

**Über
die
großen
Städte**

Fotografien

Tokio
Moskau
Berlin
Paris
London
New York

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK)

Herausgegeben von der
Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK)
Oranienstraße 25
10999 Berlin
Telefon 615 30 31
Telefax 615 22 90

Der Katalog *Über die großen Städte* erscheint zur gleichnamigen
Ausstellung in der Akademie-Galerie im Marstall in Berlin vom
12. Juni bis 11. Juli 1993.

Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst.

Präsidium
Rainer Höynck, Bianca Bon, Hilde Schramm

Geschäftsführung
Leonie Baumann

Geschäftsstelle
Lieselotte Falk, Gisela Gross-Yavus, Dirk König,
Matthias Reichelt, Hartmut Reith, Maria Wegner

Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.
© für die Konzeption und den Katalog bei der NGBK
© für die Texte bei den Autoren oder den Verlagen
© für die Fotografien bei den Fotografen und Leihgebern

Ausstellungsgruppe *Stadt fotografie* der Arbeitsgruppe Fotografie
in der NGBK

Ana Agarski, Dorothea Cremer-Schacht, Peter Hielscher †,
Klaus Kroh, Dieter Lange, Wolfgang Ritter

Koordination
Klaus Kroh

Recherche
Dorothea Cremer-Schacht, Klaus Kroh, Dieter Lange,
Wolfgang Ritter

Ausstellungsgestaltung
Wolfgang Ritter

Projektrecherche und -organisation
Ana Agarski und Elfi Kreis

Textredaktion
Elfi Kreis

Kataloggestaltung
Klaus Kroh

Satz
Fotosatz Voigt

Offsetreproduktionen
P. Decker GbR Berlin

ISBN 3-926796-28-6

Vertrieb für den Buchhandel
Verlag & Vertrieb ROTATION, Berlin

Die Arbeitsgruppe Fotografie in der NGBK dankt der Senats-
verwaltung für Kulturelle Angelegenheiten und der Stiftung
Deutsche Klassenlotterie Berlin für die Förderung und die Finan-
zierung und der Akademie der Künste für die Unterstützung des
Projektes.

Titelfotos
Keizo Kitajima und Heinrich Zille

Dorothea Cremer-Schacht/Dieter Lange	Vorwort		8
Bildteil			
Fusako Kodama	Criteria (1990)	Tokio	12
Keizo Kitajima	A. D. 1991 (1990)		16
Eiji Ina	In Tokyo (1983–90)		20
Osamu Kanemura	Crashlanding in Tokyo's Dream (1991)		24
Ken Straiton	Tokyo Stories (1986–91)		28
Ryuji Miyamoto	Architectural Apocalypse (1984–87)		32
Norio Kobayashi	Japanese Landscapes – the Suburbs of Tokyo (1983/84)		36
Alexander Rodtschenko	Das Haus in der Mjasnitzkaja-Straße (1925)	Moskau	42
William Klein	Moscou (1959/60)		44
Alexander Lapin	Moskau. Andere Bilder einer anderen Stadt. (1980–92)		48
Boris Savelev	Bee-hive (1987–91)		52
Sergej Leontiev	Study in Hard Photography, II (1988)		56
Kurt Buchwald	Ein Streifen Tag – ein Streifen Nacht (1987/88)	Berlin	60
Thomas Leuner	Der „148er“ (1992)		64
Gundula Schulze	Aktportraits (1983–85)		68
Michael Schmidt	Berlin-Wedding, Arbeiten – Wohnen (1977/78)		72
André Kirchner	NACHTRAG BERLIN (1990–92)		76
Georg Bartels	Das alte Berlin (1890–1907)		80
Friedrich Seidenstücker	Berlin – Abwässer (um 1928)		84
Heinrich Zille	Charlottenburg (um 1900)		88
Eugène Atget	Park von St.-Cloud/Park von Sceaux (Ohne Datum)	Paris	92
Henri Cartier-Bresson	Portraits (1946–64)		94
Arthur Gerbault	Le Palais Brongniart (1983 und 1991/92)		98
Armand Trabuc	La ville, la nuit (1989/90)		102
Tim Daly	Paper Documents (1989–92)	London	106
Nick Waplington	Living Room (1987–91)		110
Anna Fox	Work Stations (1987/88)		114
Anita Corbin/John O'Grady	Portraits in Docklands (1988)		118

Karen Knorr Belgravia (1979–81)		122
Bruce Davidson East 100th Street (1966–68)	New York	126
Weegee (Arthur Fellig) Ohne Titel (um 1940)		130
Andrew Savulich Ohne Titel (1980–92)		134
Bruce Gilden New York (1988–91)		138
Joel Sternfeld Rush Hour (1976)		142
Lewis W. Hine Empire State Building (um 1931)		146

Textteil		
Timm Starl Kapitale Ansichten		152
Cees Nooteboom Nie gebautes Amsterdam		155
Peter Lilienthal Die geträumte Metropolis		159
Oskar Negt Heimat und das Problem der Enteignung der Sinne		160
John Berger Ein Bild von Paris		165
Peter Jukes Orpheus im Untergrund, Gratwanderung, Einbahnstraße		168
Gerhard Ullmann Stadtbilder – Bilderstadt		170
Iris Reuther Die visuelle Ebene		173
Frank Dingel Geschichte und Großstadt		175
Dieter Hoffmann-Axthelm Wie man wachsen lernt		177
Herwig Haase Über die großen Städte		180
Ulrich Roloff-Momin Kultur in einer lebendigen Stadt		181
Volker Hassemer Utopie einer lebenswerten, humanen Stadt		182

Anhang		
Dank		185
Biografische Notizen Fotografen		188
Biografische Notizen Autoren		193
Titel der Fotografien		194

bin ein Weltbürger – und die weltumspannende Ausdehnung moderner Urbanität erfüllt zum Teil diese Prophezeiung.

Das Wort *streetwise*⁴ könnte dann als Bezeichnung dieser grenzenlosen, aufgeschlossenen Urbanität und Zivilisiertheit reklamiert werden, die die Stadt von den sektenhaften Nachbarschaften, den solipsistischen Dachstuben der parochialen Vorstadt abhebt. Diese kurzen Aufsätze sind der Versuch einer solchen Rückeroberung, ein Versuch, Straße als Mentalität zu begreifen, den Begriff „Städter“ wieder als etwas Konkretes und Populäres zu definieren. Das einzige Problem ist, daß ich mich – in einer post-modernen Stadt wohnend – frage, wenn ich die Leere der meisten Straßen betrachte, mit denen ich zu leben habe, ob sie nicht eher eine fixe Idee geworden sind, als ein wirklich geteilter Ort.

Verlassen wirkt die Straße gefährlich, unverteidigbar: hindurchrasend wird sie ein Dunst von Dämpfen und ein Kreischen von Bremsen. Aber wenn sie bevölkert ist, kann die Straße zu einem Zusammenprall der Standpunkte führen, einem Durcheinander, einem Morast, der unsere kleinen Orthodoxien provoziert und relativiert. Sie befriedigt weder diejenigen, die sich nach Vertraulichkeit sehnen, noch diejenigen, die überhaupt keinen Kontakt suchen. Sie beleidigt beide Empfindlichkeiten. Aber als Kommunikationslinie zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, zwischen denen, die uns nur zu bekannt sind, und denen, die wir überhaupt nicht kennen, kann die Straße noch immer der Ort sein, wo die wichtigsten Verbindungen geknüpft werden. In ihr beginnen wir zu sehen, wie unser Heim mit diesem Heim verbunden ist, dieses Haus mit jenem, diese Straße mit jener Straße, diese Stadt mit allen anderen Städten, meine Erfahrungen mit deinen.

Anmerkungen

- 1 *Close Up* – Nahaufnahme
- 2 *Up Front* – Vordergrund
- 3 Sartres „Huis Clos“ – „Geschlossene Gesellschaft“
- 4 *streetwise* – bezeichnet die auf den Straßen der Armutsviertel, der Slums oder Ghettos erworbene Fähigkeit, sich entsprechend der dort herrschenden Umgangsformen zu behaupten und seine Interessen durchzusetzen. (Der Übersetzer).

Das Buch „A SHOUT IN THE STREET – The Modern City“ ist 1990 im Verlag Faber and Faber Limited, London, erschienen. Mit freundlicher Genehmigung des Autors wurden die Essays „Orpheus on the Underground“, „One-way Street“ und „A Walk on the Wild Side“ dem Kapitel „New York: Mobility and Traffic“ entnommen.

Aus dem Englischen von Gunter Blank

Gerhard Ullmann

Stadtbilder – Bilderstadt

Die Bilder und Vorstellungen, die wir über Jahrhunderte von der Stadt besitzen, sind nachhaltig von der Ideengeschichte geprägt. Die Kunstgeschichte macht es den Fotografen leicht, den chronologischen Ablauf der Stadtentwicklung nachzubilden. Die Stadt als Ergebnis eines historischen Prozesses – wer wollte daran ernsthafte Zweifel haben?

So kann man über die Fotografien des 19. Jahrhunderts den Stadtraum wie in einer Bildergalerie bewundern, und den räumlichen Aufbau von Stadtgrundriß, Raumbildung und Einzelmonument in den Plätzen, Straßen und Denkmälern finden. Raum und Baukörper als statuarische Elemente sind zugleich Kompositionselemente, mit denen sich die frühe Stadtfotografie auseinandersetzt. Mit dem kunstgeschichtlichen Glaubenskanon und einer durch die Perspektive festgelegten Sehkonvention schien das Bild der Stadt lange Zeit gefestigt. Es ist die historische Stadt, die mit ihrer Raumbildung und ihren Kunstdenkmälern den Architekten Camillo Sitte inspirierte, ihr ein literarisch-bauhistorisches Denkmal zu setzen. Sein berühmtes Buch aus dem Jahre 1889 „Der Städtebau“ ist ein vorzüglicher Essay, der die kunsthistorischen Probleme der Stadtplanung analysiert und auch heute noch die Betrachtungsweise vieler Stadtplaner und Fotografen bestimmt.

Die klassischen Bilder von der Stadt und ihr vermeintliches oder tatsächliches Abbild beruhen auf einer einfachen Syntax: Straße, Platz und Monument sind stets wiederkehrende Elemente, deren Stellung und Raumwirkung auch die fotografische Arbeit berührt. Ein struktureller Zusammenhang zwischen Stadtgestalt und Abbildung war damit gegeben, die Lesbarkeit des Fotos nicht in Frage gestellt. Dieser vertraute Bezug zwischen Bild und Stadtraum ist mit der Industrialisierung, dem wachsenden Verkehr und den neuen Kommunikationsmedien sukzessive verlorengegangen. Das historische Band, das die Altstadt mit dem Stadtrand über Häuserblöcke, Boulevards und Platzfolgen verknüpfte, ist nicht nur durch das Wachstum, sondern auch demoskopisch zerschnitten, und mit der weiteren Dezentralisierung der großen Städte ging auch der Bedeutungsverlust ihrer Symbole einher. Die alte Rangordnung der Bilder, mit der Kunsthistoriker die Einheit von Stadtraum und Stadtbild begründeten, hat eine museale Patina bekommen, und der Bruch zwischen den stadträumlichen Vorstellungen der Architekten und Historiker und den sporadisch arbeitenden Stadtfotografen war durch die tradierte Sehweise unvermeidlich. Gewiß, städtebauliche Leitideen kommen selten zur Vollendung, und wo dies eintritt, wird die Zeit eliminiert.

Man muß weit ins 19. Jahrhundert zurückgehen, um eine inhaltliche Übereinstimmung zwischen Stadtraum und Fotografie festzustellen. War einerseits die historische Sehweise der Kunsthistoriker bei einer Bestandsaufnahme auch für die Fotografen verbindlich, so war es andererseits die aufwendige Technik

großformatiger Plattenkameras mit langen Belichtungszeiten, welche den Fotografen nahelegte, die Bauwerke statuarisch zu komponieren. Der Spielraum für die Bildgestaltung blieb begrenzt: Licht und Belichtungszeit, Standort und Perspektive, Raumwirkung und Bildgestaltung mußten aufeinander bezogen werden, eine Arbeit, die kunstgeschichtliches Wissen und Geduld verlangte. Der strukturelle Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Abbild blieb damit gewahrt, der Sinnzusammenhang städtischer Ordnung im Foto erhalten.

Wie weit sich Fotografie und Stadtraum voneinander entfernt haben, kann man an den Fotos von Eugène Atget ablesen, der zwischen 1900 und 1920 Pariser Stadtteile fotografierte. E. Atget interpretiert die alltäglichen Tatorte der Geschichte: Hinterhöfe, Wohnzimmer, Treppenaufgänge, Passagen und Läden, gewöhnliche städtische Motive, die die Insignien des Abbruchs als Zeichen der Vergänglichkeit tragen. Ob ornamentales Detail oder der Tiefensog einer verlassenen Straße: ihm gelingt es, im Bildausschnitt den großen Zusammenhang zu wahren. Der Baum markiert eine Stelle im Park, am Geländer spürt man den Schwung einer Treppe, eine leere Straße hat plötzlich Atmosphäre. E. Atget ist der Fotograf des Unsichtbaren. „Atget“, so schreibt W. Benjamin, „ist an den großen Sichten und an den sogenannten Wahrzeichen fast immer vorübergegangen; nicht aber an einer langen Reihe von Stiefelleisten, nicht an Pariser Höfen, wo von abends bis morgens die Handwagen in Reih und Glied stehen... Die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Fotografie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet.“ Mit diesem Prozeß zunehmender Entfremdung muß sich die Stadtfotografie auseinandersetzen, um nicht im Klischee einer historisierenden Verklärung zu verharren.

Die Fotografen der Zwanziger Jahre reagierten auf die aufkommende Geschwindigkeitseuphorie kreativ und spontan. Perspektivwechsel, Bilddiagramme, verwischte Bewegungen, Bildfragmente. Das Lebensgefühl und der Rhythmus der Großstädte des 20. Jahrhunderts äußerten sich in Bild- und Bewegungsdynamik. Ein Rausch der Geschwindigkeit hat die Fotografie erfaßt, es ist die Stunde des Filmes, der mit laufenden Bildern die städtische Szenerie belebt und mit einem neuen Zeitgefühl die Stadt aus ihrer kontemplativen Selbstreflexion erlöst. Doch erst in den Fotografien des Amerikaners William Klein werden die unterschiedlichen Energieströme – Aggression und Gewalt, Geschwindigkeit und Zeitschnitt – in ihrer sozialen und politischen Dimension erfaßt. Mimik und Körperhaltung, tänzerische Anmut und expressive Bewegung verschmelzen zu einem turbulenten Großstadtepos. Bewegungsströme, der Zyklus eines unaufhörlichen Verkehrs und einer allgegenwärtigen Werbewelt haben Einzug in eine Fotografie gefunden, die in William Klein ihren intensivsten Vertreter hat. Nicht den kulturellen und historischen Unterschie-

den, die zwischen New York, Rom, Moskau und Tokio bestehen, gilt W. Kleins Aufmerksamkeit, es ist die industrielle, von der Technik gesteuerte Bewegung, deren Zeittakt Tokio mit New York verbindet und die Fotografen der Großstadt in einen Strudel der Bewegung reißt. William Kleins Optik ist im Bewegungsfluß, der es ihm erlaubt, sich selbst und seine Protagonisten in Szene zu setzen. Selbstporträt und Stadtporträt fallen zusammen, eine urbane Kommunikation wird in Bruchteilen von Sekunden hergestellt. Urbanität in höchster Konzentration, Bewegung gesteigert bis zur Ekstase. Kein Fotograf der Nachkriegsgeneration hat den Swing der Großstadt und ihre gewaltige Kraft so nachhaltig verfolgt und den Rausch der Geschwindigkeit zum Großstadtrhythmus gesteigert. Die geschichtliche Zeit ist im Jetzt, im Augenblick verwirklicht; alles ist gegenwärtig und unmittelbar. Der bis um die Jahrhundertwende vorherrschende historische Zugang zur Stadt, der auf einem Zeitkonsens beruhte, Gebäude und Plätze als eine Ordnungsgröße im Stadtgefüge definierte, er scheint mit zunehmender Geschwindigkeit an Einfluß zu verlieren. So gelten die Klagen der Stadtplaner der zunehmenden Entmaterialisierung des urbanen Raumes, dem Schwinden des Stofflichen und dem damit verbundenen Verlust an sinnlicher Erfahrung, Entwicklungen, die zu einer Krise der Wahrnehmung und zu einer weiteren Bilderexplosion führten, ein Vorgang, für den Paul Virilio den Begriff „Ästhetik des Verschwindens“ prägte. Anstelle einer kontinuierlich fließenden Zeit ist das heutige Zeitverständnis mit der Diskontinuität gegensätzlicher Abläufe befrachtet. So erscheint es verständlich, daß Gegensätzliches in den Vordergrund rückt und sich zu fragmentarischen Bildern verselbständigt. So geht es bei der Fixierung ungewohnter Raumbilder mehr um das Herausarbeiten von Brüchen als um das Suchen nach historischer Kontinuität. Fragment, Leerraum, Collage und Montage, mit diesem operativ eingesetzten Instrumentarium suchen Architekten den urbanen Raum neu zu ordnen und mit der Kunst des Improvisierens den Absolutheitsanspruch der Baukünstler zu unterlaufen.

Die Reaktion der Stadtfotografen bleibt zwiespältig. Zwar wird die Ambivalenz von Form und Bedeutung erkannt, doch die vertraute Sehkonvention beibehalten. In den ästhetisch ausgewogenen Bildern erscheint der städtische Raum viel harmonischer, als er tatsächlich ist. Doch auch dann, wenn Bruchstellen im Foto sichtbar werden, tritt mit dem Hervorheben von Einzelheiten das Zeichenhafte, das Allgemeine dieser Entwicklung nur am Rande in Erscheinung. Zwischen dokumentarischer Belanglosigkeit und individueller Mythologie spürt man, daß die strukturelle Krise der Stadt ihr Pendant in der Vieldeutigkeit der Bilder hat.

Zwar ist die strukturelle und politische Krise der Metropolen unübersehbar, so bleibt doch festzuhalten, daß sich nicht alle Krisensymptome für fotografische Themen eignen. Die freibeuterische Großzügigkeit, mit der sich die Fotografen des unregierbaren Stadtraumes bemächtigen, entspringt einem Zynismus, der dem politischen Stil der Regierenden weitgehend entspricht. Die

professionelle Aufsplitterung der Stadt in Einzelbereiche und die vordergründige Rationalität, Straßenzüge und Stadtquartiere systematisch zu fotografieren, führten nicht zu jener heilsamen Entfremdung, von der die Surrealisten träumten, sondern zu einer bildhaften Ausnüchterung. In der Quantität der Bilder geht das Bewußtsein von der städtischen Qualität verloren. Der Entzauberung durch den sozialkritischen Blick folgte künstlerisch eine Ernüchterung, die nachhaltig die Wahrnehmung der Stadtwirklichkeit beeinflusste. Mit der Verdoppelung des Banalen in der Fotografie hatte sich der sozialkritische Ansatz selbst schachmatt gesetzt. Der zunehmende Austausch stadtplanerischer Leitbilder wird in der Beschaulichkeit der Aufnahmen aufs trefflichste bestätigt.

Wie man Städte betrachtet, wie man in ihnen lebt und sie beurteilt, das wird in den Medien vorbereitet. Das handwerklich-fotografisch erstellte Bild schmückt entweder Architekturgalerien oder begnügt sich mit Nebenschauplätzen der Alternativszene. Der Erfolg der Fernsehbilder ist ohne ihre stereotypen Vereinfachungen kaum erklärbar, die bewußt die semantischen Aussagen von Bildern unterschlagen, um den breitesten ästhetischen Nenner für ein konsumverwöhntes Publikum zu finden. Wer solchen Bildern folgt, wird sich die Schwierigkeiten ersparen, die zwangsläufig mit Stadterkundungen verbunden sind. Denn garantiert nicht gerade das stereotype Bild jene weltläufige Unverbindlichkeit, die Städte und Kontinente untereinander verbindet?

Vielleicht hat das Fernsehen am entschiedensten die Entmaterialisierung des öffentlichen Raumes vorangetrieben. Die strikte Lösung vom Ort des Geschehens schafft jedoch auch die Möglichkeit, sich vollständig dem flüchtenden Moment der Bilder hinzugeben. Besteht zwischen Fotografie und Ort eine inhaltliche Beziehung und eine Erfahrung, die durchaus den Wirklichkeitsbegriff erweitern kann, so dringt mit der Bilderversorgung des Fernsehens der mediale Einfluß auch in die Privatsphäre ein.

Es gehört zu den Eigenarten des Medienzeitalters, daß unsere Vorstellungen über Stadt proportional mit der ansteigenden Bilderflut der Film-, Foto- und Fernsehproduktion zwar detaillierter, doch zunehmend zusammenhangloser werden. Es ist nicht nur die ständig wachsende Flut an Fotos, die die Eigenart der Stadt zu überdecken droht, es besteht auch eine grundsätzliche Schwierigkeit, ein komplexes und vernetztes System wie die Stadt in Bildsektoren aufzuteilen. „Die menschliche Zeit“, so die Einschätzung Paul Virilios, „ist nicht mehr die einzige Zeit der Wahrnehmung, sondern sie wird mehr und mehr von der Zeit der Maschinen bestimmt.“ Mit dieser Erfahrung konfrontiert, ist das Fotografieren selbst zu einer Existenzbestimmung geworden.

Doch ist es nicht allein die Dominanz der Medien, die Tag für Tag die Wirklichkeit durch Bilder neu bestimmt, es ist das Schwinden der eigenen Erfahrung, die nicht mehr als Korrektiv gegenüber der massenhaften medialen Vermittlung in Erscheinung tritt. Mit der allgemeinen Verunsicherung von Standpunkt,

Wertigkeit und Zielvorstellung der Stadtfotografie und dem Rückzug auf die künstlerischen Positionen geht das Eingeständnis sozialer Kontaktarmut einher. Achteten die Fotografen des 19. Jahrhunderts auf Maßstabsverhältnisse, indem sie die menschliche Figur als Größenvergleich in das Bild miteinbezogen, so übt sich zum Beispiel die gegenwärtige Architekturfotografie in sozialer Abstinenz. Ihr Ziel: das Foto frei von fremden Einflüssen zu halten, dem autonomen Bauwerk mit einem autonomen Foto zu antworten.

Ein zentrales Motiv des Fotografierens ist ein Sich-Vergewissern der Vergangenheit, das Aufnehmen einer Spur, das Verfolgen eines Fußabdruckes. Freilich geht es dabei nicht um das Festhalten von Erscheinungsformen, vielmehr um ein aktives Erinnern an historisch Vergangenes. Allein dies erhellt noch nicht die Bedeutung des Fotos, wenn nicht zugleich aus der Funktion die Bindung zum historischen Kontext ersichtlich wird. Die zeitliche Bindung zwischen einst und jetzt macht die Stärke guter Fotos aus, da sie das Gedächtnis aktivieren und die Abbildung mit den eigenen Erinnerungsbildern verknüpfen. So wird ein Zeitbezug über das Gedächtnis hergestellt und die Aussage des Fotos präzisiert. Fotografieren ist ein ständiger Kampf gegen die Vergänglichkeit der Zeit, denn was zur Erinnerung wird, ist vor dem totalen Verschwinden gerettet. So aktiviert die Fotografie das kollektive Gedächtnis, wenn sie versucht, den zeitlichen Bezug herzustellen, setzt der Geschwindigkeit der Großstadt ihr Beharrungsvermögen entgegen. In dieser Immaterialität des Erinnerns und Bewahrens liegt auch etwas Tröstliches: Abschied zu nehmen von den Dingen und sich trotzdem des geschichtlichen Ablaufes zu vergewissern.