

Bernd Hüppauf

Stadtbilder

Visuelle Konstruktionen urbaner Identität

I. STADT UND BILD

1. Bilder schaffen Kohärenz

Städte sind dabei, ihre herkömmlichen Zusammenhänge aufzulösen. Im Zeitalter der elektronischen Kommunikation und Globalisierung sind viele ihrer Funktionen nicht mehr auf eine integrierte Struktur, die den Namen Stadt verdient, angewiesen. »[...] all das, was in der europäischen Geschichte die Stadt als besonderen Ort gekennzeichnet hat,« schreibt Siebel, taue zu ihrer Kennzeichnung nicht mehr. An die Stelle der vertrauten Stadt trete zunehmend »ein regional und dezentral organisiertes, netzartiges Geflecht eigenständiger Gemeinden.«¹ Die Stadt sei obsolet, ist daher in den letzten Jahren häufig argumentiert worden. Die Stadt hat als physischer Ort wie als vorgestellter Raum frühere radikale Veränderungen überlebt. Wird sie die gegenwärtige Krise überleben? Wenn wir die Frage stellen, was die sich beständig verändernde Stadt zusammengehalten hat, so ist eine Antwort: es waren Bilder, die ein kollektives Gedächtnis aufbewahrte und zum Bild der Stadt zusammenfügte. Die individuelle Erinnerung griff auf das kollektive Bildgedächtnis zurück, um die Identität von Städten und von Stadt generell herzustellen. Bilder auf materialen Bildträgern und Vorstellungsbilder gingen ineinander über, ergänzten sich, und aus dem komplementären Wechselverhältnis entstand seit der frühen Neuzeit ein konsistentes Bild der Stadt. Bilder konservierten, hielten Vergangenes fest und leisteten einen Widerstand gegen das Grundprinzip der Stadt: Innovation, Bewegung auf der Stelle, indem sie Abwesendes sichtbar und Vergangenes präsent machten. Ihr ikonischer Gehalt ermöglichte es, die Stadt als ein mit sich selbst über die Zeit hinweg Übereinstimmendes zu sehen. Wenn im Vergleich mit nicht-europäischen Städten die spezifische Geschichtlichkeit der europäischen Stadt beobachtet wurde, so gehörten Bilder zu deren wesentlichen Quellen. Gemälde, Stiche, Holzschnitte und später die verbreiteten und preiswerten Lithografien, oft unter dem Titel »Ansicht von ...«, haben ein kollektives Bild eines urbanen Raums hergestellt, das jede Stadt Europas zum Exemplum des gemeinsamen Bilds vom Städtischen machte. Im Unterschied zu Städten in feudalen und absolutistischen Gesellschaften, in denen die Zentren der Macht wie Schlösser, Burgen, Tempel zur bildlichen Repräsentation herausfordern, stellten die Bürger der europäischen Neuzeit die Städte als *ihren* Raum bildlich dar. Die Stadt der Moderne, von Auflösung und Zerfall bedroht², entwickelte ein enges Verhältnis zum Bild, so dass sie aus sozialen und politischen Daten allein nicht angemessen zu verstehen ist. Das Bild der Stadt in den Köpfen ihrer Planer und Bewohner wurde mit ihrer wachsenden Ausdehnung und Komplexität immer wichtiger.

1 Unter der umfangreichen Literatur zum »Ende der Stadt« vgl. Beiträge zu *Walter Siebel* (Hrsg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt/Main 2004, mit ausführlichen Literaturangaben. Zitate in: ebd., Einleitung, S. 25, 41.

2 Die Verstädterung und die verstädterte Gesellschaft bedeutet nicht nur den Triumph der Urbanität, sondern, wie Lefebvre in seiner anti-historischen Studie bereits 1970 schrieb, die globale Ubiquität des Urbanen und damit das Ende der Stadt, die in eine »kritische Phase« eintrete und ihre Identität verliere. *Henri Lefebvre*, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt/Main 1990 (zuerst Paris, 1970).

Stadtbilder haben zum Entstehen der modernen europäischen und amerikanischen Stadt als einem eigen-artigen Existenzraum, in dem sich Bilder und Erlebniswelt unauflöslich durchdringen, wesentlich beigetragen. Er wäre ohne das spezifische Medium der Stadtbilder nicht denkbar, und das neue und egalitäre Medium Fotografie leistete von seinen Anfängen an einen eigenen Beitrag zu dieser Geschichte einer Verschränkung von Bild und Stadt und verstärkte sie.³

Inhalte und Formen der Bilder variierten stark, und neben Abbildungen von Städten wirkten eine Vielzahl anderer Typen von Bildern auf die Einbildungskraft und individuellen Erinnerungen ein. Formen nicht-sprachlicher Repräsentation wie Stadtmodelle, Grafiken, Statistiken, Pläne von Straßen und anderer Verkehrsnetze trugen auf ihre Weise zur Visualisierung innerer Zusammenhänge, die über die bloße Topografie hinausgehen, bei. Stadtbilder sind, wie Bilder generell, nicht allein durch die Einmaligkeit eines Hier und Jetzt bestimmt, das sie sichtbar machen, sondern sie haben auch eine diskursive, also generalisierende Dimension. In dem Spannungsverhältnis aus temporaler und lokaler Bindung einerseits sowie einer Sichtbarmachung der Stadt als Raum des Urbanen andererseits entwickelte die Stadtfotografie ihren bedeutenden und bisher nur ungenügend gewürdigten Beitrag zum Bild der Stadt und damit zur Existenz der Stadt überhaupt, deren Soziologie von ihrem Leben in der Phantasie nicht getrennt werden kann.

In einer Mentalitätsgeschichte der Stadt lässt sich die Frage nach ihrem Bild, ihrer Kohäsion ebenso wie ihrer Desintegration, leicht schematisierend gesprochen, auf drei Ebenen behandeln: Der von Grafiken und Statistiken, des Erlebens und der Einbildungskraft. Die Spuren der erlebten und der vorgestellten Stadt suchen wir in Literatur und Bildern. Ich werde im folgenden nach Bildern und insbesondere nach fotografischen Bildern fragen. Auf welche Weise ist das Bild der Stadt in die tiefgreifenden Umbrüche der Gegenwart einbezogen? Wie die Stadt, so sind auch Bild und Bildlichkeit durch Elektronik und Digitalisierung fundamental betroffen. Vom »Tod der Entfernung« ist seit etwa zehn Jahren die Rede. Städte leben aus dem Wechselspiel von Nähe und Ferne. Anderes, nicht nur der Raum der vertrauten Entfernungen, verschwindet. Virtualisierung bedeutet das Verschwinden der Dinge aus der phänomenalen Welt und aus den Bildern. Sie schafft Leere. Leere macht unsicher und ängstigt, und Angst lenkt die Wahrnehmung. *Verschwinden* die Städte?⁴ Oder brauchen wir ein neues Bild der Stadt, das es erlaubt, diese neuen Entwicklungen unterzubringen?⁵ In der Stadtfotografie treffen diese Tendenzen aufeinander. Sie muss sich der Frage stellen, wie Stadt und Bild unter den Bedingungen der Entleerung und Virtualisierung aufeinander bezogen werden können. Kann Stadtfotografie in einer Epoche der Umbrüche und der Krise der Stadt und der Bilder einen Zusammenhang des Urbanen schaffen? Das Verschwinden ist eine Funktion von Zeit. Die Frage nach dem Verhältnis von Stadt und Zeit kann nicht auf die nach dem Verhältnis von Architektur

3 Für die amerikanischen Städte betont diesen Zusammenhang die Pionierarbeit *Peter Bacon Hales*, *Silver Cities. The Photography of American Urbanization, 1839–1915*, Philadelphia 1984, insb. »Introduction« S. 3 ff. Eine Besonderheit des amerikanischen Stadtbildes betonend, spricht er von den frühen Stadtfotografen als »visual explorers in a cultural frontier« (S. 5). Die Frage nach der Stadtfotografie ist in Deutschland bisher weder für den Diskurs »Stadt« noch für den der »Fotografie« ernsthaft gestellt worden. Für Berlin wird seit einigen Jahren das Fotomaterial erschlossen. Selbst für eine bedeutende Sammlung wie Albert Vennemanns »1000 Berliner Ansichten« (1932) oder seine »Führung durch Berlin in konzentrierter Form« (Lichthof des Kunstgewerbemuseums) sind kaum Informationen bekannt. Vgl. *Christine Kühn*, *Kunstabibliothek und Neues Sehen. Die Wahrnehmung moderner Fotografie im Berlin der Weimarer Republik*, in: *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin 2005, S. 9–44, hier: S. 33.

4 Vgl. *Thomas Krämer-Badoni*, *Die europäische Stadt und die alteuropäische Soziologie – Kommunaler Sozialstaat oder civil society?* In: *Siebel* (Hrsg.), *Stadt*, S. 433–444.

5 Eine optimistische Sicht vertritt Peter Marcuse, *Verschwindet die europäische Stadt in einem allgemeinen Typus der globalisierten Stadt?* In: *Siebel* (Hrsg.), *Stadt*, S. 112–118.

und Zeit zurückgeführt werden. Die Frage nach der Zeit im Bild der Stadt ist für das Problem der Stadtfotografie konstitutiv.

2. Sind Stadt und Bild gleichursprünglich?

Mit einer allgemeinen Vorbemerkung zu dem Verhältnis von Bild und Stadt soll hier begonnen werden. Versucht man, an die Anfänge zurückzugehen, so ist Bildlichkeit schwer zu bestimmen. Die Anfänge liegen im Dunkel. Der Ursprung der Bilder ist oft im Magischen und im Kult gesehen worden. Der auf dieser Spekulation begründete neue Vorschlag einer *Bildanthropologie* (Hans Belting) erweist sich in der gegenwärtigen Diskussion um Bilder als fruchtbar.⁶ Eine andere und heute weitgehend vernachlässigte Vermutung, der Ursprung des Bildlichen sei in der Abstraktion zu suchen (Wilhelm Worringer), geht von einem *rationalistischen* oder *intellektuellen* Verständnis des Bildlichen aus.⁷ Es ist hilfreich, für die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Stadt diesen Gedanken neu zu beleben.

Bild und Urbanität sind idealtypisch aufeinander bezogen. Um den Anfang von Bildern im modernen Verständnis einer Gleichzeitigkeit von Konstruktion und Repräsentation zu ermöglichen, bedurfte es der Bedingungen des Lebens in Städten. Erst die durch die Stadt entwickelten Freiheiten von der Natur und den Zwängen des Überlebens machten es möglich, auch die Freiheit in der Verwendung und im Umgang mit Bildern zu gewinnen, die sie aus magischen und kultischen Diensten löste. In der Stadt konnten neben Götterfiguren und Kultbildern auch bildliche Konstruktionen abstrakter Verhältnisse eines als anders gedachten Anderen entstehen. Es bestand, so lässt sich vermuten, seit dem Entstehen der Stadt ein wechselseitiges Verhältnis von Bild und Urbanität, und die Stadt wirkte wie ein Inkubator für Bildlichkeit.

Führt man den Bildbegriff auf Bilder von Magie und Beschwörung zurück, so gab es lange vor dem Beginn der Städte Bilder. Aber ob wir frühe Bilder wie Fels- und Höhlenmalerei, Bilder aus manipulierten menschlichen Körperteilen (Köpfen), geritzte Knochen oder frühe Tonfiguren im Sinn von Repräsentation, also einer Stellvertretung aus der Differenz von Bild und Abgebildetem, verstehen können, oder ob diese Bilder als Verkörperung, also als magische Beschwörung von Anwesenheit, zu deuten sind, ist strittig. Wir bezeichnen sie wie alle frühen Symbolisierungen als Bilder und haben kein anderes Wort, das sie vom modernen Bild zu unterscheiden erlaubte. Aber damit verkürzen wir die Bildlichkeit um die Dimension der konstruierenden Distanz. Für die frühen Bilder gilt auf ähnliche Weise, aber aus entgegengesetzten Gründen, was von den späten Bildern des elektronischen Zeitalters festgestellt wurde: sie sind Grenzfälle und, gemessen an Eigenschaften, die im Zentrum unseres Bildverständnisses stehen, ist es fragwürdig, sie umstandslos als Bilder zu verstehen. Denn Distanz, Abstraktion und Konstruktion sind konstitutive Elemente des Bildlichen im modernen Verständnis.

Nehmen wir die moderne Auffassung vom Bild als Fluchtpunkt, so ist es notwendig, eine Gleichzeitigkeit von Gegensätzen im Bild zu denken. Der Gedanke, dass Bilder im modernen Verständnis von Konstruktion (oder Simulation) und Abstraktion sich einer mit dem Entstehen der Stadt gemeinsamen bildenden Konstellation von Bedingungen verdan-

6 Vgl. die grundlegenden Arbeiten von *Hans Belting*, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; *ders.*, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2002. Belting behandelt den Zusammenhang von Bild und Stadtkultur nicht.

7 *Wilhelm Worringer*, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1905, 1959. In Worringers Theorie des abstrakten Ornaments als Ursprung der Kunst kommt die Stadt nicht vor. Es gilt jedoch zu denken, dass die Künstler seiner Zeit, Expressionisten und Abstrakte, ihn als ›ihren‹ Theoretiker lasen und Bestätigung aus seinen Thesen ableiteten.

ken, wird, empirisch betrachtet, vom neuen Wissen über die frühen Stadtkulturen nahegelegt. In der Diskussion über die Wirklichkeit der ersten Städte der frühen Zivilisationen im Vorderen Orient ist der Gedanke eines Zusammenhangs von Stadt und Bild, der die animistische oder magische Einheit sprengt, im Ansatz entwickelt worden.⁸ Als um 3000 v. Chr. in Mesopotamien Städte entstanden, entstanden zugleich die Lebensbedingungen, aus denen das Bedürfnis nach Repräsentation und Abstraktion durch Bilder im modernen Verständnis des Wortes folgte.⁹ Die Funde der Schicht IV a in Uruk (heute Warka) im südlichen Sumer deuten darauf hin, dass sich ein Zusammenhang von Bild in einem modernen Sinn und Stadtkultur postulieren lässt.

Das Zusammenleben in einer städtischen Kultur erforderte eine komplexe Gleichzeitigkeit von Architektur (gebrannte Ziegel), Keramik, Steingut und Bildern (Siegel, Tontafeln), und der frühen piktografischen Schrift (etwa 3200 v. Chr.) und der späteren Keilschrift, sowie eines korrespondierenden Lebensstils und einer neuen geistigen Einstellung zu Raum, Gegenständen, Arbeit, Glauben und Ritualen. Soweit die Kenntnisse über das Leben der Sumerer in dieser frühen Stadt Zusammenhänge erkennen lassen, waren Bilder und bildnahe Schrift für die Organisation von religiösen, sozialen und politischen Strukturen unerlässlich. Das Ende des Einen, der magischen Identifikation, und der Beginn der Differenz wird im Raum der Stadt, der es nicht mehr erfordert, sich in die weiten biologischen Rhythmen einzufügen und in ihnen zu verlieren, überhaupt erst möglich. Hier, und nicht erst in Griechenland, entsteht die erste profane Kunst. Bilder, die nicht im Kult und Schamanismus aufgehen, brauchen die Stadt, und die Stadt braucht Bilder als notwendig materielles Komplement einer Einbildungskraft, die den unsichtbaren Zusammenhang des Urbanen überhaupt erst schafft. Der materiale, räumlich-architektonische Ort muss transzendiert werden, damit Stadt als genereller Existenzraum entstehen kann, und Bilder sind dafür das notwendige Medium. Für den Beginn dieses Vorstellens von Zusammenhängen durch Abstraktion stehen die ersten *Listen* von belebten und unbelebten Objekten. In Mesopotamien und Ägypten entstehen die *Umrisszeichnungen*. Was einigen Kennern der Zeit an den frühen Statuen, Reliefs und Zylindersiegeln als *leblo, naiv und merkwürdig unwirklich* erscheint¹⁰, lässt sich als Zeichen ihres nicht-mimetischen, abstrakten Charakters lesen. Nicht eine Unfähigkeit zum Naturalismus, sondern die Absicht der Abstraktion spricht aus diesen Artefakten. Die kleinen Statuen von Gudea und anderen Herrschern in Sumer (aus der Stadt Lagash von etwa 2100 v. Chr.) bilden eine technisch perfektionierte Fortsetzung dieser stilisierten Bilder. Eine solche Statue zeigt den Herrscher als Stadtplaner mit dem Plan eines Tempels auf dem Schoß, offensichtlich eine frühe Repräsentation der urbanen Mentalität von entwerfenden Architekten und des Visualisierens von Zukunft.

Georg Simmel machte seine Beobachtungen über *Die Grosstädte und das Geistesleben* (1903) an der Stadt der Moderne. Aber er sprach Grundphänomene der Stadt an, die sich theoretisch als konstitutiv für das Urbane verstehen lassen und über den historischen Rahmen der Moderne hinaus Geltung beanspruchen können. Die Relevanz seiner Analyse der

8 Michael Leicht, Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu misstrauen, in: Marlies Heinz/Dominik Bonatz (Hrsg.), Bild-Macht-Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient, Berlin 2002, S. 21–36, hier: S. 29.

9 Über den Zusammenhang von Bild und Urbanität in der frühen Stadt ist wenig bekannt. Beispiele trägt zusammen Joan Aruz (Hrsg.), Art of the First Cities. The Third Millennium BC from the Mediterranean to the Indus, New York 2003. Die Abbilder und Essays dieses Katalogs zu einer Ausstellung des Metropolitan Museum (New York) tragen die neuesten Kenntnisse einer langen Ausgrabungsgeschichte im Zweistromland (seit 1843) zusammen und sind eine Fundgrube für den hier vorgeschlagenen Zusammenhang.

10 Timothy Potts, Buried between the Rivers, in: The New York Review of Books, Nr. 14, 25 September 2003, S. 18–23, hier: S. 22.

Stadt der Moderne für die spätere, die postmoderne Stadt ist mehrfach hervorgehoben worden;¹¹ sie lässt sich auch an die Anfänge der Stadt übertragen. Bilder entstehen nicht in Einsamkeit. Sie setzen Kommunikation voraus und zwar bestimmte Formen der Interaktion zum Zweck von Austausch. Das Entstehen von Bildern ist von der Art der sozialen und kulturellen Kommunikation abhängig. Frühe Städte schufen diese Bedingungen.

Städte waren seit je Orte der Verdichtung: durch Architektur auf engem Raum, durch intensives Zusammenleben und durch konstante Kommunikation. Simmels Beobachtung, dass die Dichte des Stadtlebens zugleich nach einer Betonung der Trennungen und Diversifizierung verlange, lässt sich generalisieren. Distanz und Mittelbarkeit waren zweifelsohne eine notwendige Folge des Lebens bereits in den frühen Städten und förderten unpersönliche Kontakte, Reserviertheit und Rationalität statt affektiver Unmittelbarkeit. Im Vergleich mit dem nicht-städtischen Leben verlangte die Steigerung von Komplexität der Stadt nach Abstraktion und Repräsentation, die wiederum auf die Komplexität der städtischen Strukturen zurückwirkte. Die Tendenz, Funktionen zu trennen und soziale Unterschiede hervorzuheben, nach Gewohnheiten, Vorlieben, Vorurteilen und Lebensstilen zu unterscheiden und Orte in Städten entsprechend zu designieren und zu isolieren, machte die Ausbildung von distanzierenden und intellektualisierten Umgangsformen nötig. Die Lebensbedingungen der Stadt bildeten den Grund, auf dem Repräsentation durch das Mediale erfordert wurde. Kohäsion konnte in einem auf Distanz und Trennung zielenden Leben innerhalb der Stadtmauer nur mit der Hilfe von medialer Repräsentation hergestellt und nur mit Hilfe einer durch ein Bildgedächtnis angeleiteten Einbildungskraft erlebt werden.¹²

3. Bilder der Stadt vor den neuen Medien

Stadt erfordert ein Denken in bildlichen Abstraktionen und Repräsentationen – und somit Bilder. Die Selbstdarstellung der Stadt in Bildern ist jedoch eine sehr viel spätere Entwicklung. Es gibt keine Stadtgeschichte ohne Bilder.¹³ Offensichtlich war die orthogonale An-

11 Rolf Lindner, »Die Grosstadt und das Geistesleben«. Hundert Jahre danach. In: Siebel (Hrsg.), Stadt, S. 169–178.

12 Barthes Hypothese einer semantischen Hegemonie über die Stadt scheint mir für keine Phase der Stadtgeschichte belegbar zu sein: Roland Barthes, Semiotik und Urbanismus, in: Alessandro Carlini/Bernhard Schneider (Hrsg.), Die Stadt als Text, Tübingen 1976, S. 33 ff. Zur Frage der Herrschaft des Semantischen über das Visuelle in Frankreich generell vgl. Martin Jay, Downcast Eyes. The denigration of Vision in Twentieth Century French Thought, 1993. Die Verdächtigung des Visuellen spricht ebenso aus der Theorie der Moderne, die Adornos und Horkheimers Kritik der Kulturindustrie entwickelten. Eine offensive Gegenbewegung lässt sich in der Architektur des Nationalsozialismus finden, die, wie der Architekt Hermann Giesler 1937 schreibt, »zur deutschen Seele sprechen« will: »Wir greifen zum Meissel, weil der Pinsel und die Farbe zu schwach sind, um das Erlebnis des Nationalsozialismus zu schildern. Wir fügen die Steine aneinander und ineinander, so wie die Hände und Herzen unserer Gemeinschaft sich zusammenfügen [...]« Zitiert nach Christiane Wolf, Gauforen. Zentren der Macht. Zur nationalsozialistischen Architektur und Stadtplanung, Berlin 1999, S. 11. Die Betonung des Affektiven und eines expressiven Bauens solcher Absichtserklärungen darf allerdings nicht über die Realität der intensiven Planung der NS-Architektur hinwegtäuschen.

13 Vgl. als Beispiel den opulent bebilderten Band Leonardo Benevolo, Die Geschichte der Stadt, Frankfurt/Main 1983, zuerst als Storia della città, Roma 1982. Der Informationswert der Bilder für die Geschichte der Stadt übersteigt den des Textes bei weitem. Der Zusammenhang von früher Stadt und Bildlichkeit ist bisher kaum bedacht. Aus der frühen Stadtgeschichte ist der Zusammenhang zwischen geometrischen Formen (Kreis, Quadrat und Kreuz) und der Stadt als räumlicher Organisation sowohl in der Imagination als auch in der realen Planung von Stadt als sozialer Ordnung bekannt. Forschungen zur frühen Kunst vernachlässigen den Einschnitt, den das Entstehen der Stadt für die Geschichte der Bilder hatte. Auch der Einschnitt in der Genese

lage mit rechten Winkeln und anderen geometrischen Formen ein Ideal der Stadt lange vor der griechischen Antike, wie Herodot über Babylon berichtet. Räumliche Abstraktion und bildliche Vorstellung gehörten zur Konzeption der Stadt von ihren ersten Anfängen bis ins Römische Reich, und es ist nicht auszuschließen, »dass es bereits 2000 v. Chr. in der Zeit Hammurabis die regelmäßige Anlage einer Stadt gab.«¹⁴

Das Bild der Stadt im Mittelalter zeigt eine auf engem Raum zusammengefügte Organisation aus Gebäuden und Straßen, in der die Stadt, so lässt sich sagen, nicht eigentlich bei sich ist.¹⁵ Die Stadt als eine politisch-soziale Organisation und als Nachbildung des heiligen Jerusalem waren unauflöslich verwoben und wiesen die Stadt über sich hinaus. Die Klosteranlage diente als Modell der Stadt und ihre Organisation strebte auf das Zentrum des Gotteshauses zu. Kirche, Marktplatz und Rathaus bildeten den organisatorischen und den ideellen Mittelpunkt der Städte und Stadtbilder.¹⁶ Erst in der frühen Neuzeit wurde der Schritt in Neuland möglich: die Stadt wurde nicht mehr als die Fortsetzung einer unbefragten Tradition gesehen, sondern als planerische Aufgabe erfunden, die es zu verwirklichen galt. Mit dieser Lösung von der Tradition entstand zugleich ein neues Bild der Stadt. Hatte es in der längsten Zeit der Stadtgeschichte Städte ohne die Gattung Stadtbilder gegeben, so markiert ihr Auftauchen zu Beginn in der frühen Neuzeit, im Laufe des 15. Jahrhundert, einen Einschnitt in der Geschichte der Stadt. Sie tauchen mit dem Beginn der modernen Rationalität auf und gewinnen rasch eine Bedeutung die es erlaubt, sie den Merkmalen, durch die Max Weber den Unterschied zwischen der europäischen Stadt der Neuzeit und allen anderen Formen von Stadt zu begründen suchte, hinzuzufügen.¹⁷ In den Prozess, den Weber als »Entzauberung« zu charakterisieren suchte, gehörten die Stadt und mehr noch das Bild der Stadt. Ohne die Selbstdarstellung der modernen europäischen Stadt in Stadtbildern kann die urbane Mentalität der Neuzeit kaum vorgestellt werden. Mit ihnen tritt die Stadt in ihre *Spiegelphase* ein und entwickelt sich unter beständiger Bespiegelung aus einem Selbstbewusstsein, das in Bildern vorgestellt und erinnert und oft beim Namen genannt wird.

Bilder von Städten vor den modernen Medien, also vor der Erfindung der Fotografie, bestimmen die Stadt häufig aus einer Opposition. Städte sind von ihrem Umfeld sichtbar getrennt und bilden ein Drinnen, dessen Draußen von Bildern unbeherrschter Gefahren besetzt ist. Vor den Toren der Stadt bleibt in der Offenbarung des Johannes eine wilde Zu-

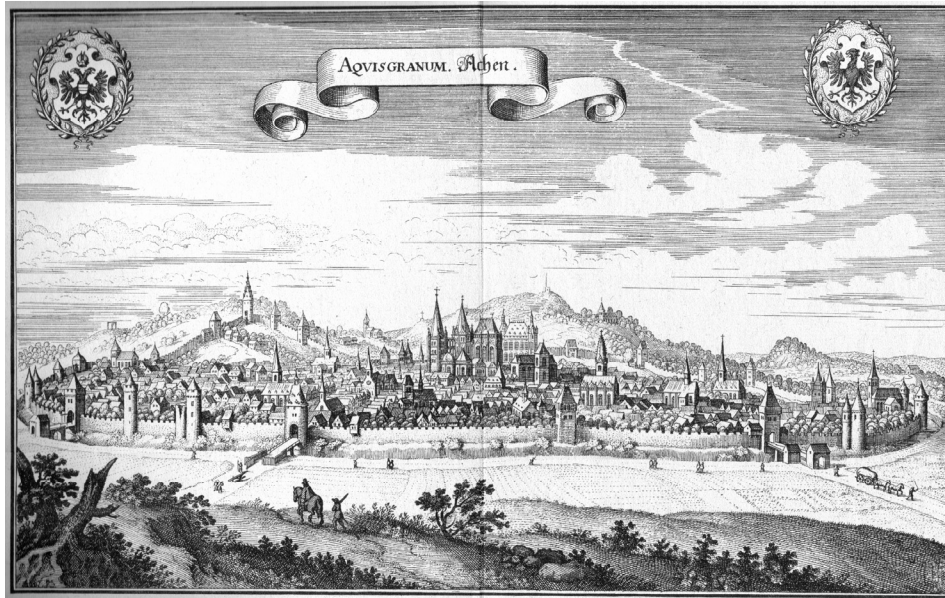
des Bilds der Stadt und damit der Stadt durch die Erfindung der Fotografie wird selten zum Gegenstand der Reflexion gemacht. Sie sorgte für eine ungeahnte Verbreitung von Stadtbildern und schuf eine neue *Sicht* des Raums von Stadt, die sich von der früheren Totale der Gemälde und Graphiken grundlegend unterscheidet. Einen bedeutenden Versuch macht das Pionierwerk von Hales, *Silver Cities*. In Luftbildern schuf die Stadtfotografie eine prinzipiell andere Sicht als die erhöhte Perspektive, meist von einem Hügel oder einem gedachten Ort über der Erde gesehen, aus der seit dem 16. Jahrhundert Stadtveduten gesehen waren, und entwickelte eine eigene Form der Abstraktion im Stadtbild.

14 Ruth Eaton, *Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2003, S. 26–29.

15 Carl Haase (Hrsg.), *Die Stadt des Mittelalters*, 3 Bd., Darmstadt 1969–73; Cord Meckseper, *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Stadt im Mittelalter*, Darmstadt 1982; immer noch lesenswert Otto Kallsen, *Die deutschen Städte im Mittelalter*, Halle 1891.

16 Ruth Eaton, S. 35–37.

17 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Zwei Teile in einem Band, Frankfurt/Main 2005, S. 923–1033, hier: S. 929. Webers soziologische Analyse der Stadt kommt ohne »Bild« aus. »Stadtbild« ist bisher als Begriff nicht entwickelt. Wollen wir von einer Gattung Stadtfotografie sprechen, geht es ihr nicht um die Abbildung von Architektur und Details der Stadt, sondern sie macht den Versuch, räumliche Zusammenhänge herzustellen, die als mentale Zusammenhänge erlebt werden. Eine Definition ist wünschenswert. Sie müsste sich aus dem Rahmen der Kunstgeschichte lösen und außer der Sichtung des riesigen Bildmaterials die neuere theoretische Diskussion zur Bildwissenschaft einbeziehen.



Aachen, Kupferstich 1647. Merians Sammlung von Stichen und beschreibenden Texten zeigt die Stadt der frühen Neuzeit als geschlossenen und geschützten Raum der Ordnung.

Quelle: Merian, *Topographia Germaniae*, Westfalen 1647

© Bärenreiter-Verlag, Kassel

sammenstellung aus *Hunden, Zauberern, Huren, Totschlägern, Heiden und Lügern*. (Joh. 22, 15). Das Integrative im Inneren verdankte sich einer Ausgrenzung. Die Bilder dieser Ausgrenzung erhielten sich bis in die Neuzeit und machten die Stadt zur Stadt. Sie visualisierten ihr Innen als Raum der besonderen Ordnung, des Rechts und der Zivilisation. Die Stadt verdankte sich einem Eigenbild, zu dem die Ausgrenzung unerwünschter Elemente des Gesellschaftlichen gehörte. Eine Sammlung von Bildern der Stadt zwischen 1400 und 1800 bezeichnet die Stadtbilder aus einer binären Opposition als »Gegenbilder zur ›Nicht-Stadt‹ [...] In ihnen sind die Wege gepflastert, der Schmutz ist gebannt; die vernünftig angeordneten Bauten bieten Schutz, Licht, Wärme. Die *urbs bene cincta* zeigt sich als geordnetes Gebilde.« Das Bild der geordneten Stadt ist ebenso gegen das Bild der wilden Natur errichtet. Ihr steht gegenüber »das Chaos der ungezähmten Flüsse, die Kälte des Winters, Sommerhitze, Sümpfe, aus denen krankmachender Gestank emporsteigt, Nächte von beängstigender Finsternis, undurchsichtige Wälder. [...]« eine gefährliche und unberechenbare Natur.¹⁸ Die Logik in der Folge der gegensätzlichen Bilder ist bemerkenswert: die Stadt ist das Sekundäre und bildet die Negation der ihr vorangehenden Zeit von Ordnungslosigkeit. Ihr Bild ist aber durch die binäre Opposition zugleich der Zeitlichkeit entzogen. Sie wird zu einer essentiellen Setzung.

Stadtbilder entstanden zunächst in Italien, in Florenz, und bald in Deutschland, von wo die neue Bildgattung der Stadtbilder oder Topographien rasch nach Amsterdam, Paris, London und in die anderen entstehenden Metropolen Europas ausstrahlten. Ihre Funktion war nicht die Abbildung einzelner Gebäude oder Plätze, sondern die Darstellung des Ganzen einer Stadt. Sie sind ebenso wenig als Illustrationen von Texten über die Stadt

¹⁸ Wolfgang Behringer/Bernd Roeck (Hrsg.), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit. 1400–1800*, München 1999, S. 8.

oder der Stadt als Text zu verstehen. In den Bildern der Städte verbildlichte sich ein Zusammenhang, es entstand der Text der Stadt, der über das bloß Diskursive sprachlicher Texte weit hinausging. Sie schufen einen Zusammenhang und machten das Ideelle und Prozessuale der Städte sichtbar, das in der empirischen Wirklichkeit nicht wahrgenommen werden konnte. Ihre Verfahren der Sichtbarmachung lassen sich kategorisieren.¹⁹ Aus den für die Distributionsverhältnisse des 16. Jahrhunderts sehr weit verbreiteten Bildern aus »protoindustriellen Unternehmen« (de Seta) in Florenz, Venedig, Rom, Frankfurt und anderen deutschen Städten wie Augsburg, Köln, München oder Hamburg und bald in Holland, insbesondere Amsterdam, hat sich über lange Zeiträume hinweg ein Muster des kollektiven europäischen Bildgedächtnisses der Städte und des Urbanen entwickelt. Stadtansichten im 16. Jahrhundert wie Giorgio Vasaris *Florenz* (1562), das die Stadt unter dem Eindruck der Belagerung von kaiserlichen Truppen als eine geschlossene Einheit darstellt, bildeten den Übergang zu Stadtansichten aus demselben Jahrhundert, die bei allen tiefgreifenden Unterschieden der Darstellung eines gemeinsam haben: Sie prägten ein neues Muster in der Wahrnehmung der Stadt, an das alle späteren Wahrnehmungen anknüpften und von dem sich alle Innovationen, bis hin zu den Bildern der verslumten Industriestädte des 19. Jahrhunderts, absetzen mussten.

Sie zeigen die Anfänge der Überwindung des Stadtbildes aus einem statischen Gegensatz, aus der Opposition von drinnen und draußen. Sie öffnen das Bild der Stadt und zeigen Spuren vom Eindringen der Zeitlichkeit in den Raum der Stadt als offener Urbanität. Obwohl die deutschen Städte der Zeit, gemessen an denen anderer europäischer Länder, klein waren und einen geringen Einfluss ausübten – die größten wie Augsburg, Nürnberg oder Köln hatten im 16. Jahrhundert weniger als ein Viertel der Einwohner von Venedig oder Neapel –, hatten ihre Stadtansichten eine unverhältnismäßig große Wirkung; sie können als Begründung einer eigenen Bildlichkeit verstanden werden. Das bahnbrechende Unternehmen der Merians kann als repräsentativ gelten und demonstriert, dass es keinen kausalen Zusammenhang zwischen der wirtschaftlichen oder politischen Macht einer Stadt und der Bedeutung ihres Bildes für die Vorstellung der europäischen Stadt gab. Die Bilder der Stadt entfalteten ihre eigene wirklichkeitsbildende Macht.

4. Bilder und Zeit – Stadtbilder der Fotografie

Statische Oppositionen erhielten sich im Stadtbild bis ins 18. Jahrhundert. Allmählich änderte sich die Natur, die auf Stadtbildern stets auch zu sehen war: sie wurde zur freundlichen Umgebung, die Stadttore öffneten sich, und bald verschwanden die schützenden und ausgrenzenden Mauern aus dem Bildern. War damit das Denken der Stadt aus ausschließenden Gegensätzen aus dem Bild der Stadt getilgt? Hatte sich die Stadt oder hatte sich der Charakter der Bilder verändert? Eine wesentliche Veränderung ist darin zu erkennen, dass nun Zeitlichkeit das Bild der Stadt zu durchdringen begann.

Stadtbilder erfüllen eigene kulturelle und historische Aufgaben und folgen anderen Regeln als das Sprachgedächtnis. Das Bildgedächtnis ist stabiler, ändert sich langsamer und wirkt nachhaltiger. Daher entsprach das Stadtbild einer bemerkenswerten Stabilität der Städte. Siebel weist darauf hin, dass sowohl das System der europäischen Städte als auch ihre Binnenstruktur erstaunlich stabil sind und sich über einen Zeitraum von etwa 800 Jahren nicht wesentlich verändert haben.²⁰ Aber die Beobachtung von Stabilität trifft nur bedingt und auf äußere Formen der Stadt bezogen zu. Es ist ebenso zutreffend, von

19 Vgl. Cesare de Seta, Eine Städteikonographie in europäischer Perspektive, in: Behringer/Roeck (Hrsg.), *Das Bild der Stadt*, S. 11 f. Den Begriff »Sichtbarmachung« hat Jörg Rheinberger für die Verfahren der Wissenschaftsbilder vorgeschlagen. Er lässt sich auf die Funktion von Stadtbildern übertragen.

20 Siebel, *Einleitung*, S. 41 f.

einer grundlegenden Veränderung der Stadt durch Industrialisierung und Rationalisierung zu sprechen. In diese Veränderungen greift das Bild der Stadt ein. Die Bedeutung der Stadtbilder kann im Konservieren allein nicht liegen, sonst wären sie der Stadt, die sich von der Nicht-Stadt, vom Land, Dorf und auch vom nomadischen Wohnen, durch wenig so sehr wie durch die Fähigkeit zur Veränderung unterscheidet, unangemessen. Stadtbilder produzieren nicht nur dokumentierende Abbilder der industrialisierten Stadt, sondern machen Prozesse der Abstraktion und Rationalisierung sichtbar und werden selbst zu einem konstitutiven Element der Stadt als vorgestelltem Raum. Stadtbilder leisten einen Beitrag dazu, Veränderungen, die nicht immer sichtbar sind oder sich durch Langfristigkeit der individuellen Wahrnehmung entziehen, sichtbar zu machen. Vernachlässigen Stadtbilder, die aus dem Gegensatz zur Natur oder zum Rechtlos-Unzivilisierten entworfen werden, die Dimension der Zeit, so lassen Bilder der Stadtfotografie gerade die Temporalität des Urbanen erkennen.

Der Blick auf die Stadt der Gegenwart, die mit Max Webers soziologischen Kategorien nicht mehr zu verstehen ist, macht deutlich, dass sich der mentale Entwurf der Stadt verändert und ein neues Bild entsteht. Die Beobachtung, dass die Stadt in der Gegenwart ihre herkömmliche »gesellschaftliche Basis« zu verlieren scheint, ist häufig gemacht worden.²¹ Veränderungen der soziologisch-ökonomischen Struktur schaffen Bedingungen und eine große Schubkraft für diesen rapiden Wandel. Es ist ebenso bemerkenswert, dass sich das etwa vierhundertjährige Muster ihrer bildlichen Selbstdarstellung zersetzt. Der »gigantische(n) Stadtzerstörung, die im Laufe des 20. Jahrhunderts« zur Beseitigung der alten Stadt führte²², entspricht eine Auflösung des Grundmusters der Stadtbilder. Es gilt jedoch festzuhalten, dass in Plänen – nicht in Stadtplänen als »Abbildern« von Straßen und Plätzen, sondern in Plänen als Entwürfen und Zeichnungen des Architekten, »mit deren Hilfe er Offerten für eine zukünftige Stadt ausformuliert,« – heute mehr als je zuvor »Gesellschaft entworfen« wird.²³ Die ökonomischen und technologischen Zwänge der Globalisierung, die auf die sich auflösende Stadt wirken, sollten nicht deterministisch verstanden werden. Das an den Beginn der Stadt zurückreichende Verhältnis von Stadt und Bild hat sich verändert und kann sich einer Anpassung an moderne Technologien nicht verweigern. Es ist jedoch in dieser neuen Erscheinungsweise strukturell so fundamental wie an den Anfängen, und im Bild der Stadt liegt noch immer eine wirklichkeitsbildende Kraft. Moderne Technologie reduziert die visuelle Abstraktion nicht notwendigerweise zu einer Hilfskonstruktion ohne einen Eigenwert. Im Gegenteil: durch die Möglichkeiten der Elektronik, »disziplinär stabilisierte Interdependenzen zwischen diskursiven und technisch hergestellten visuellen Kommunikationsweisen« zu erzeugen und damit Kontingenzen zu minimieren, kann »die Beziehung zwischen Plänen als Zeichensystemen und Plänen als

21 So fasst Walter Siebel die ausführliche, internationale Diskussion über die Gegenwart der Stadt treffend zusammen: *Siebel*, Einleitung, S. 18. Der Diskurs über die »Unwirklichkeit der Städte« geht in die Mitte des 20. Jahrhunderts zurück. Vgl. die Anthologie *Klaus Scherpe* (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, Reinbek 1988.

22 *Hartmut Häussermann*, Die europäische Stadt, in: *Leviathan* 29, 2001, S. 237–253.

23 *Angelus Eisinger*, Die Stadt im Plan. Stadtdiskurse und visuelle Darstellungen im Schweizer Städtebau zwischen 1935 und 1948, in: *David Gugerli/Barbara Orland* (Hrsg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002, S. 67–84, hier: 68. Ein Architekturfotograf schreibt: »Architekten träumen, dass ihre guten Ideen gut gebaute Realität werden – und bleiben. Eine gute Architekturfotografie dokumentiert die Qualität eines architektonischen Entwurfs. Sie lebt oft länger als der schönste Bau.« Aus einer Broschüre von *Thomas Riele*, *Architekten träumen*, Köln o. J. Den ganz anders gearteten und vom Bild abgewandten Versuch, die »Arbeit am Mythos« auf den Zusammenhalt auch der modernen/postmodernen Stadt auszudehnen, macht *Klaus Scherpe*, *Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne*, in: *Christian Moser* u. a. (Hrsg.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld 2005, S. 31–47.

Aktor-Welten«²⁴ eine unerhörte Intensivierung erfahren. Die Luftfotografie, deren Ursprung in der militärischen Aufklärung zum strategischen Handeln liegt, lieferte bereits im Ersten Weltkrieg das Modell.²⁵ Es gälte, die Kraft einer Verbindung der visuellen Abstraktion mit kreativer Phantasie zu einem Bild der Stadt zu erproben. Aus einer Verknüpfung von Bild und Handlung wären Entwürfe von Zukunft der Stadt denkbar, die den ökonomischen und technologischen Forderungen entgegen wirkten und sich diesen Zwängen zu entziehen suchten.

II. STADTFOTOGRAFIE UND DIE STADT DER MODERNE

Das Entstehen der Fotografie bedeutete einen Einschnitt in der Kontinuität der Stadtbilder. Wie ist der Zusammenhang von Fotografie und Stadt, der Technik der Fixierung kurzer Augenblicke und der Stadt als dem Inbegriff von langfristiger Veränderung zu denken?²⁶ Seit ihrer Erfindung hat die Fotografie die Stadt als eines ihrer wichtigsten Themen behandelt. Wir haben Aufnahmen von Talbot, Daguerre, Samuel Morse, Edward Anthony und anderen Pionieren der Fotografie, aus denen weder der Zufall der Objektwahl (die Straße vor dem eigenen Fenster) noch das reine Vergnügen am Abbilden von Architektur spricht, sondern die ein Bild der Stadt als ein zusammenhängendes Ganzes aus Gebäuden, Zwischenräumen, Straßen und Plätzen entstehen lassen. Sehr früh entstanden aus dieser Absicht auch Panoramaaufnahmen mit gelegentlich mehr als zehn aneinandergesetzten Einzelaufnahmen.²⁷

Auch in der Stadtfotografie streiten die beiden Grundfunktionen von Bildern, Verkörperung und Repräsentation. Es war erstaunlicherweise gerade das Bild mit dem Anspruch der Dokumentation, das etwas von der Magie der Bilder erhielt: Es vernichtete Zeit und schien Verkörperung zu schaffen. Dokumentation ist gegenwärtig dabei, sich grundlegend zu verändern. Die konventionelle Erwartung, Stadtfotografie könne eine Stadt dokumentarisch abbilden und etwa das antike Athen, das ewige Rom oder die Metropole der Jetztzeit, New York, in Abbildern von Gebäuden, Straßen usw. festhalten, hat sich verloren. Der Rest dieser Erwartung findet sich in rein subjektiver, banaler Touristenfotografie. Ein Überdruß an der Perfektion der dokumentarischen Bilder geht Hand in Hand mit den

24 Eisinger, Die Stadt im Plan, S. 68 f.

25 Zur Luftfotografie im Ersten Weltkrieg vgl. Bernd Hüppauf, Modernism and the Photographic Representation of War, in: Leslie Devereux/Roger Hillman (Hrsg.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies*, Berkeley 1995, S. 94–126; ders., Kriegsfotografie an der Schwelle zum Neuen Sehen. Über einen Aspekt der kollektiven Erinnerung des Ersten Weltkriegs, in: *Bedrich Loewenstein* (Hrsg.), *Geschichte und Psychologie. Annäherungsversuche*, Pfaffenweiler 1992, S. 205–234; generell zur Bedeutung der Abstraktion aus der Perspektive des Flugzeugs für die Malerei vgl. *Clement Greenberg*, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1965, insbesondere das Kapitel: *On the Role of Nature in Modernist Painting*.

26 Im Unterschied zum kaum behandelten Thema der Stadtfotografie liegen zahlreiche Untersuchungen über die moderne Stadt in der bildenden Kunst vor, viele als Begleitung von umfangreichen Ausstellungen großer Galerien. Vgl.: *Die Stadt. Bild, Gestalt, Vision. Europäische Stadtbilder im 19. und 20. Jahrhundert*, Bremen (Kunsthalle), 1973; *Anthony Sutcliffe* (Hrsg.), *Metropolis 1890–1940*, Cambridge (Mass.) 1984, darin: *Thea Shapiro*, *The Metropolis in Visual Arts*. Paris, Berlin, New York 1890–1940, S. 95–138; *Edward Timms/David Kelley* (Hrsg.), *Unreal City. Urban Experience in modern European Literature and Art*, Manchester 1995; *Andrea Frey*, *Der Stadtraum in der Französischen Malerei 1860–1900*, Berlin 1999. Die Rivalität zwischen Stadtfotografie und der künstlerischen Sicht der Stadt, die das frühe 20. Jahrhundert durchzog ist wenig erforscht. Vgl. etwa die Berliner Ausstellung »Deutsche Städtebilder und Landschaften«, 1929.

27 Gute Beispiele in *Hales*, *Silver Cities*, S. 32 ff., 80 ff. etc.

neuesten elektronischen Möglichkeiten der Bildmanipulation, die den Begriff des Dokuments grundsätzlich in Frage stellten.

Stadtfotografie hält am Versuch fest, einen Zusammenhang des Urbanen zu schaffen. Dieser Zusammenhang ist der Gehalt von Fotos, und er entsteht erst in der Einbildungskraft, die den Blick des Betrachters lenkt. Das Bild der modernen Stadt setzt sich zusammen aus der Kombination von Erinnerungen und aktueller Wahrnehmung, aus imaginierten Bildern und den abgebildeten Objekten auf dem Foto.

Wie ließe sich der Zusammenhang in der Epoche einer Ästhetik des Verschwindens denken? Geht es der Stadtfotografie um den Versuch, visuelle Techniken zu entwickeln, die diese neuen Verhältnisse dokumentieren, oder kann sie Stellung beziehen, kann sie eingreifen und ein Bild der Stadt entwerfen, das auch unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters das Urbane erhält? In der Krise des Dokumentarischen durch unbegrenzte Möglichkeiten der Bildmanipulation mit Hilfe von hoch entwickelten elektronischen Verfahren werden neue Techniken erprobt und auch primitive Techniken reaktiviert, die ein neues Verständnis des Dokumentarischen bedingen. Distanz und Abstraktion gewinnen in der Stadtfotografie gegenwärtig neue Bedeutung.²⁸

Man kann ein wenig schematisch drei Grundmuster bestimmen.

1. Dokumentation

Mit Stadtfotografie assoziieren wir traditionell die Abbildung der städtischen Topographie, also von Oberflächenformationen durch Fassaden und einzelne Gebäude, Straßen und Plätze. Sie zielt auf referentielle Repräsentation, die in einem strengen Verständnis nicht zu erreichen ist. Dennoch kann der Stadtfotografie als Dokumentation die Berechtigung nicht abgesprochen werden. Der Blick auf das Foto als Evidenz von Objekten der Vergangenheit und Gegenwart entspricht einem legitimen Bedürfnis. Der Wunsch nach einem Realismus des »So war es wirklich!« lässt sich durch keine kritische Theorie des Anti-Realismus abschaffen. Diese Fotografie der Dokumentation reicht in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück und schwankt zwischen schlichtem Erinnerungsbild, Idealisierung (etwa der *belle époque*) und sozialer Anklage. Nach der Zerstörung der deutschen Städte im Zweiten Weltkrieg wurden alte Fotos von Häusern, Straßen, Plätzen, Monu-



Trümmerstadt. Das Jahrhundert der Zerstörung ließ die Frage aufkommen: Sind Berge aus Schutt und Trümmern noch immer eine Stadt? Abgebildet: Hollmannstraße, Berlin-Kreuzberg 1945

© Archiv der sozialen Demokratie/FES

28 Zum Problem der Abstraktion in der Fotografie vgl. *Lambert Wiesing*, Was könnte »Abstrakte Fotografie« sein? In: ders., *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/Main 2005, S. 81–106. Wiesing behandelt nur Abstraktion als Folge von »Weglassen«, also eine Form der Reduktion von Empirie, nicht als Konstruktion, also etwa die Geometrie als einem deduktiven Verfahren der Abstraktion.

menten zu den wichtigsten Medien der Erinnerung und Vorlagen für den Aufbau. Fotos von 1945 sind heute Dokumente der beispiellosen Zerstörung ganzer Städte zu bloßen Schutthaufen.

Nehmen wir als Beispiel die Fotos des Paris vor Georges-Eugène Haussmanns radikaler Modernisierung der Stadt.²⁹ Emile Zola schreibt über das Verschwinden des alten Paris und mit ihm viele betroffene Zeitgenossen dieses Modernisierungsschubs der europäischen Stadt. Charles Baudelaire klagt, »Le vieux Paris n'est plus« und fügt hinzu, dass sich die Erscheinung einer Stadt nun schneller verändere als das Herz eines Menschen.³⁰ Haussmanns Projekt decke die immanente Logik des neuen »urbanistischen Denkens« im Industriezeitalter auf, meint Lefebvre:

»Haussmann schneidet ins urbane Gewebe, zieht erbarmungslos gerade Linien. Noch ist das nicht die Diktatur des rechten Winkels (von der Bauhaus und LeCorbusier künden), doch es ist bereits die Ordnung der Regel [...] Die oberste, die allerhöchste Institution, der Staat, greift ein. [...] Er bestimmt Logik, Strategie, Rationalität.«³¹

Es ist aus der Stadtgeschichte von Paris bekannt, dass die Bewohner der alten Stadt sich gegen den Abriss sträubten, ohne irgendeinen Erfolg. Von der Stadtverwaltung beauftragte Fotografen hielten in Tausenden von Fotos das Bild der alten Stadt fest. In dieser Dokumentation verbirgt sich das Versprechen, das durch Zerstörung abwesend Gemachte visuell anwesend zu halten. Was in der ausgedehnten Welt verschwindet, soll im dokumentarischen Foto zumindest für einen Sinn, das Auge, bewahrt werden. In Bildern sollen Betrachter noch immer die Stadt, die dem Abriss zum Opfer gefallen war, sehen. Versuche, die in der Folge der Modernisierung verschwindenden alten Städte Europas im Bild neutral »festzuhalten«³², wie die Sprache von Absichtserklärungen behauptete, waren zahlreich. Das Vertrauen auf die dokumentarische Kraft der Fotografie führte zu zahlreichen Großprojekten, etwa der Gründung des Deutschen Bildarchivs (1929), dessen Aufgabe es war, alle bedeutenden Kunstdenkmäler zu fotografieren, um so »eine Basis zur Erhaltung und Erforschung des nationalen Kunstbesitzes« zu schaffen.³³ Sie sind jedoch illusionär. In ihren bildlichen Repräsentationen geben Städte stets auch den Werten und affektiv besetzten Leitbildern der Machtelite, ökonomischen Interessenten und Städteplanern Gestalt, und sie sprechen für andere Betrachter von den Wünschen und Bedürfnissen ihrer Bewohner, die sie geliebt oder gehasst haben mögen. Fotodokumente brauchen Betrachter und können sich, allen rationalen Interessen zuwider, deren affektiven Bindungen nicht entziehen.

Die Idee dieser Fotografie entsprach der Idee des Musealen, aber sie konnte nicht verhindern, auch zu einer Kampfansage an die Zeit aus dem Geist des Essentialismus zu werden. Sie zielt auf eine Überwindung der Zeit durch das vergegenwärtigende Bild. In dem Maß, wie der Anblick der Fotos die vergangene Stadt anwesend macht, verbindet

29 Das Abrissprojekt erregte die Emotionen der direkt betroffenen Bewohner und der Kritiker der Zeit und wurde in der Literatur verarbeitet. Die Literatur ist umfangreich, vgl. etwa *Louis Réau/Pierre Lavedan* u. a., *L'Œuvre du Baron Haussmann. Préfet de la Seine (1853–1870)*, Paris 1954; *Howard Saalman*, *Hausmann. Paris transformed*, New York 1971; polemisch: *David Pinkney*, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton 1958. Eine anregende Kombination aus Dokumentation und Fiktion ist *Paul Lafarge*, *Hausmann or the Distinction*, New York 2001.

30 *Charles Baudelaire*, *Les Fleurs du mal, Tableaux Parisiens LXXXIX: Le cygne* (1861), in: *Œuvres complètes*, Paris 1975/6, Bd. 1, S. 85 f.

31 *Henri Lefebvre*, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt/Main 1990 (zuerst Paris, 1970), S. 119 f.

32 Vgl. u. a. für Berlin *Ulrike Griebner*, *Die Fotografische Sammlung – Umriss einer Geschichte*, in: *Stadtblicke. Aus der Fotografischen Sammlung des Stadtmuseums Berlin*, Berlin 2001, insb. S. 11 ff.

33 Zitiert nach *Christine Kühn*, *Kunstabibliothek und Neues Sehen*, S. 20.

sich mit der visuellen Präsenz eine emotionale Bewertung. Sie sind keine neutralen Dokumente, sondern zeigen die Spuren von Triumph, Melancholie oder Elegie, je nach sprachlichem Kontext, in dem sie zum Sprechen gebracht werden. Wir wissen vom Widerstand der Betroffenen gegen den Abriss und die Modernisierung von Paris. Haben die Bilder gegenüber den Erfahrungen von Verlust eine therapeutische Wirkung? Können sie mit der feindlichen Welt, die etwas genommen hat, versöhnen? Trauer über den Verlust mischt sich mit dem Triumph der Modernisierer, die den Sieg über Schmutz, Unordnung und das Image des Alten feiern. Diese Fotos sind weder objektive Dokumente noch die Bausteine zu einer subjektiven Erinnerung. Sie waren stets und sind noch immer die Bilder sozialer Gruppen, die als Zeichen eines Sieges oder einer Niederlage und eines Verlustes wahrgenommen werden.

Der Kampf der dokumentarischen Fotografie gegen die Zeit hat sich in die Gegenwart hinein erhalten. Beispiele sind zahlreich, und ich greife als ein solches die Fotos von Martí Llorens heraus. Seit 1987 fotografierte er einige Jahre lang Barceloneta, ein Arbeiterviertel von Barcelona, der zum Standort des Olympischen Dorfes und daher von Grund auf modernisiert wurde. Große Teile der etwa hundert Jahre alten Stadt wurden niedergerissen und durch internationale Architektur vom Ende des 20. Jahrhunderts ersetzt. Llorens entwickelte eine Technik der Langzeitfotografie, in der er eine Lochkamera mit unempfindlich beschichtetem Fotopapier lud. Die Belichtungszeiten schwankten zwischen zehn und dreißig Minuten. Die Abzüge wurden mit verschiedenen Dunkelkammerverfahren und Färbung so präpariert, dass sie den Eindruck des vergilbten historischen Fotos erwecken. Zum Eindruck des Frühen und Authentischen trägt vor allem die Unschärfe der Aufnahmen bei.

Die Serien aus »Poble-Nou« (1989) zeigen Sequenzen von zwei und drei Fotos, in denen der Abriss nicht nur durch Berge von Bauschutt dokumentiert, sondern das Verschwinden einer Stadt in Phasen sichtbar gemacht wird.³⁴ Diese Serie macht eine ungewöhnliche Fototechnik zum Mittel der dokumentarischen Fotografie. Sie macht Verlust als das Verschwinden in der Zeit zum Gegenstand von Bildern. Wo im ersten Foto ein Gebäude steht, herrscht im letzten Foto einer Serie öde Leere. Die Dokumentation wird nicht dem einzelnen Bild anvertraut, sondern einer Bildserie, die eine zeitliche Abfolge sichtbar macht. Die Fotokamera konkurriert mit der Filmkamera. Lange Belichtungszeiten und Dunkelkammermanipulationen ermöglichen jedoch einen komplexeren Umgang mit der Zeit als es die gleichmäßige Geschwindigkeit der Filmkamera ermöglichte und erzielt für den langsam betrachtenden und vor- und zurückspringenden Blick überraschende Effekte, die den geisterhaft bedrohlichen Aspekt der Zerstörung sichtbar machen. Das erste Foto von »Icaria 6–8« zeigt, umgeben von einem Berg aus Bauschutt, ein Gebäude, das durch zu kurze Belichtungszeit vor seiner Sprengung nur schemenhaft angedeutet zu sehen ist, neben einem stehen gebliebenen Haus. Das zweite Foto zeigt dies unveränderte Haus allein, ohne den Schemen, während im dritten Foto das erhaltene Haus zum hellen, angedeuteten Schemen geworden ist, sein bevorstehendes Verschwinden andeutend.

»Der Zeitfaktor wird auf zweierlei Weise zum Ausdruck gebracht: zum einen durch das Prinzip der Sequenz [...], zum anderen durch das Erscheinungsbild der Abzüge selbst. [...] Der Verlust wird als total erlebt, und zurück bleibt nur verbrannte Erde. Das Neue, das entsteht, die Vila Olímpica ist nicht mehr Thema dieser Bilder.«³⁵

34 Abbildungen in: Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 43, 122; vgl. Inka Graeve, *Flüchtende Zeit. Über das Schwinden der Dinge aus den Bildern*, ebd. S. 41–52.

35 Graeve, *Flüchtende Zeit*, S. 43.

Mag am Anfang dieser Stadtfotografie der Wunsch nach Dokumentation gestanden haben, so sprechen ihre Bilder von einem Wunsch nach Widerstand. Sie machen Destruktion bewusst und entwickeln Bildtechniken, besonders die Unschärfe, die den Betrachter in diesen Vorgang einbeziehen. Die Planung des olympischen Dorfes ist auf dem Gedanken von einem gerechtfertigten Ausschluss aufgebaut. Das globale Ereignis der Olympiade und der mit ihm verbundene ökonomische Schub lieferten in den Augen der Planer die Rechtfertigung zum Abriss des Stadtviertels. Sie nahmen den Ausschluss der proletarischen Bewohner in Kauf. Wird die Stadt zum Ort solcher Ausgrenzung, folgt sie nicht einmal mehr dem Versprechen eines besseren Lebens, das dem Projekt Haussmann seine Berechtigung gab. War die Stadt stets mit Hoffnungen ihrer Bewohner verbunden, so verkehrt sich diese emotionale Bindung hier ins Gegenteil.

Auf diese gesellschaftliche Verneinung reagiert die Fotografie mit einem visuellen Mittel. Die unscharfen Bilder haben das Ziel, diesen Vorgang nicht allein zu dokumentieren, sondern den Blick der Betrachter einzufangen und ihre Phantasie in Gang zu setzen. Sie machen den Versuch, gegen die Zeit anzukämpfen und der Modernisierung subversiv zu begegnen. Gegenüber dem Verlust betätigt sich der Fotograf als engagierter Erzähler einer Bildgeschichte ohne Worte und erzielt durch Fotografie Effekte der Präsenz, die weder dem Wort noch dem flüchtigen Film möglich sind. Diese Fotos schaffen Erinnerung aus einer Position der Opposition und arbeiten mit Bedeutungssymbolik, um Stellung zu beziehen: Sie leisten einen visuellen Widerstand gegen das Verschwinden einer vertrauten Welt. Diese Bildästhetik verbindet Dokumentation, die nach bildlicher Klarheit strebt, mit Unschärfe, die das Bild den Affekten öffnet, um dem Wunsch nach Inklusion und damit zugleich einer moralischen Sicht eine bildliche Erscheinungsform zu geben. Die dokumentierende Stadtfotografie weist damit über sich selbst hinaus und stellt den Bezug zu einer imaginierten Universalität her. Temporalität, insoweit sie die dokumentierende Stadtfotografie erfasst, dient der Aufrechterhaltung eines essentialistischen Bildes von Stadt.

2. Fotografie einer transzendentalen Maxime

Ein anderer Typ von Stadtfotografie machte das Bild der Stadt zur Visualisierung der Idee der Moderne. Der Raum der modernen Stadt wurde zur Projektion eines Programms, in dem Menschen in ihren Funktionen verschwinden. Daguerres als »Ansichten des Boulevard du Temple« betitelter Foto (1838) gehört zu den Ikonen der Fotogeschichte und ist immer wieder reproduziert worden. Es ist ein Beispiel der engen Verbindung von Fotografie und Stadt seit den Anfängen des neuen Mediums. Die Geschichte dieses Fotos ist die eines Verschwindens: Es war einmal das erste Foto eines Menschen, und es zeigte diesen Menschen im öffentlichen Raum der Stadt. Nach einigen Jahren war diese Daguerreotypie so ausgeblichen, dass der Mensch am Straßenrand nicht mehr zu sehen ist. Eine menschenleere Straße blieb übrig. Der schlichte chemische Vorgang lässt sich symbolisch verstehen. In dieser Stadtfotografie stehen der Mensch und die Architektur in einem asymmetrischen Verhältnis. Im Bild bewahrt wird die dauerhafte Architektur, in deren Ordnung die Idee der Stadt lebt, und der Mensch ist vom Verschwinden bedroht. Einer der Pioniere der Stadtfotografie, George R. Fardon, wandte verschiedene Techniken an, um seine Fotos von San Francisco menschenleer zu machen. Stabilität und Ordnung, schreibt Hales, waren das Ideal der modernen Stadt, das er durch die Abwesenheit von Menschen zu visualisieren suchte.³⁶

36 Hales, *Silver Cities*, S. 54 ff. Die Abwesenheit von Menschen in Eugène Atgets Bildern dient dagegen anderen Bildintentionen. Seine Fotos beleben die Straßen, Plätze, Monumente usw. mit beseeltem Leben, das der Idee der Moderne widerspricht. Vgl. Colin Westerbeck/Joel Meyerowitz, *Bystander. A History of Street Photography*, 1994. S. 39–114.



Eugène Atget – 15 rue Tiquetonne, cour, Paris 1907. Atgets Fotografien machen die Stadt aus Stein zu einem atmenden Organismus mit einem geheimnisvollen Leben, in dem Menschen durch Spuren anwesend sind. Quelle: *Laure Beaumont-Maillet*, Atget. Paris, Paris/Corte Madera CA 1992, S. 140.

© Bibliothèque Nationale Paris

In der Moderne entstand die Konstruktion der Stadt als Raum der rationalen Organisation aller Lebensfunktionen – wie Fustel de Coulanges sie im Kontrast zur antiken Stadt dachte – und der technischen Mechanisierung – die Sigfried Giedion detailliert beschrieb. Dies Ideal sucht Stadtfotografie zu visualisieren. Im Unterschied zur Idee der Stadt als Raum

emotionaler Bindungen fiel diese Stadt mit der Reichweite von Technik und Modernisierung schlechthin zusammen, und diese erschienen im 20. Jahrhundert zunächst als grenzenlos. Das Bild eines durch nichts begrenzten Raumes moderner Urbanität entstand. Weder die Idee, einzelne Objekte dokumentarisch abzubilden, noch der Wunsch, Stadt als erlebten Raum zu zeigen, leitet diese Fotografie. Sie zeigt das Leben der Stadt als Prozess der Verwirklichung des Ideals eines rationalen, urbanen Raums.

Der fotografische Modernismus machte zur Entfaltung dieser Idee der Stadt als Raum der Rationalisierung und Abstraktion entscheidende Beiträge. Er korrespondierte den literarischen Bildern der Stadt der zwanziger Jahre, etwa John DosPassos Bild von Manhattan und in Deutschland Alfred Döblins Mythisierung des mitleidlosen Molochs oder Robert Musils Semantik der Stadt als Prinzip der Abstraktion und Veränderung: Linien der Bewegung, Überschneidungen, des Vorwärts und Zurück, die sich nicht sehen und im konventionellen Foto nicht zeigen lassen:

»Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschenendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal, Schnellaufzüge pumpen vertikal [...] man springt an den Knotenpunkten von einem Bewegungsapparat in den anderen, wird von deren Rhythmus [...] ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen [...] jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben [...] man isst während der Bewegung [...] in einem von Kräften durchflossenen Gemeinwesen führt jeder Weg an ein gutes Ziel, wenn man nicht zu lange zaudert [...]«³⁷

Im Zentrum der Auflösung der stabilen Realität stand auch hier das Verhältnis von urbanem Raum und Zeit. Aber Zeit war nicht erlebte Zeit, sondern eine abhängige Variable von mechanischer Technologie und industrieller Rationalisierung. Sie sollte sich deren Prinzipien gemäß verändern und so modern homogenisiert werden wie die industrielle Produktion.

Prototypen dieser Stadt waren Berlin und New York, und die Stadtfotografie, insbesondere in ihrer Verbreitung als Fotojournalismus, wurde zum wichtigsten Medium.³⁸ Eine *Theorie des Neuen Sehens* entstand. László Moholy-Nagy, Alexander Rotschenko, andere Künstler des Bauhauses und Repräsentanten der Bewegung entwickelten eine Fototheorie, die von der unbeschränkten Beweglichkeit der Kamera, die an die Stelle des wahrnehmenden Organs Auge des Subjekts trat, ausging. Sie rechtfertigten die Fotografie der anti-natürlichen Perspektive mit dem neuen Geist der Mechanik und der mechanisierten Stadt, die das Bild und sein Subjekt auf neue Weise definieren müsse. Das Neue Sehen war eine Theorie der Fotografie des Urbanen und der Versuch, unter den Bedingungen der Mechanisierung des städtischen Lebens einen Zusammenhang von städtischem Raum und neuem Menschen, frei von Idealisierung und Wertung, zu entwickeln. Rotschenko sprach von der neuen Stadt, ihrer Architektur, ihrem Verkehr und dem veränderten Verhalten, die eine neue Psyche ihrer Bewohner bewirkt und deren visuelle Wahrnehmung verändert habe.³⁹

37 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1967, S. 31.

38 Diese Stadtfotografie ist erst in Ansätzen und für Amerika gründlicher als für Deutschland aufgearbeitet. Vgl. Hales, *Silver Cities*; Colin Westerbeck/Joel Meyerowitz, *Bystander. A History of Street Photography* 1994; Peter Fritzsche, *Reading Berlin* 1990, Cambridge Mass. 1996; Katharina von Ankum (Hrsg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley etc. 1997; Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, London 2001; *Stadtblicke. Aus der Fotografischen Sammlung des Stadtmuseums Berlin*, Berlin 2001. Eine gelungene Kombination von Stadtfotografie und Texten findet sich im Begleitband zu einer Ausstellung: *Im Blick: Berlin. Aus den fotografischen Sammlungen der Berliner Regionalmuseen*, Berlin 2003. Einen aufschlussreichen Kontrast liefert eine ungewöhnliche Sammlung von Fotos aus Kleinstädten und Dörfern Ostpreussens: *Fotograf przyjechał! Der Fotograf ist da!* Waszawa 2005.

39 Das »Neue Sehen« hat in der letzten Zeit verstärkte Aufmerksamkeit erzielt, dokumentiert im Katalog *Christine Kühn* (Hrsg.), *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der zwanziger Jahre*, Berlin



Luftaufnahme von Letchworth. Aus der distanzierenden Höhe zeigt das Bild der Stadt den Geist der Abstraktion.

Quelle: *Leonardo Benevolo*, *Die Geschichte der Stadt*, Campus Verlag, Frankfurt etc. 1983, Abb. 1486, S. 997.

© Campus Verlag

Diese Fotografie hatte kein Monopol auf das Stadtbild der Moderne und kann nur aus der Spannung mit einer anderen, entgegengesetzten Dispositionen verstanden werden. Der rationalen Konstruktion standen die psychischen Bedürfnissen nach Teilhabe entgegen. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Franz Hessel, Walter Benjamin hatten nach 1900 die Folgen der Modernisierung entdeckt, die sie als den Verlust des Urbanen erlebten. Nicht ohne Trauer und Melancholie diagnostizierten sie das Ende einer in Stein umgesetzten

2005, mit einem Essay von *Christine Kühn*, *Kunstabibliothek und Neues Sehen. Die Wahrnehmung moderner Fotografie im Berlin der Weimarer Republik*, S. 9–44; noch immer lesenswert zu Rotschenko und zum Neuen Sehen *Wolfgang Kemp*, *Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive*, in: ders., *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 51–101.

Idee, den Zerfall der Stadt des 19. Jahrhunderts als räumlich und mental integriertem Zusammenhang eines Erlebnisraums, der lange Zeit unbewusst geblieben war. Im Bild, das die Flaneure von sich und von ihrer Stadt entwarfen, kam das Bedürfnis nach diesem Zusammenhang zum Ausdruck, selbst wenn Simmels Bild der modernen Stadt den Gedanken von Verlust und damit die negative Bewertung bereits überwand, so dass er neue Möglichkeiten des Großstadtlebens beschreiben konnte.

Ihren Texten korrespondierte eine Stadtfotografie, die sich als eine Bildgeschichte der imaginierten Stadt aus einem Gefühl von Verlust und aus einer Opposition zum Modell der modernistischen Stadtfotografie lesen lässt. Es ist eine Fotografie mit Sensibilität gegenüber dem Lokalen, Besonderen, auch dem Abseitigen, dem Vernacular, die sich als Bild der anderen Seite der Stadt der Moderne lesen lässt.⁴⁰ Bis heute vermitteln uns die Aufnahmen vom Leben in den Städten und der Städte, die sich mit Namen wie Eugène Atget, Robert Doisneau, Jacques-Henri Lartigue, Marianne Breslauer, Lisette Model, Paul Strand, Otto Steinert verbinden, um einige willkürlich gewählte Namen zu nennen, den gelebten Zusammenhang als einer visuellen Praxis der Einbildungskraft.

Wenn diese Stadtfotografie auch einen gewichtigen Anteil am Stadtbild des 20. Jahrhunderts bildet und sehr weit verbreitet war und ist, so ist es doch auch offensichtlich, dass diese Bilder sich auf einem langen Weg des Rückzugs befanden. Die Urbanität der modernen Stadt bestimmte sich in einer anderen Ikonografie, in deren Zentrum die Idee der Maschine, die Herrschaft der Geometrie, Technik und Rationalisierung standen. Zu den elementaren Ideen des Urbanen gehörte im 20. Jahrhunderts die Idee einer letzten Grenze, die es zu überwinden galt: die Eroberung der Höhe. Sie gehörte in die zukunftsbegeisterte Gegenbewegung zur Trauer um den Verlust einer der Modernisierung zum Opfer fallenden Stadt. Die Höhe der Wolkenkratzer und die Tiefe von Straßenschluchten definierten den urbanen Raum neu. Verbunden mit Optimismus und Fortschrittsdenken, versprach eine Kombination aus Technik und Modernisierung, die den Himmel über der bisher trotz des Unterschieds zum Land noch immer als Horizontale gedachten Stadt zu erobern suchte, eine neue Art des kollektiven Glücksgefühls. An die Stelle der Dokumentation von Verlust und der melancholischen Erinnerung der Flaneure traten Bilder der Konstruktion des Lebens in einer bis dahin ungedachten Dimension. Bilder von Konstruktions- und Bauarbeitern, so ließe sich ein wenig überspitzt formulieren, verdrängten den Flaneur. Die Erweiterung der Stadt in die Höhe schuf geradezu einen Rausch des Enthusiasmus.

Als Pendant zur nostalgischen Einstellung des Flaneurs, dessen Leben die Horizontale erkundete, entstanden Bilder des strahlenden Optimismus von Konstrukteuren, die an der Idee eines homogenen urbanen Raums bauten, der die dritte Dimension eroberte. Paradigmatisch waren Lewis W. Hines Fotos vom Bau des Empire State Building.⁴¹ Auch die

40 Zu diesem Verhältnis vgl. Maiken Umbach/Bernd Hüppauf, *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Stanford 2005. Für das im Englischen gebräuchliche, aus der römischen Rechtsgeschichte stammende Wort »vernacular« gibt es keine Entsprechung im Deutschen. Es designiert die Sphäre des Häuslichen, Abgesonderten und Privaten im Unterschied zur Öffentlichkeit, zum Markt und dem Staat. Für eine genauere Klärung vgl. Umbach/Hüppauf, *Vernacular Modernism. Introduction*, S. 1–3.

41 Vgl. Lewis W. Hine, *The Empire State Building. With an Introduction by Freddy Langer, München etc.* 1988. Hine war in erster Linie ein Fotograf der Dokumentation und des sozialen Engagements, dem es um die öffentliche Wirkung seiner Bilder der Armen und Unterprivilegierten Amerikas ging. Seine Fotos setzten in eigener Weise fort, was Jacob Riis am Ende des 19. Jahrhunderts begonnen hatte (»How the Other Half Lives« 1890). Bemerkenswert an Hines Aufnahmen vom Bau des Empire State Building ist, dass die Bilder von hart arbeitenden und gefährlich lebenden Bauarbeitern hinter dem Triumph der Technologie, der Größe des Wolkenkratzer-Projekts und der himmelstürmenden Kraft des modernistischen Projekts verschwinden. Die Stadt als Idee der Eroberung eines Raums für das urbane Leben überlagert restlos das so-



Im Zeitalter der mechanischen Industrialisierung triumphiert die Stadt über den letzten noch unbereicherten Raum: den Himmel.

Quelle: *Lewis W. Hine, The Empire State Building, München etc. 1988.*

© akg-images

Stadtfotografie Lionel Feiningers lässt sich aus diesem optimistischen Entwurf der Stadt als Eroberung der Höhe verstehen. Auf andere Weise machte die abstrakte Malerei den Versuch, Raum, Plätze und Gebäude aus einem Blick in die Höhe oder aus dem Flugzeug ins Bild zu setzen.

3. Fotografie einer Ästhetik des Verschwindens

Stadtfotografie entwickelte sich im Rahmen eines Vertrauens, das Max Weber schlüssig formulierte: die Moderne sei durch die Überzeugung ausgezeichnet, dass es keine Fragen ohne Antwort und keine unlösbaren Geheimnisse gebe; die Stadt, eine solide und dauerhafte Erfindung, könne verstanden und beherrscht werden. Die Ikonografie der Stadtfotografie entwickelte ein visuelles Vokabular, das diesem Verständnis von Stadt entsprach.⁴²

ziale Engagement für die Arbeiter als einer gesellschaftlichen Klasse. Der verbildlichte Glaube an die neue Stadt für neue Menschen und ein neues Leben steht den trivial-optimistischen Fotos aus der Sowjetunion der 1930er Jahre nicht fern.

42 Auf ihrem Höhepunkt im 20. Jahrhundert war die Analogie zur Maschine überzeugend (Le Corbusier): Häuser als Maschinen zum Wohnen, Straßen als Verkehrsmaschinen und die Stadt als Maschine zur Produktion von Integration und planbaren Lebensformen im Maßstab der gigantischen Moderne.

In Bildern aus dem Geist der Dokumentation sowie der planenden Entwürfe stimmte die Stadt mit sich überein und ließ sich jederzeit wiedererkennen und verstehen. Die geplante und gelebte Stadt stellte sich in Bildern mit beeindruckender Macht dar, die Begeisterung erwecken oder Angst einflößen konnte. Ein dritter Typ der Stadtfotografie teilt diesen Rahmen des Vertrauens nicht. Sie gehört nicht in die *heroische Moderne*, sondern entwickelt Mittel, um das Transitorische an ihr sichtbar zu machen: sie sucht nach Bildern für eine Stadt in ständiger Bewegung, die das Solide der Architektur zum Akzidentiellen reduziert. Sie löst sich von der subjektiven Fundierung des dokumentarischen Bilds ebenso wie von der Herrschaft des Systems der ästhetischen Moderne und entfaltet sich im Kontext des Schubs einer Neuordnung der Beziehungen in der Stadt, die durch Virtualisierung und das Phänomen des Verschwindens ausgezeichnet sind. Sie nimmt die Herausforderung des Unsichtbaren im Zeitalter der Elektronik auf und zeigt keine Bilder der Stadt als langfristiges Gedächtnis aus dauerhaften Materialien, keine Dauer aus Stein und Beton. Sie macht die Geschichtlichkeit der Stadt bedeutungslos im Verhältnis zu ihrer Vergänglichkeit und Fragilität. Architektur tritt hinter einer Immaterialität zurück. Sie zeigt die Möglichkeit beständigen Wandels. Der viel diskutierte Umbau des Times Square in New York kann als ein Modell dienen. Architekturkritiker haben gezeigt, wie der vollkommen neu konzipierte Platz aus den Forderungen und Bedürfnissen der elektronischen Medien und Unterhaltungsindustrie entworfen und realisiert und damit zu ihrem globalen Identifikationsort wurde. Eine Planungskommission der Stadt entwickelte Vorschriften für die gesamte Time Square Region, in denen – wohl zum erstenmal in der Geschichte der Stadt – das Minimum an Raum für erleuchtete Werbung und andere Flächen mit heller Beleuchtung festgelegt wurde und Büro- und Wohngebäude limitiert wurden. Das von Robert Stern und Tibor Kalman entworfene Projekt an der 42. Straße ist bloße, glänzende Oberfläche ohne einen Inhalt. Bürotürme wurden hinter hellen Lichtfassaden, riesigen Anzeigenbändern und Bildern des Show business aus bunten, bewegten Lichtern versteckt. In dieser Übersetzung einer kompletten Inhaltslosigkeit in Architektur und Stadtplanung sehen viele Kritiker weniger das Ende eines jahrhundertealten Ideals des Urbanen als die siegreiche Rückkehr der Phantasie in die Stadtplanung.⁴³ In dem Maß, wie Stadt zum Raum des elektronischen Zeitalters gestaltet wird, dienen Fotos zum Anlass, sie als den Ort flüchtiger Ereignisse, wechselnder Lichtreklamen, von *performances* oder touristischen Attraktionen zu zeigen.

Das Stabile der Städte erfährt Metamorphosen, die öffentliche Plätze, Museen oder bekannte Silhouetten von Gebäuden verwischen oder unkenntlich machen. (Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, fallen selbst die Zerstörung des World Trade Center und die neue Bebauung des Areals nicht aus dem Bild, sondern gehören ins Zeitgemäße des Transitorischen der Stadt.) Die Anfänge dieser Entwicklung fallen in die Zeit der Neuen Sachlichkeit. Sie war nicht, das ist oft betont worden, die Phase der Sachlichkeit, sondern unter diesem nur oberflächlich bezeichnenden Namen verbarg sich eine Ideologie, die den Funktionalismus der Stadt auch gegen die Wünsche ihrer Bewohner durchsetzte. Lassen sich die Anfänge in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen⁴⁴, so waren insbesondere die Versuche signifikant, die Stadt als den Raum der Elektrizität zu definieren und Licht als Produkt und Symptom von Technologie auszustellen. Hier schien sich nun das Wesen des Urbanen aufspüren zu lassen, und es galt, eine Fotografie zu entwickeln, die diesem immateriellen Bild von Stadt korrespondierte. »Berlin im Licht« von 1928 markierte den Beginn dieser neuen Kombination aus Bild und der Unsichtbarkeit einer ungreifbar werdenden Stadt zu einem neuen Stadtbild. Mit dem Licht durchdrang ein

43 Lynne B. Sagalyn, *Times Square Roulette. Remaking the City Icon*, Cambridge Mass., 2001.

44 Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley etc. 2001, stellt sich die Aufgabe, die Anfänge der Postmoderne in einer Geschichte des Visuellen auf die 1920er Jahre zurück zu verfolgen.

Kult, der sich von der Moderne bereits verabschiedete, die Kultur nach dem Ersten Weltkrieg. Spuren dieser unsichtbaren Welt der Elektrizität haben sich bis in die Gegenwart erhalten und setzen sich in die *chat rooms* und Kommunikationsbahnen von Monitor zu Monitor, von Handy zu Handy, über Satelliten vermittelt, fort. Darin ist nicht eine Erweiterung der Wirklichkeit zu verstehen, nichts, worauf ebenso gut verzichtet werden könnte; vielmehr besteht darin die Wirklichkeit. Alle andere Wirklichkeit ist Zugabe geworden in einem aus sich selbst konstruierten und gerechtfertigten System.

Das Problem der Stadtfotografie ist es, Techniken zu entwickeln, die zu visualisieren erlauben, was keinen Augenblick hat und sich nicht sehen lässt: Negation von Wirklichkeit. Erscheinungen werden durch Simulation ersetzt, die von fremder Hand geordneten (Kino-)Bilder werden zum ordnungslosen Surfen im Web, und Orte verflüchtigen sich zu imaginierten Räumen. Zur neuen Urbanität gehört eine neue Bildersprache, die diese Veränderungen aufnimmt und der Körpersprache und der Mentalität der Städter, die an der Negation teilhaben, korrespondiert. Sie knüpft an die Tendenz zu Distanz und Trennung, die bereits im frühesten Verhältnis von Bild und Stadt angelegt war, an, aber führt zugleich in Versuche mit Integration. Unschärfe ist ihr wichtigstes Mittel.

4. Fotografie der Unschärfe

Die Fotografie der Unschärfe bedeutet nicht das Ende der Stadt im Bild, sondern korrespondiert ihrem neuen Charakter, wie etwa Saskia Sassen ihn beschreibt⁴⁵: nicht mehr individualisierte Einheiten, die in ihrem jeweiligen nationalen Umfeld die Idee der Moderne in ein steinernes Gedächtnis verwandeln, sondern jenseits der vertrauten Repräsentation des modernen und zentralisierten Nationalstaats gewinnen Städte ihre Funktion in den neuen internationalen Netzwerken. Die Transformation von Städten als nationalen Zentren zu Städten mit undefiniertem Status in einem globalen Netz aus unsichtbaren und unbeherrschbaren Strömen aus Kapital, Information und Innovationen reflektiert sich in einer Stadtfotografie, die sich vom klaren und bestimmten Bild löst. Die klare Trennung von Innen und Außenraum ist endgültig verloren. Es gibt keine Außenseite mehr, nur noch ein Innen aus Netzen und Verknüpfungen weltweit. Die Diskursivität der Stadt hat ihren Anspruch auf Exklusivität eingebüßt, sie hat keine Geschichten und Bilder mehr, die auf Ausschluss beruhen.

Die Stadt erfindet sich in der Fotografie neu. Sie signalisiert das Ende der topografischentopografischen und taktilen Stadt und produziert Bilder aus dem Geist der Distanz und der Bildlichkeit, der bereits an ihrem historischen und idealtypischen Anfang wirkte. Die visuelle Abstraktion, die in der Frühzeit der Stadt zu einer Befreiung vom Zwang der Natur beitrug, wird nun zur Befreiung vom Druck der Repräsentation und der Herrschaft der Idee. An die Stelle der Idee der Stadt und ihrer Geschichtlichkeit tritt Vieldeutigkeit und Oberfläche. Aber es ist eine Oberfläche, auf der das Sichtbare ins Übersinnliche übergeht. Was wir zu sehen bekommen, ist das Virtuelle, und alles andere, Architektur, Produkte, Waren, verblasst gegenüber der Abstraktion und Vieldeutigkeit, die zu Bildinhalten werden. Dinge verschwinden in einer universalen Tendenz der Auflösung, die nun nach Sichtbarmachung verlangt. Das Virtuelle wird zum Bild, und unter oder hinter seinen Strömen, Strahlen und Vorstellungen gibt es nichts. Sie repräsentieren sich selbst. Aber in eben dieser Tendenz lässt sich ein Versuch erkennen, einen Zugang zur Wirklichkeit zu gewinnen.

Stadtfotografie reagiert auf das Verschwinden der Dinge. Paul Virilio hat die Ästhetik des Verschwindens beschrieben und bekannt gemacht.⁴⁶ Die Bildlichkeit der neuen Stadt-

45 Saskia Sassen, *The Global City*. New York. London. Tokyo, Princeton 1991 und *dies.*, *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks CA., 1994.

46 Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986, zuerst Paris 1980. Die Erfahrung vom Verschwinden der Dinge geht ins frühe 20. Jahrhundert zurück. Der Hypertrophie der Waren-

fotografie macht das Verschwinden zu ihrem Ausgangspunkt und versucht, die Dingwelt durch einen neuen Primitivismus zurückzugewinnen. Experimente mit Lochkameras und anderen, technisch unterentwickelten Apparaten verändern die Fotografie. Unschärfe dringt in die Stadtfotografie ein. Es ist keine Bewegungsunschärfe, mit der wir aus der früheren Fotografie vertraut sind. Denn es sind nicht länger das gesteigerte Tempo und die Beschleunigung, die im Zentrum von Virilios Analyse der modernen Stadt standen, es sind vielmehr die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des scheinbar Stablen und Dauerhaften, die sich in der Unschärfe zeigen. Von nichts gibt es ein stabiles Bild, das wahr wäre, auch nicht von Gebäuden und der langlebigsten aller Künste, der Architektur. Das Wesen der Stadt ist wie das der Industrie, wie Brecht bemerkte, »in die Funktionale gerutscht« und kann auf einem Foto nicht abgebildet werden.⁴⁷ Es ist diese »Wahrheit« der Stadt, die durch Unschärfe sichtbar gemacht werden soll. Sie sorgt für eine Abstraktion von der Oberfläche und vom Augenblick des Geschehenen, die die bildlichen Mittel anbietet, um das Generelle im Phänomenalen sichtbar werden zu lassen. Langzeitbelichtung in Kombination mit anderen primitiven Techniken gehören zu den Versuchen, Bildmittel zu entwickeln, die der Virtualität der Stadt der Gegenwart und den gegenwärtigen Erfahrungen mit der Stadt entsprechen. Diese Tendenz lässt sich weltweit erkennen. Unschärfe scheint gegenwärtig zu einem universalen Mittel der Bildsprache zu werden.⁴⁸ Unschärfe ist die letzte Antwort auf den »Mord an der Wirklichkeit« (Baudrillards dramatisierende Formel) der Städte durch die Flut der Bilder. Eine Entfernung vom klaren und bestimmten Bild in die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit von Unschärfe entkoppelt die Stadt von ihrer Bindung an spezifische Orte und löst ihr Bild vom Referenten. Die Unterschiede zwischen davor und dahinter, außen und innen verschwinden in der Unschärfe. Gerade darin ist der Versuch zur Rettung der Wirklichkeit zu sehen.

Michael Wesely ist einer der Fotografen, die mit Unschärfe experimentieren. Er benutzt selbstgebaute Kameras mit Aluminiumgehäusen, die auf stabile Untersätze montiert sind, lichtschluckende Filter und ein unempfindliches Filmmaterial. Diese Kombination ermöglicht es, den Kameraverschluss nicht nur für Minuten offen zu halten, sondern über extrem lange Zeiträume, oft über viele Monate und beim Projekt »Open Shutter« in New York über drei Jahre hinweg.⁴⁹ Dieser Widerspruch zum Gedanken des Fotos als festgestellter Zeit, der die Fotografie im Denken der Moderne verankerte, ist eine fotografische Provokation und ein Bruch mit der Konvention, der den Vergleich mit der Fotografie des neuen Sehens der zwanziger Jahre herausfordert. Wie die Fotografie des Neuen Sehens eine Reaktion auf veränderte Verhältnisse der industriellen Gesellschaft der Nachkriegszeit bildete, so sind auch die neuen Techniken der Unschärfe nur in einem solch weiten Kontext eines Umbruchs der visuellen Kultur zu verstehen. Sie gehören in den weiteren Kontext

produktion moderner Gesellschaften entsprach eine Entwertung der Dinge, die in einer Welt des Bedeutungsverlustes verschwanden. »Alles verschwindet.« beobachtete Paul Cézanne, und Rilke war vom Verschwinden der Dinge aus der Welt der Bedeutungen verstört. Aber erst in der flüchtigen Wirklichkeit des elektronischen Zeitalters wurde die Ästhetik des Verschwindens zu einer fundamentalen Erscheinung des Urbanen.

47 Bertolt Brecht, Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 21, Frankfurt/Main 1992, S. 468 f.

48 Ich nenne Beispiele aus drei Kontinenten. Eine amerikanische Fotografin, Barbara Ess, benutzt Lochkameras zum Herstellen von Fotos, die in einer radikal primitiven Weise unscharf sind, so dass die Objekte kaum zu erkennen sind. Ihre Fotos verletzen alle Regeln der Fotografie als Kunst und der Fotografie als Imitation von Wirklichkeit *Barbara Ess, I am not this Body*, New York 2001; *Kyungwoo Chun, Photographs, Video Performances*, hrsg. von der Stiftung DKM, Duisburg 2005 mit einem Essay von *Stephan Berg*, Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren; *Torsten Warmuth*, Nachtsammler/Night Gatherers, Katalog Kunsthalle, Erfurt 2006, stellt Fotos aus Buenos Aires aus dem Jahr 2005 zusammen.

49 Michael Wesely, Open Shutter. The Museum of Modern Art, New York 2004.

von Entschleunigung und machen den Versuch, den Blick vom raschen Erkennen und Wiedererkennen zu lösen und aufs neue mit der Zeit der Phantasie zu verkoppeln.



Langzeitfotografie schafft durch visuelle Erinnerungen eine Gegenwart von Städten in der Zeit des Verschwindens: Michael Wesely, 27.3.1997 – 13.12.1998 Potsdamer Platz, Berlin

© michael wesely. courtesy fahnenmann projekte berlin

Langzeitbelichtungen gehören zu einer Fotografie, die ein neues Bild des Urbanen entwirft. Weselys Langzeitbelichtung stellt sich der Aufgabe, zu visualisieren, was keinen Augenblick hat und nicht gesehen werden kann. Gehört das Bild der gegenwärtigen Stadt in die Ästhetik des Verschwindens, so bilden die räumlichen Überlagerungen von vielen Augenblicken auf seinen Fotos eine Reaktion auf das Verschwinden der Wirklichkeit, indem sie, um eine paradoxe Formulierung zu wählen, sichtbar machen, was verschwindet. Diese Langzeitfotos sind kreativer Formalismus, der den Anspruch auf Dokumentation gar nicht aufkommen lässt. Ihre Kombination aus realistischen räumlichen Details und phantastischer temporaler Konstruktion verweist den Realismus nach einer Geschichte von 150 Jahren realistischer Fotografie in eine vergangene Welt. Benutzen die Serien von Llorens Unschärfe als Mittel der dokumentarischen Fotografie, um Zeugnis vom Verlust abzulegen, ist Weselys Langzeitfotografie radikaler: sie macht die Zeit als Medium des Verschwindens sowie das Verschwinden der linearen Zeit selbst sichtbar. Sie schafft keine Bilder einer moralischen Klage oder Anklage und versucht sich nicht in Subversion, sondern gehört in ein anthropologisches Projekt des Sehens⁵⁰, das in weiteren Zeiträumen

50 Auf die anthropologische Dimension in Weselys Fotografie weist hin: *Mark Gisbourne*, *The hidden Visible. Transformation and Annihilation in the Photography of Michael Wesely*, in: *Michael Wesely, Die Erfindung des Unsichtbaren*, Berlin, Guardini Galerie und Fotohof Salzburg 2005, S. 61–67.

denkt. Denken wir an den Rahmen der Stadtfotografie, so lässt sie sich als eine Technik verstehen, einen Zusammenhang des Urbanen zu entwerfen, ohne eine Identitätspolitik, die dem Gedanken der Dokumentation zugrunde liegt, und ohne die Herrschaft einer transzendentalen Maxime, die das Projekt der Moderne fordert, vorauszusetzen. War die Großstadt seit je die *Organisation von Komplexität* (Jane Jacobs), so ist Unschärfe der Versuch, dem Problem der Visualisierung von Komplexität zu begegnen, ohne der verbreiteten Illusion zu verfallen, sie könne reduziert werden. Sie korrespondiert der alltäglichen Erfahrung wachsender Komplexität durch Desintegration und macht Unverständlichkeit anschaulich.