, exhibition catalogue, Bochum 2000, p. 7–18.
- 30 Haus, *Fotogene Architektur*, *ibid.*, p. 88.
- 31 *Ibid.*, p. 90.
- 32 Sigrid Hauser, *Idee, Skizze, ... Foto. Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbachers*, Vienna 1990.
- 33 Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.
- 34 Rolf Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architektur fotografie im 20. Jahrhundert*, Munich etc. 1984, p. 344.
- 35 *Ibid.*, p. 292.
- 36 Gabriele Hofer, Lucca Chmel. *Architektur fotografie 1945–1972. Zur Repräsentation österreichischer Nachkriegsmoderne im fotografischen Bild*, Vienna 2006 (*Angewandte Kulturwissenschaften Vienna*, volume 4), p. 211.
- 37 Julius Shulman, *Architektur und Fotografie*, hrsg. v. Peter Gössel, Köln u. a. 1998, S. 16.
- 38 *Ebd.*, S. 18.
- 39 Vgl. Ruth Lindner, *Architektur fotografie. Julius Shulman & Margherita Spiluttini*, Dipl. Arbeit, Wien 2001; Katharina Reichweger, *Architektur fotografie im 20. Jahrhundert. Die Positionen von Ezra Stoller, Julius Shulman, Margherita Spiluttini und Gerald Zugmann im Vergleich*, Dipl. Arbeit, Graz 2007.

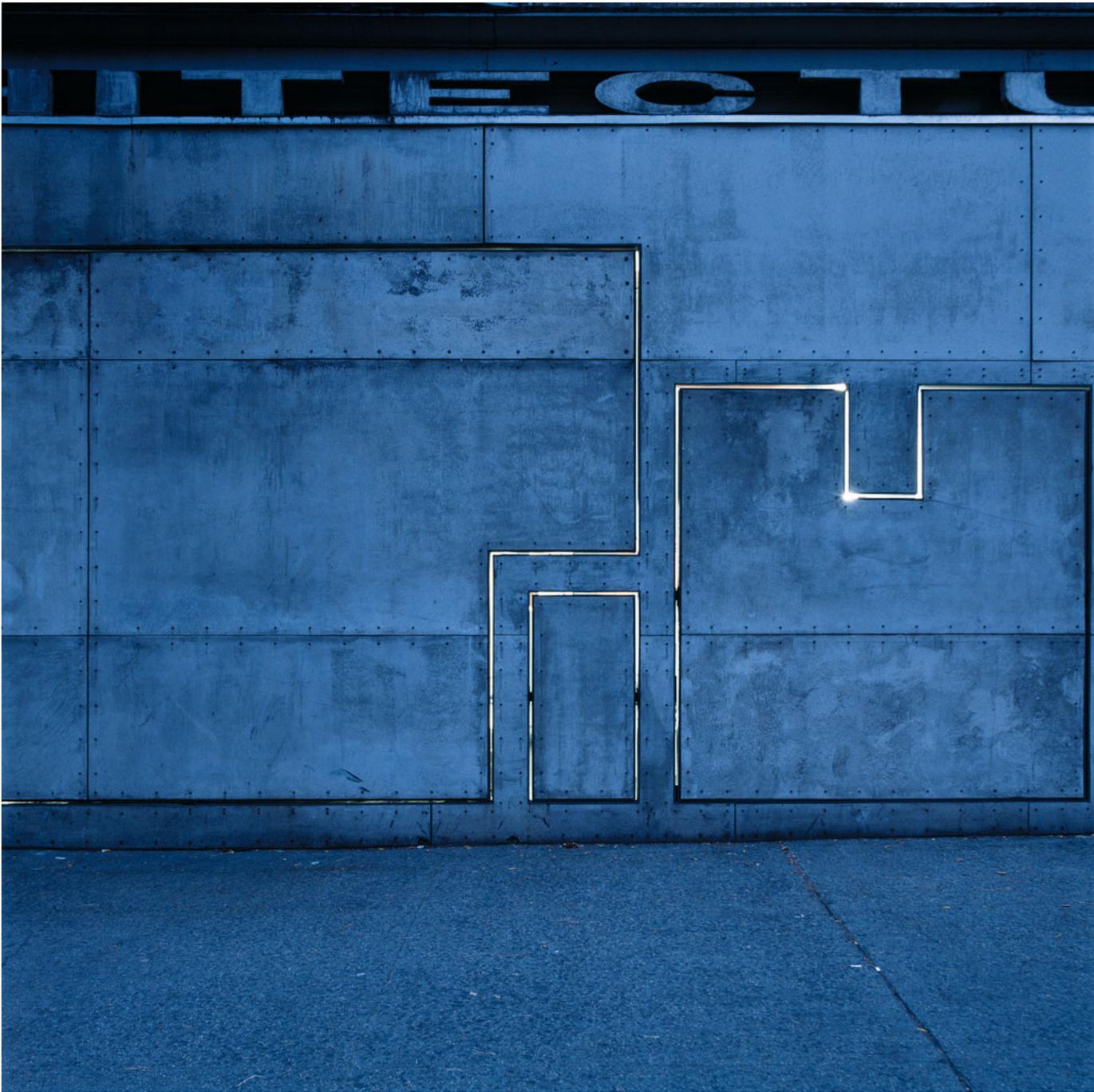






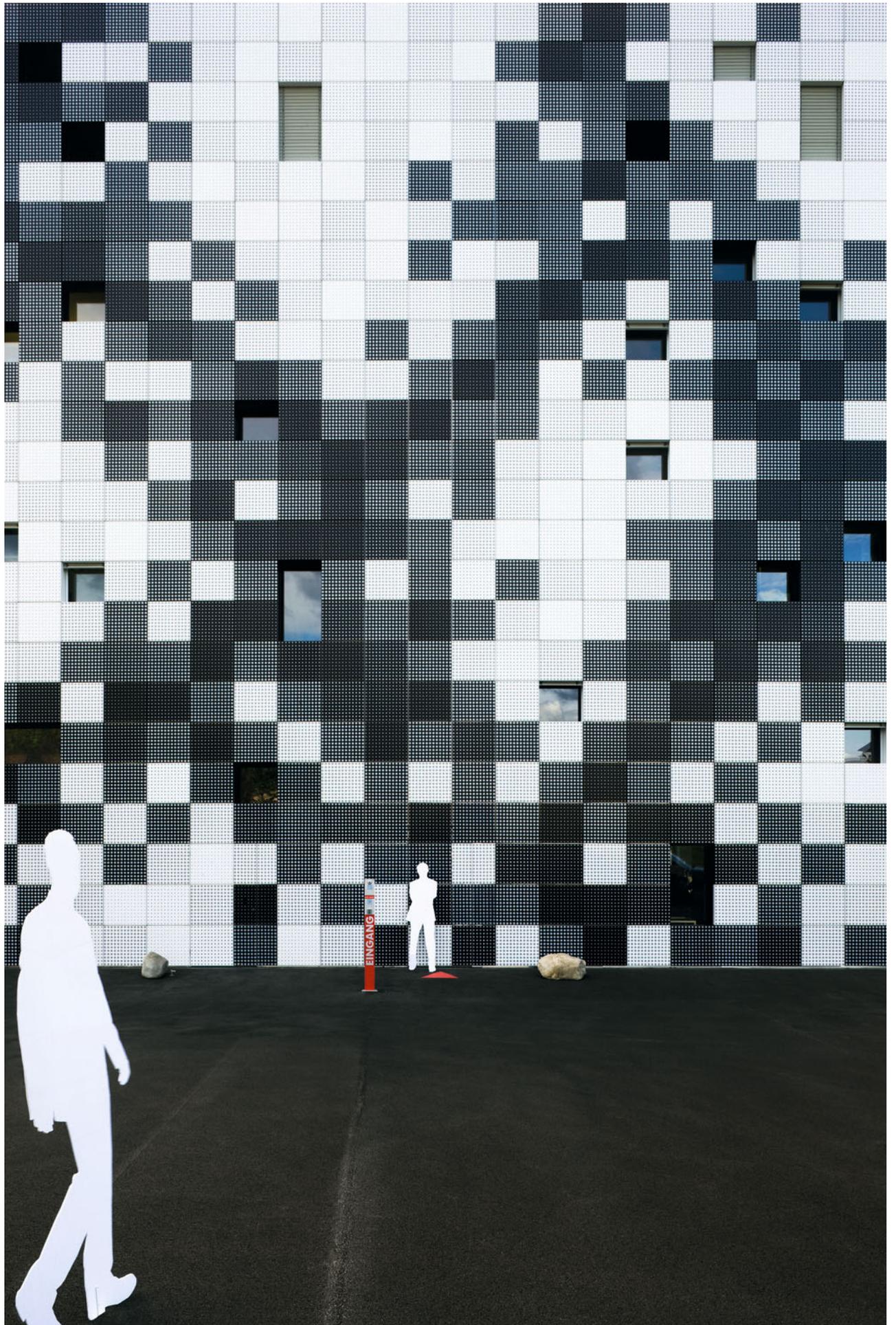


















































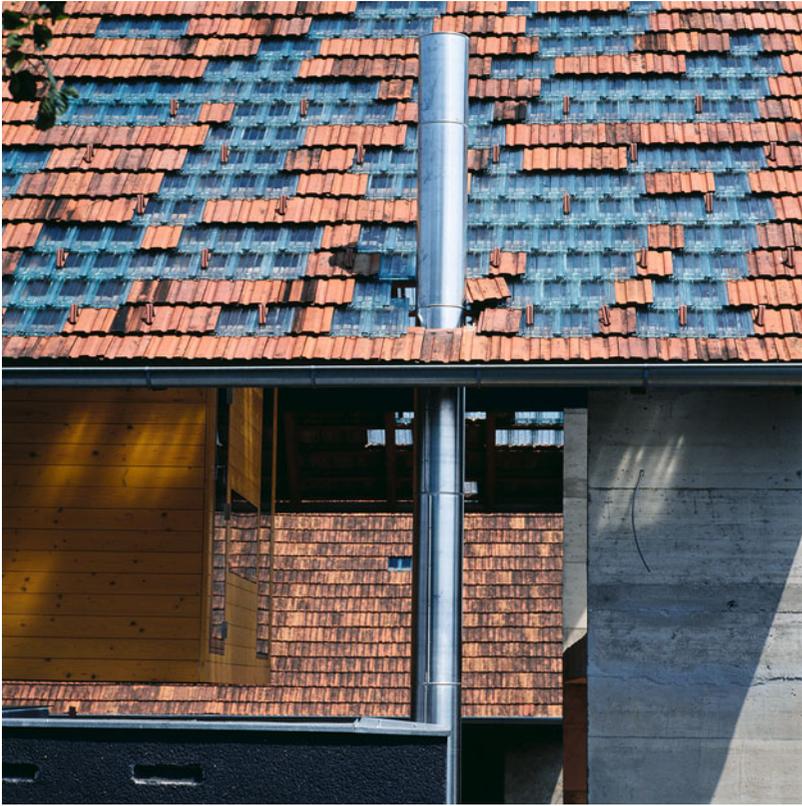




































153,204,255 42,13,0,0 99C0FF	204,204,255 23,32,0,0 CCCCFF	255,204,255 5,26,0,0 FFC0FF
153,153,255 47,43,0,0 9999FF	204,153,255 33,44,0,0 CC99FF	255,153,255 15,47,0,0 FF99FF
153,102,255 59,64,0,0 9966FF	204,102,255 43,63,0,0 CC66FF	255,102,255 24,83,0,0 FF66FF
153,51,255 69,81,0,0 9933FF	204,51,255 53,76,0,0 CC33FF	255,51,255 33,74,0,0 FF33FF
153,0,255 99,81,0,0 9966FF	204,0,255 93,82,0,0 CCCCFF	255,0,255 93,76,0,0 FFC0FF



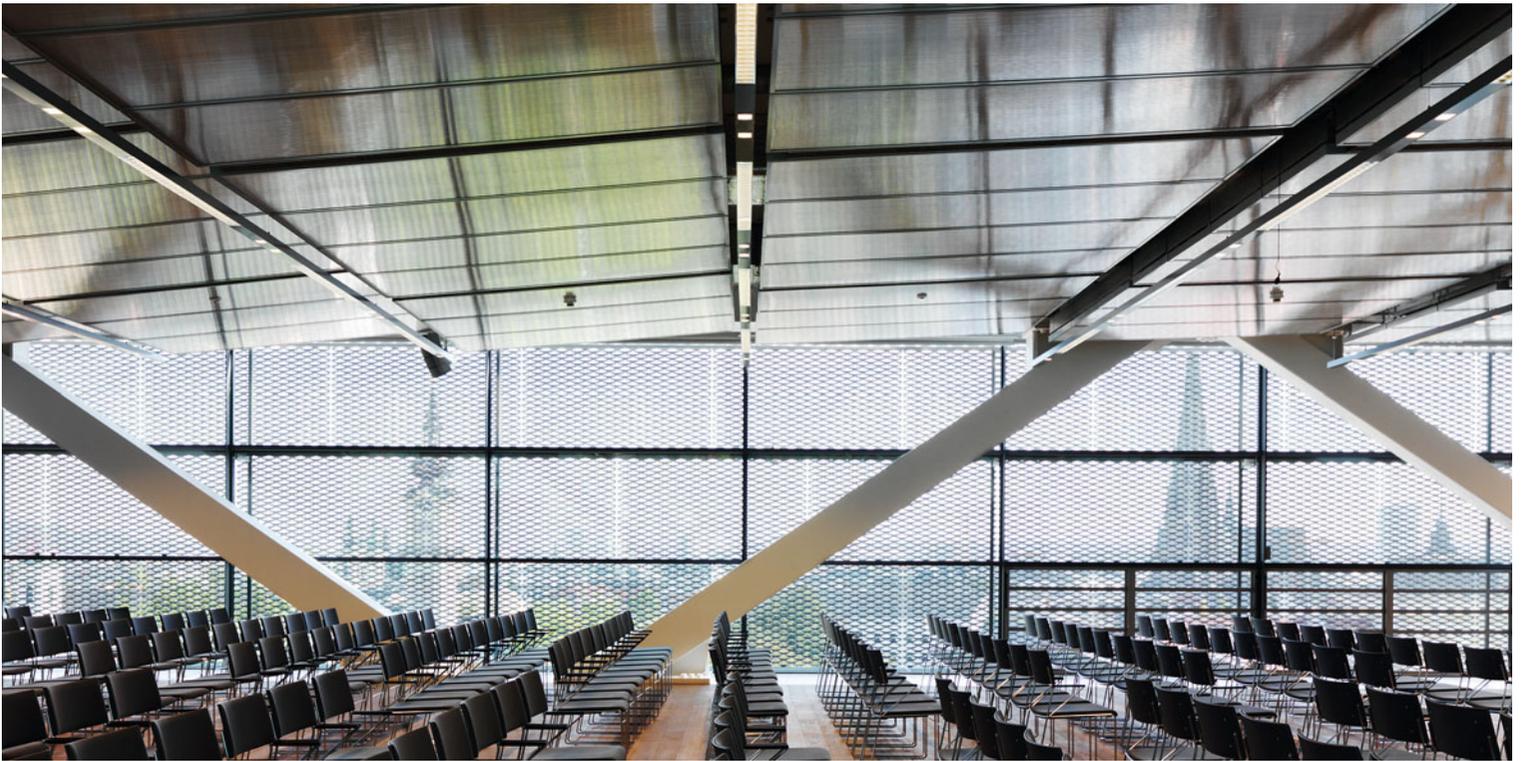










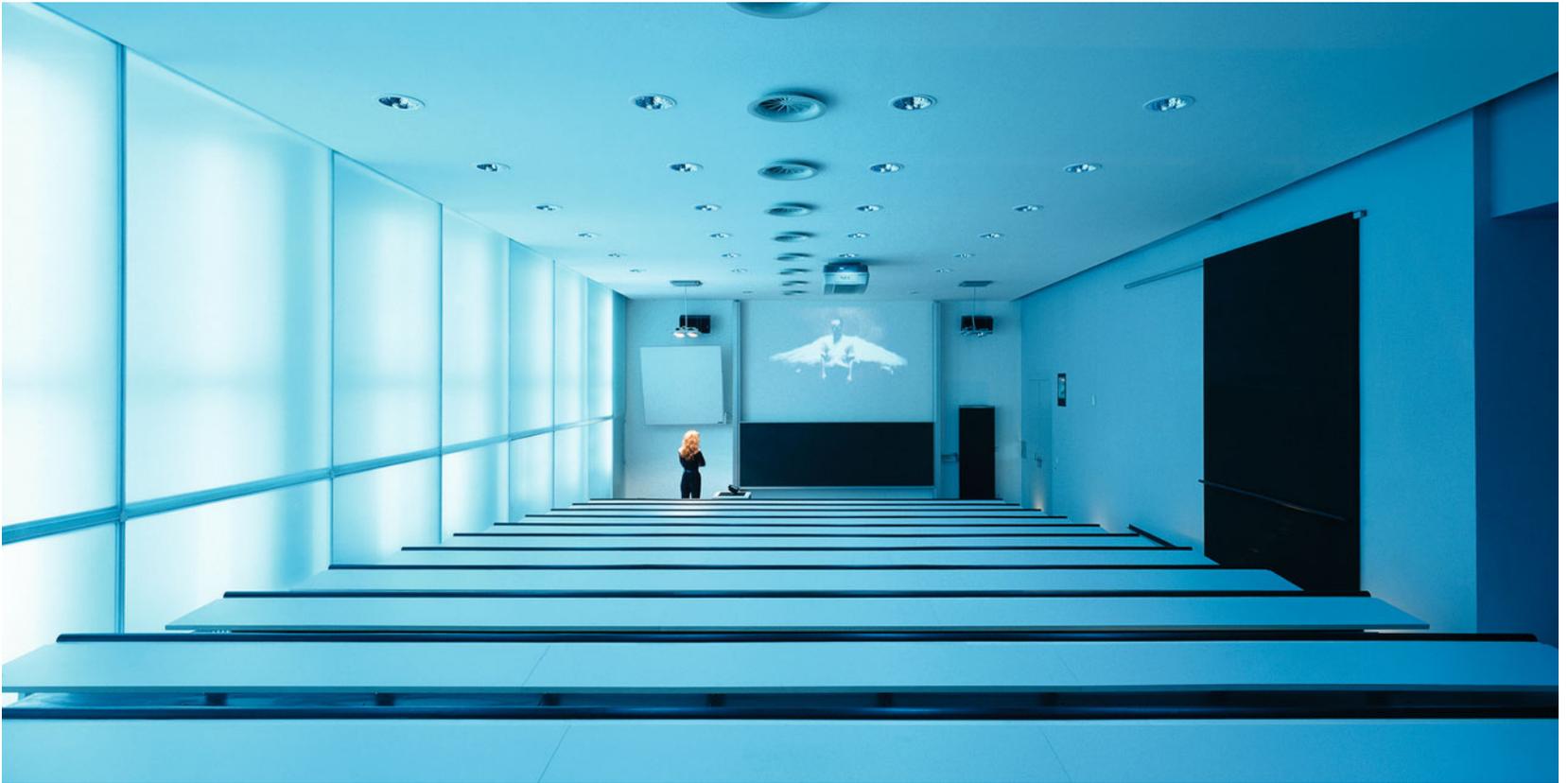


















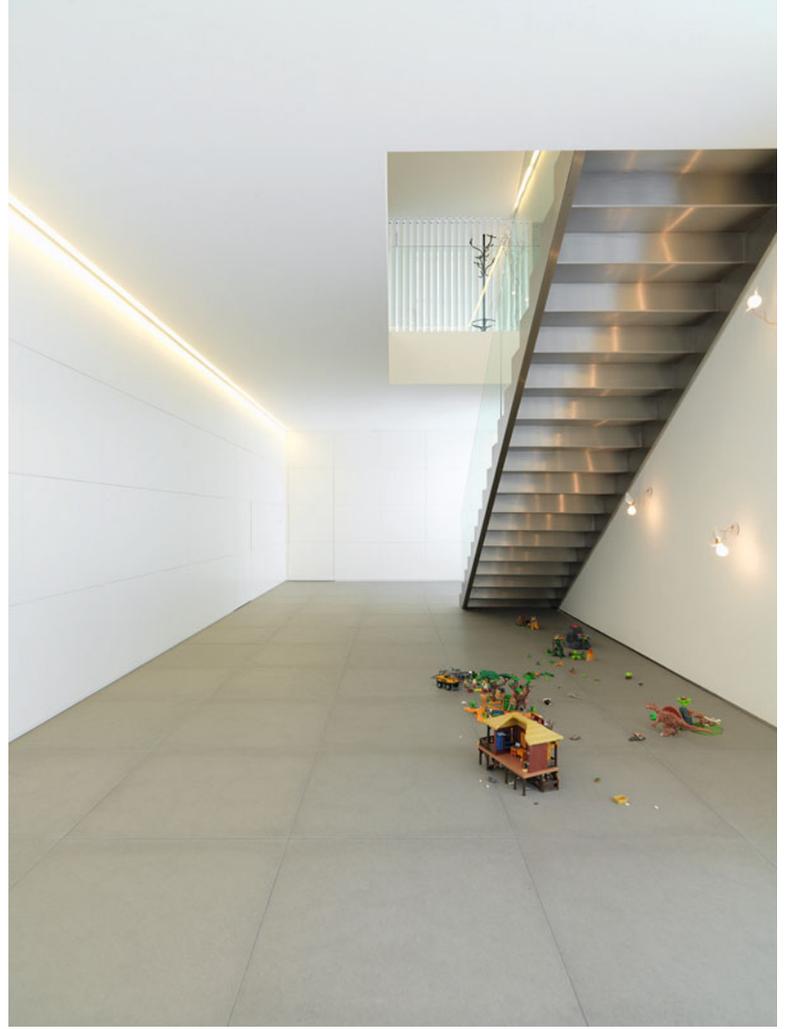


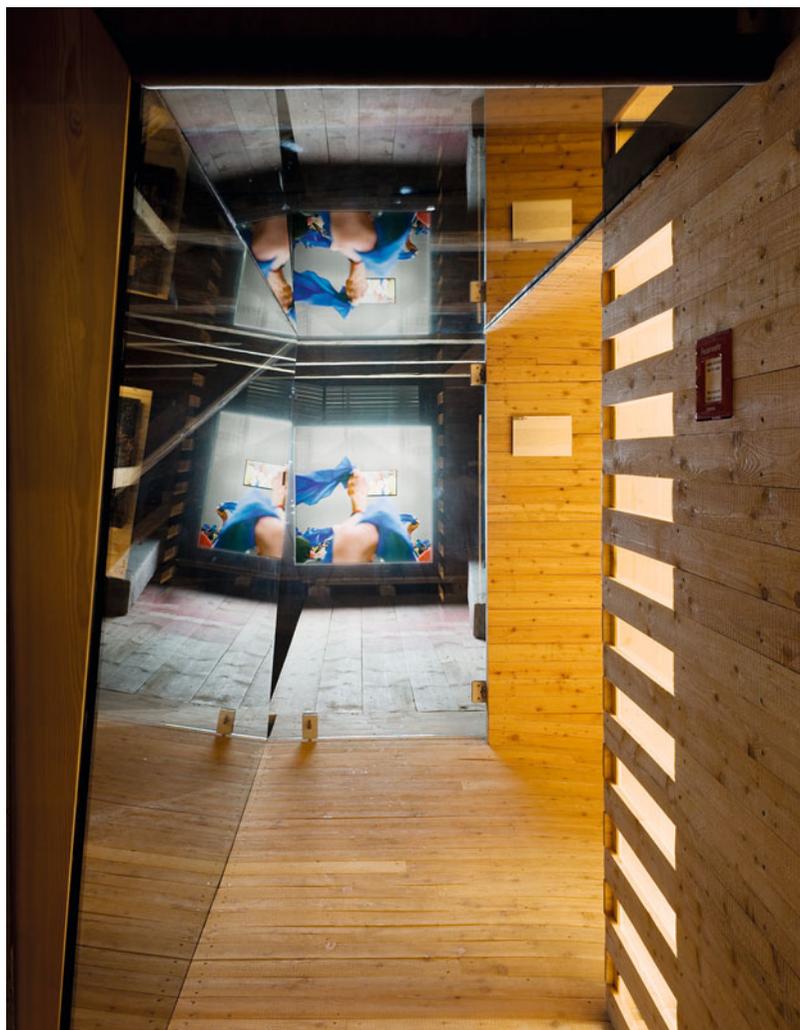












Seite Page	Projekttitel Project title	Ort Place	Jahr Year	Architekt Architect	Sponsor
4	Tod dem Architekten	Graz	1995	Manfred Zernig	
6 bis 7		Sao Paulo	2005		
14	Ehemalige Strandwache	Binz	2005	Ulrich Mütter	
15	Museum Liaunig	Neuhaus	2008	querkraft architekten	
16	T-Center St.Marx	Wien	2004	Architektur Consult	
17	Kunsthaus	Graz	2003	Spacelab Peter Cook & Collin Fournier	
18	Mumuth	Graz	2009	UNStudio, Ben van Berkel	BIG, XAL
19	Eishalle	Bergheim	2005	mfg Architekten	
25	Seniorenschlössl „Wie daham“	Wien	2010	Gasparin & Meier	
26 bis 29	Heuhütten	Ennstal	2006		
30 bis 33		Sao Paulo	2005		
34	Inffeldgründe Technische Universität – IT Institute/ Schmetterlingsflug	Graz	1998	riegler riewe architekten / Marijke de Goey	
	Zentrum für molekulare Biowissenschaften	Graz	2007	ARGE Seidl Thoma Kummer	BIG
35	Indianerausstellung / Stadtmuseum	Graz	1988	Giencke & Company	
36	Golden Nugget	Graz	2005	INNOCAD	
37	Schwarzer Laubfrosch	Bad Waltersdorf	2004	SPLITTERWERK	KAPO
42	Landeskrankenhaus Hartberg		1992	Giencke & Company	
43	Inffeldgründe Technische Universität Graz – IT Institute		1993	riegler riewe architekten	
44	Fakultät für Maschinenbau Technische Universität Wien		1998	riegler riewe architekten	
45	EUROPAN 01		1989	riegler riewe architekten	
	Riegersburg		2000	Günther Domenig	
	Riegersburg		2000	Susanne Fritzer	
46	EUROPAN 03		1993	riegler riewe architekten	
47	Kraftwerk Xerta Spanien		1998	Günther Domenig	
	Kraftwerk Xerta Spanien		1998	Günther Domenig	
	Trigon Museum Graz		1988	riegler riewe architekten	
48	IBA Berlin, Karow-Teichberg		1999	riegler riewe architekten	
49	Rathaus Innsbruck		1996	Günther Domenig	
50	Werkbundsiedlung Wiesenfeld		2005	riegler riewe architekten	
51	Casa Nostra Graz		1988	riegler riewe architekten	
52	Mariahilferplatz Graz		1999	Gangoly & Kristiner	
	Wohnhaus und Galerie Hametner Stoob		1997	Gangoly & Kristiner	
53	EUROPAN 03		1993	riegler riewe architekten	
54 bis 55	Entenplatz, Bürohaus Graz		1999	riegler riewe architekten	
60	Basilika	Mariazell	2005	Feyferlik / Fritzer	
61	Geistliches Haus	Mariazell	2005	Feyferlik / Fritzer	
	Alte Universität	Graz	2005	BRAMBERGER architects	
	Alte Universität	Graz	2005	BRAMBERGER architects	
62	Wallfahrtskirche	Pöllauberg	2009	Reitmayr Architekten	
	Alte Universität	Graz	2005	BRAMBERGER architects	
63	Wallfahrtskirche	Pöllauberg	2009	Reitmayr Architekten	
64	Diyanet Moschee	Moers	2008	Lorber + Paul Architekten	
65	Begegnungszentrum Stift	St. Lambrecht	2006	reitmayr architekten	
66	Geistliches Haus	Mariazell	2005	Feyferlik / Fritzer	
	Klinikum – Kunst und Bau	Graz	2008	Lois Weinberger	
67	Kirche Anger	Weiz	2010	reitmayr architekten	
68	Pool Eybesfeld	Jöss bei Lebring	2009	Pichler & Traupmann	
69	Mpreis	St. Johann in Tirol	2005	tatanka	
70	Basilika	Mariazell	2005	Feyferlik / Fritzer	
71	Mumuth	Graz	2009	UNStudio, Ben van Berkel	BIG, XAL
72 bis 73		Neuss	2003		
74 bis 75		Marrakech	2001		
76 bis 77		Meteora	2006		
78 bis 81	Hohe Häuser	Triest, Budapest, Mailand, Warschau, Köln Graz, Wien, Rijeka	2000		
82 bis 83	Habemus Papam	Mariazell	2007		
84		Fürstenfeld	2002		HYPO
85	Reform Fabrik	Steyr	2007	Hertl.Architekten	

Seite Page	Projekttitel Project title	Ort Place	Jahr Year	Architekt Architect	Sponsor
85	Flughafen Thalerhof	Graz	1998	riegler riewe architekten	
	Flughafen Thalerhof	Graz	1998	riegler riewe architekten	
86 bis 87	Hochhaussprengrung Harter Plateau	Linz	2003		
88 bis 93	Error		2010		
94	Kunsthau	Graz	2003	Spacelab Peter Cook & Collin Fournier	
95	Sonderschule	Schwechat	2006	fasch&fuchs	
96	BORG Dreierschützengasse	Graz	2002	Gangoly & Kristiner	KAPO
	Gartenstadt Aigen	Salzburg	2004	Forsthuber,Scheithauer	
	Justizzentrum	Leoben	2005	Hohensinn Architektur	BIG, XAL
	Landesausstellung	Knittelfeld	1999	Markus Pernthaler	
97	Kunsthau	Graz	2003	Spacelab Peter Cook & Collin Fournier	
	Justizzentrum	Leoben	2005	Hohensinn Architektur	BIG, XAL
	Mpreis	Matrei	2004	Machné Architekten	
	Flughafen Thalerhof	Graz	1998	riegler riewe architekten	
98	STRABAG Konzernzentrale Polen	Warschau	2011	MHM architects	STRABAG
	Gemeinde-Mehrzweckhaus	Hopfgarten im Defreggental	2003	Machné & Durig Architekten	
99	Haus Hofmann	Wels	2006	DI Wolfgang Mayer	
100 bis 101	Gemeindezentrum Haus Valgrata	Ausservillgraten	2005	Machné & Durig Architekten, Peter Jungmann	
102	Vogue Herrengasse	Graz	2006	Gangoly & Kristiner	
103	Klinikum - Kunst und Bau	Graz	2008	Gustav Troger	
104	Seidl Haus	Molln	2004	Hertl.Architekten	
	Haus D-T	Graz	2007	Gangoly & Kristiner	KAPO
	Schleppe Pavillon	Klagenfurt	2004	henke und schreieck Architekten	
105	Grüner Laubfrosch	St.Josef	2004	SPLITTERWERK	
106 bis 107	Gucklhupf	Mondsee	1993	Hans Peter Wörndl	
108 bis 109	Storefront Gallery for Art and Architecture	New York	1998	Steven Holl, Vito Acconci	
110	Haus T	Graz	2006	Feyferlik / Fritzer	
111	Roter Laubfrosch	Hödlwald	1996	SPLITTERWERK	
112	Hausplatz Jordan	Klagenfurt	2008	heri&salli	
113	Haus M	Bad Aussee	2009	Hohensinn Architektur	KAPO
114	Landesberufsschule	Bad Gleichenberg	2001	Markus Pernthaler	
115	Haus Schmuck	Graz	2000	Gangoly & Kristiner	
116	Die Besorger	Steyr	2010	Hertl.Architekten	
117	Veranstaltungszentrum	Bad Radkersburg	2009	Gangoly & Kristiner	
118	Schwarzer Laubfrosch	Bad Waltersdorf	2004	SPLITTERWERK	KAPO
119	Gemeindezentrum	Trahütten	2002	Gangoly & Kristiner	
120	G40	Graz	2002	INNOCAD	
	Rose am Lend	Graz	2010	INNOCAD	XAL
121	Raiffeisen Landesbank Burgenland	Eisenstadt	2011	Pichler & Traupmann	
		Sao Paolo	2005		
122	Haus A	Graz	2000	Gangoly & Kristiner	
123	Pflanzenphysiologisches Institut	Graz	1996	Klaus Kada	BIG
124	Widum	Kals	2007	Schneider & Lengauer	
125	Haus T	Hart bei Graz	2006	Feyferlik / Fritzer	
126	Veterinärrenzstation	Spielfeld	1999	Feyferlik / Fritzer	
127	Haus Schlögel	Stadtschlaining	1998	Gangoly & Kristiner	KAPO
128	Frogqueen	Graz	2008	SPLITTERWERK	
129	RONDO / Marienmühle	Graz	2009	Markus Pernthaler	
140	Musikschule	Gratkorn	2006	Karlheinz Winkler	
141	Haus S	Graz	2007	Markus Pernthaler	
151	Die Besorger	Steyr	2010	Hertl.Architekten	
	Haus Dr. H	Graz	2010	bauraum architekten	XAL
152	Nationalparkzentrum	Mittersill	2007	Forsthuber Scheithauer	
153	Berufschulzentrum	Linz	2009	Hertl.Architekten	
154	Haus Boeres	Luxemburg	2010	tatanka	
155	Naturparkhaus, Schule und Kindergarten	Villnöß	2009	Burger Rudacs	
156	Storefront Gallery for Art and Architecture	New York	2000	Steven Holl, Vito Acconci	
157	Biokatalyse Technische Uiversität	Graz	2004	Ernst Giselbrecht + Partner	BIG
158	Flughafen Thalerhof	Graz	2006	riegler riewe architekten	
159	Frogqueen	Graz	2008	SPLITTERWERK	
160	Kindergarten	St.Johann	2010	reitmayr architekten	
161	Steinhaus	Ossiach	2003	Günther Domenig	
162 bis 163	T-Center St.Marx	Wien	2004	Architektur Consult	

Seite Page	Projekttitel Project title	Ort Place	Jahr Year	Architekt Architect	Sponsor
164	Schloßmuseum	Linz	2009	HoG Architektur	
165	Raiffeisen Landesbank Burgenland	Eisenstadt	2011	Pichler & Traupmann	
166	StudentInnenwohnheim	Graz	2005	reitmayr architekten	
167	Bogenhalle	Köln	2000	4000architekten Georg Giebeler	
	Reality Models Re/cycle Biennale	Venedig	1999	Serge Spitzer	
168 bis 170	Inffeldgründe TU - IT Institute	Graz	1998	riegler riewe architekten	BIG
171	Gewächshäuser Institut für Biologie Informationspavillon, Internationale Gartenschau	Graz	1999	Peter Zinganel, Hermann Eisenköck	BIG
172	Binder Holzbau	Fügen	2008	tatanka	
173	Fliesen Leeb	Graz	1999	Leeb Condak Architekten	
174	BORG Dreierschützengasse	Graz	2002	Gangoly & Kristiner	KAPO
175	Großgarage Leopoldau	Wien	2007	fasch&fuchs	
176 bis 177	Eurospar	Leibnitz	2005	riegler riewe architekten	
178	Glaserei Ebner	Güssing	1998	Pichler & Traupmann	
179	Wohnbau Strassgang	Graz	1994	riegler riewe architekten	
180	Kunsthaus	Weiz	2005	Dietmar Feichtinger Architects	
181	Domhotel	Linz	2009	Hohensinn Architektur	KAPO
182	Wohnanlage Oasis	Salzburg	2001	H.P. Wörndl, W.Tschapeller, M. Rieder	
183	Hofhaus Pramergasse	Wien	2010	Pointner Pointner Architekten	
184	Haus F Kaminzimmer	St. Anna am Aigen Köln	1992 2000	Wolfgang Feyferlik 4000architekten Georg Giebeler	
185	Gut Hornegg Onkel Fred's Hütte	Preding Steyr	1999 2005	Gangoly & Kristiner Hertl.Architekten	
186	Praxis Dr. Datlinger	Mattersburg	2007	Feyferlik / Fritzer	
187	Krammer Haus	Waidhofen a.d. Ybbs	2005	Hertl.Architekten	
188		Bruck a.d. Mur	2002		HYPO
189	Bahnunterführung	Feldkirchen	2005	riegler riewe architekten	
190	Gemeindezentrum Mpreis	Kals Matrei	2006 2004	Schneider & Lengauer Machné Architekten	
191	Weingut Krutzler	Weinschützen	2003	Pichler & Traupmann	
192	Kunsthaus	Graz	2003	Spacelab Peter Cook & Collin Fournier	
193	Volksschule	Dobl	2000	Leitner Pretterhofer Simbeni	
194	Ehemalige Stadtmühle	Graz	1999	Gangoly & Kristiner	
195	Landesausstellung	Knittelfeld	1999	Serge Spitzer	
196	Pfarrzentrum	Kirchschlag	2008	Schneider & Lengauer	
197	Klinikum – Kunst und Bau	Graz	2008	Melitta Moschik	
198	hausblau	Klagenfurt	2009	Peter Kaschnig	
199	Krammer Haus	Waidhofen a.d. Ybbs	2005	Hertl.Architekten	
200	Justizzentrum	Leoben	2005	Hohensinn Architektur	BIG, XAL
201	Basilika	Mariazell	2005	Feyferlik / Fritzer	
202	Chirurgie West	Salzburg	2001	Markus Pernthaler	
203	Froschkönig	Graz	2008	SPLITTERWERK	
204	Schlossmuseum	Linz	2009	HoG Architektur	
205	Stadttheater	Klagenfurt	1998	Domenig & Wallner	
206	Naturparkhaus, Schule und Kindergarten	Villnöß	2010	Burger Rudacs	
207	Hotel Arlmont	St. Anton	2009	tatanka	
208	Auster, Bad Eggenberg	Graz	2011	fasch&fuchs	
209	Hörsaal E, Technische Universität	Graz	1995	Gangoly & Kristiner	
210	STRABAG Konzernzentrale Polen	Warschau	2011	MHM architects	STRABAG
211	Drautalperle	Spittal	2008	MHM architects	STRABAG
212 bis 213		Asmara	2011		
214		Jackerath	2003		
215	Wohnanlage alphawolf	Graz	2008	Pentaplan	KAPO
216	Grenzstation	Spielfeld	2000	Feyferlik / Fritzer	
217	RONDO / Marienmühle	Graz	2009	Markus Pernthaler	
218	Museum Liaunig	Neuhaus	2008	querkraft architekten	
	Haus Dr. H	Graz	2010	bauraum architekten	XAL
219	zwischennordsüdturm	Mariazell	2008	Feyferlik / Fritzer	



© Helmut Tezak, Graz

- Paul Ott, geboren 1965
 Seit 1989 freischaffender Fotograf, Graz
- 1991 Staatsstipendium für künstlerische Fotografie der Republik Österreich, Ankauf
 - 1997 Europäischer Architekturfotografie-Preis, db-Architekturbild, Anerkennung
 - 2011 Ausstellung „memory of architecture“, FUGA Budapest Center of Architecture
 - 2010 Ausstellung „Error“, Galerie PARA_SITE Graz
 - 2008 Ausstellung zwischennordsüdturm 08.1, zita OBERWALDER, paul OTT, claudius PRATSCH, Mariazell
 - 2006 Lehrauftrag und Gastvortrag an der Hochschule Wismar
 - 2006 architektur in progress – SPLITTERWERK im Gespräch mit Paul Ott, Wien
 - 2005 VI. Architektur-Biennale Sao Paulo Brasilien – SPLITTERWERK „Es lebe die Ente“ | Fotografie Paul Ott – Kuratorin Angelika Fitz
 - 2001 Ausstellung „Architektur Landschaft Fotografie II“, ETH Zürich
 - 2001 Ausstellung „Architektur Landschaft Fotografie“, Architektur Galerie Berlin (Katalog)
 - 2000 Ausstellung „Paul Ott fotografiert Architektur“, Die Zentrale Bad Eisenkappel

Buchpublikationen u.a.:

- Markus Perenthaler 90210 – Nikolaus Hellmeyer (Hg.) – raum.kunst.graz 2009
- Space & Texture Hertl.Architekten – Matthias Boeckl (Hg.) – SpringerWienNewYork 2009
- Justizzentrum Leoben – hg. v. BIG – Edition HFP-Löcker Wien 2006
- Whoop to the Duck – SPLITTERWERK - SpringerWienNewYork 2005
- A friendly alien – Dieter Bogner (Hg.) – Hatje Cantz Verlag 2004
- Steven Holl 1986-2003 – ElCroquis Madrid 2003
- Quaderns 232 – Cuaderno de Nueva York – Barcelona 2002
- Definite Indefinite – Riegler-Riewe – SpringerWienNewYork 2001
- Storefront for Art and Architecture – Werkdokumente 17 – Kunsthaus Bregenz 2000
- Gucklhupf – Werkdokumente 8 – Kunsthaus Bregenz 1995
- Publikationen in internationalen Architekturjournalen

- Paul Ott, born in 1965
 Since 1989 freelance photographer, Graz
- 1991 Staatsstipendium für künstlerische Fotografie der Republik Österreich (State grant awarded by the Republic of Austria for artistic photography), acquisition
 - 1997 European Prize of Architectural Photography, db-Architekturbild, Award
 - 2011 Exhibition “Memory of architecture”, FUGA Budapest Center of Architecture
 - 2010 Exhibition “Error”, PARA_SITE Gallery, Graz
 - 2008 Exhibition zwischennordsüdturm 08.1, zita OBERWALDER, paul OTT, claudius PRATSCH, Mariazell
 - 2006 Teaching appointment and guest lecture at Hochschule Wismar
 - 2006 architektur in progress – SPLITTERWERK interview with Paul Ott, Vienna
 - 2005 VI. Architecture Biennale Sao Paulo Brasil – SPLITTERWERK “Es lebe die Ente” (Long live the duck) | Fotografie Paul Ott – curated by Angelika Fitz
 - 2001 Exhibition “Architektur Landschaft Fotografie II” (Architecture landscape photography II), ETH Zurich
 - 2001 Exhibition “Architektur Landschaft Fotografie” (Architecture landscape photography), Architektur Galerie Berlin (catalogue)
 - 2000 Exhibition “Paul Ott fotografiert Architektur” (Paul Ott photographs architecture), Die Zentrale Bad Eisenkappel

Publications:

- Markus Perenthaler 90210 – Nikolaus Hellmeyer (ed.) – raum.kunst.graz 2009
- Space & Texture Hertl.Architekten – Matthias Boeckl (ed.) – SpringerWienNewYork 2009
- Justizzentrum Leoben – ed. BIG – Edition HFP-Löcker Vienna 2006
- Whoop to the Duck – SPLITTERWERK – SpringerWienNewYork 2005
- A friendly alien – Dieter Bogner (ed.)– Hatje Cantz Verlag 2004
- Steven Holl 1986-2003 – ElCroquis Madrid 2003
- Quaderns 232 – Cuaderno de Nueva York – Barcelona 2002
- Definite Indefinite – Riegler-Riewe – SpringerWienNewYork 2001
- Storefront for Art and Architecture – Werkdokumente 17 – Kunsthaus Bregenz 2000
- Gucklhupf – Werkdokumente 8 – Kunsthaus Bregenz 1995
- Publications in various international architectural publications

Herausgeber | Editor
Ao. Univ.-Prof. Dr. Matthias Boeckl
Institut für Architektur, Universität für angewandte Kunst Wien, Österreich
Institute of Architecture, University of Applied Arts Vienna, Austria

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

This work is subject to copyright.
All rights are reserved, whether the whole or part of the material is concerned, specifically those of translation, reprinting, re-use of illustrations, broadcasting, reproduction by photocopying machines or similar means, and storage in data banks.

© 2012 Springer-Verlag/Wien
Printed in Austria
SpringerWienNewYork is a part of Springer Science + Business Media
springer.at

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Buch berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürfen.

Product liability: The publisher can give no guarantee for the information contained in this book. The use of registered names, trademarks, etc. in this publication does not imply, even in the absence of a specific statement, that such names are exempt from the relevant protective laws and regulations and are therefore free for general use.

Layout & Coverdesign: Peter Baldinger, Wien|Vienna
Übersetzung | Translation: Andrea Lyman, Wien|Vienna
Druck | Printing: Holzhausen Druck GmbH, Wien|Vienna

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier – TCF
Printed on acid-free and chlorine-free bleached paper

SPIN: 80024777

Mit zahlreichen (größtenteils farbigen) Abbildungen
With numerous (mainly colored) illustrations

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-7091-0820-8 SpringerWienNewYork

Dank an Johannes Slach

Mit Unterstützung von



HASSELBLAD



STRABAG



bm:uk

