



Peter Krieger; Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación registro visual [Transformations in Mexico's Urban Landscape. Representation and Visual Record]; México: Museo Nacional de Arte, 2012

Die Metamorphose einer Stadt: Nostalgie der Bilder

Peter Krieger offeriert in seinem prächtig wie qualitativ hochwertig illustrierten Werk mit spanischem und englischem Text gleich zweierlei Blickwinkel auf den *Wandel der urbanen Landschaft Mexikos*: einmal die zunächst nostalgisch motiviert anmutende Bebilderung einer Weltstadt anhand von malerischen wie fotografischen Artefakten aus den Beständen des Nationalen Kunstmuseums (Munal) in situ, ein andermal den aus dem Flugzeug geworfenen peripathetischen Blick der Vogelperspektive anhand von Luftaufnahmen aus dem historischen Archiv der Stiftung der Hoch- und Tiefbauingenieure Mexikos (ICA¹). Kontrastreicher könnten die von Krieger herangezogenen Dokumente, Bildquellen wie auch die Wahl der Gattungen nicht sein, um topografische und städtebauliche Prozesse in seiner Wahlheimat zu charakterisieren (Abb. 1–2). Er verbindet dabei geschickt Ansichten und Aussichten, schildert historische wie politische Umstände und veranschaulicht so den sozio-kulturellen und urbanen Wandel einer Stadt und ihrer Landschaft, die zu den größten Metropolen unserer Zeit zählt. Krieger inszeniert einen visuellen Dialog, den es sich auch zukünftig fortzusetzen lohnt. Er bedient sich dabei zweier – wie Ana Garduño sie bezeichnet – diskordanter Quellen, die dennoch unter Beweis stellen, wie sich eine Gesellschaft über die ihr eigene Landschaft und deren spezifischer Topografie permanent neu definiert (211)²: „Aerial views of the urban landscape, complemented by paintings or prints of city prospects, provide a penetrating gaze into the condition of our habitat and its history.“ (220). An die Stelle demografischer Statistiken, wirtschaftlicher Kennzahlen und politisch motivierter Darstellungen eines Landes und seiner Bevölkerung, rückt die von Krieger zusammengestellte Chronologie visueller Daten, um eine historisch und ästhetisch motivierte Ökobilanz zu ziehen. Das Bildmaterial fungiert dabei als visuelles Gedächtnis einer Metamorphose, die in den 1920er Jahren ihren Ausgang nahm und bis Ende 1960 erheblich an Fahrt aufgenommen hatte.³ Die dynamische Entwicklung einer Region in

1 Die ICA, auf welche auch im Folgenden anhand des Kürzels verwiesen werden soll, ist eine 1947 gegründete Stiftung der in Mexiko arbeitenden Vereinigung von Ingenieuren des Hoch- und Tiefbaus. Sie besitzt nebst einem historischen Archiv an Dokumenten, eine Bibliothek und besagte Sammlung von speziell für bauliche Vorhaben angefertigten Luftaufnahmen.

2 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf die englische Übersetzung der Primärtexte von Peter Krieger et al: *Transformations in Mexico's Urban Landscape. Representation and Visual Record*, S. 205–251.

3 In den USA leistete seit Mitte der 1920er die *Fairfield Aerial Camera Corporation* (N.Y.) Pionierarbeit in der Luftfotografie. Etwa zehn Jahre später begann die *Compañía Mexicana de Aerofoto* (S.A.) ihre Arbeit aus der Luft für mexikanisches Terrain. Das Archiv der ICA umfasst dank der Übernahme



Abb. 1: ICA 228: Lago de Texoco, 1932 (S. 70)

den Kernjahren ihrer Entstehung zu bebildern, so Krieger, „does not comprise a panoramic, totalizing vision, but a meaningful selection of its sites and images that represent, at the micro and macro level, essential events in the transformation of that landscape.“ (227). Die von Krieger getroffene Selektion des visuellen Materials ist somit nicht alleine ungewöhnlich, was die Wahl der disparaten Gattungen betrifft, sondern gleichfalls bezüglich ihrer zeitlich und räumlich punktuell erstellten Präsentation. Fünfzig Bildpaare – jeweils bestehend aus einem Kunstwerk und einer Luftaufnahme – offerieren dem Betrachter erhellende Einsichten über das darin verborgene diskursive Potential. Dabei ergeben sich Gegenüberstellungen, die sich wechselseitig bestätigen oder einander ergänzen, sowie Verbindungen, die den ihnen innewohnenden Kontrast suchen und antithetisch vorgehen. In einer strategisch gestaffelten Argumentationskette nähert sich Krieger anhand von zehn Themenfeldern der Transformation der urbanen Landschaft Mexikos. Der Index der von Krieger gesichteten Motive bewegt sich von der Erfassung eines topografischen Gesamteindrucks (*I. Medium and Memory, II. Landscape and Panorama*) hin zu den natürlichen Vorkommnissen im mexikanischen Talbecken und seinen ikonografischen Merkmalen (*III. Nature: Water, IV. Nature: Stone*), es folgen Kapitel zur zivilisatorischen Entwicklung der Stadt und der sie umschließenden Infrastruktur (*V. Nature and Civilization, VI. Ecohistory and Memory, VII. Infrastructure and Visual Order*) sowie Beobachtungen zu den städtebaulichen Maßnahmen, deren Eingriffe und Ideologien nicht immer positiv bewertet

der Compañía Mexicana im Jahr 1965 die ältesten Luftaufnahmen der fraglichen Region, wie sie seit den 1930er bis zum Ende der 1960er Jahre angefertigt wurden. Nachfolgend übernahm das *National Institute for Statistics and Geography* (INEGI) die Aufgabe der urbanen Datenerhebung aus der Luft und seit 1989 stehen hierzu ausschließlich Satellitenaufnahmen zur Verfügung.



Abb. 2: José María Velasco (1840–1912), *Valle de México vista desde el cerro de Guadalupe*, 1905 (S. 71)

werden (VIII. *Construction and Destruction*, IX. *Modernization and Crisis*, X. *Political Iconography*). Insgesamt tragen diese Erörterungen zur Transparenz einer Metamorphose bei, die sich sowohl auf das ländliche wie urbane Terrain, die Architektur, ethnologische und politische Bereiche, den Tourismus und die Umwelt niederschlägt.

Das Sichtbarmachen dieses Wandels anhand technoid anmutender Daten – den Luftaufnahmen – in einer Verquickung mit individuell erschaffenen Artefakten – den Kunstwerken aus Sammlungsbeständen – entspricht dabei der Auffassung beider Leihgeber des Bildmaterials. Einerseits ist das Nationale Kunstmuseum fest entschlossen, die bislang so rigide gefassten Grenzen der Aufgabenbereiche eines Museums – das Sammeln, Konservieren und Vermitteln von Beständen – bewusst zu sprengen, um nicht mehr nur einzelnen Meisterwerken in einem isolierten Ausstellungskontext Tribut zu zollen. Andererseits zeigt sich anhand der digitalen Offenlegung und teilweisen Publikation der visuellen Daten des ICA der darin begründete fortschrittliche Wille, sämtliche Daten des Archivs öffentlich zugänglich zu machen, um inhaltliche wie wissenschaftliche Verknüpfungen auf einer von nun an breiten Basis zu ermöglichen. Somit sind beide Institutionen wie auch der Autor selbst gewillt, die einzelnen Hoheitsgebiete der mexikanischen musealen Institutionen, die ehemals hart umkämpften territorialen und inhaltlichen Rechte auf Museumsbestände, zu durchbrechen zugunsten einer gemeinschaftlichen Praxis und Transgression von Gattungen, Sammlungen und Regalen.⁴

4 Das gemeinschaftlich motivierte Anliegen der beiden Leihgeber samt der Institutionen an sich werden in zwei Beiträgen beschrieben, die dem Haupttext von Peter Krieger vorangestellt sind: Ana Garduña, „The Munal and its Art Collection: Past, Present and Reality“, S. 206–211, sowie Eugenia Macías, „ICA Foundation Historical Archive: History, Technology and the Specific Nature of the Aerial Gaze“, S. 212–219.

Damit wären wir bei dem zur Verfügung stehenden Bildmaterial selbst gelangt und den darin verhafteten Möglichkeiten der Bildvermittlung: Welches vom Autor unterstellte visuelle Potential verbirgt sich in den Landschaftsaufnahmen aus der Luft tatsächlich und inwiefern kann das Material aus Künstlerhand dem etwas hinsichtlich des Informationsgehaltes und der Informationsgestalt hinzufügen oder gegenüberstellen? Gilt es da nicht eher die verbindende Wirkmacht der beiden so disparat erscheinenden Gattungen zu eruieren, die in deren Verquickung liegt, also die Berührungspunkte zu betonen? Da Krieger den disparaten jedoch fruchtbringenden Charakter dieser Gegenüberstellung mehrfach betont, lohnt es sich, einen näheren Blick auf fraglichen Sachverhalt zu werfen.

Im Gegensatz zu Kunstwerken definiert sich der Grad der Wertigkeit von Fotografien zuallererst über ihren Zweck, das Herstellungsverfahren, die verwendete Technik samt genutzter Kameraausrüstung und nicht zuletzt über ihren Aufbewahrungsort. Der Bedeutungsgehalt der Fotografie ist auch nach Stephen Shore vom Kontext abhängig: „As an object, a photograph has its own life in the world. It can be saved in a shoebox or in a museum. It can be reproduced as information or as an advertisement. It can be bought and sold. It may be regarded as a utilitarian object or as a work of art. The context in which a photograph is seen effects the meanings a viewer draws from it.“⁵ Sinn und Zweck der sich im historischen Archiv der ICA befindlichen Luftaufnahmen ist streng genommen ein rein technokratischer. Der utilitaristische Charakter dieser Fotografien beruht auf der Annahme einer logischen Analogie zwischen dem Bild und der Wirklichkeit: „die PHOTOGRAPHIE [...] erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst“.⁶ Diese Bestätigung des aus der Luft aufgezeichneten Territoriums, die Dokumentation seiner geografischen, geologischen und baulichen Beschaffenheit diente dem praktischen Zweck, die vorhandenen wie geplanten Bauvorhaben und Infrastruktur zu belegen und auch zukünftig umzusetzen. In systematisch parallel verlaufenden Flugbahnen sammeln die Fotografen dabei Material, das topografischen Studien und fotogrammetrischen Vermessungsaufnahmen gleich über 60 Prozent des mexikanischen Landes erfasst. Ein künstlerisches Anliegen wurde dabei nicht umgesetzt. Dies spiegelt sich auch in der Technik der Aufnahmen wieder. Der aus der Schrägen oder Orthogonalen auf die Erde gerichtete Blick aus dem Doppeldecker lässt zwar diagonale Sichtachsen auf die Landschaft zu, jedoch verzichtet er auf eine Verortung dieser Fläche anhand einer Horizontlinie. Jene ist in Fällen gerade noch im oberen Bildausschnitt zu erkennen oder liegt bereits außerhalb der Komposition. „A photograph has edges; the world does not.“⁷ Dies führt in diesem Fall zu einer Verflachung unserer Wahrnehmung der Bildgeschehnisse. Ganz im Gegensatz zu einer uns in Wirklichkeit umgebenden dreidimensiona-

5 Stephen Shore, *The Nature of Photography. A Primer*, London und New York 2010, S. 26.

6 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1979), Frankfurt am Main 1989, S. 96.

7 Shore 2007 (s. Anm. 5) S. 54.

len Welt nehmen wir die Luftaufnahmen auf das mexikanische Land und die Stadt nicht als zentralperspektivisches Phänomen wahr, sondern als eine plane Ebene, ähnlich dem peripathetischen Lesen einer Landkarte. In diesem Zusammenhang von Fenstern zu sprechen, die einen strukturellen Blick erlauben, wie dies Peter Krieger tut, ist sicherlich richtig; jedoch nicht ein Verweis auf die zentralperspektivische Sicht aus dem Fenster, wie sie von Leon Battista Alberti in seinem kunsttheoretischen Traktat *De Pictura* beschrieben wird (220).

Der an dieser Stelle von Krieger verfolgte historische Rückblick auf die Fotografie aus der Luft und die damit einhergehende Entwicklung technischer Errungenschaften, bedeutet einen geschickten Zug, den kunstgeschichtlichen Zusammenhang herzustellen (223–224). Aufnahmen wie diejenige des Franzosen Nadar aus dem Fesselballon zeugen dabei bereits im Jahr 1858 von einem rein dokumentarischen Blick auf Paris. Dies gilt auch über ein Jahrhundert später für Luftaufnahmen, die als eine Art Zeitzeugen und als Beweismaterial über die tatsächliche Existenz von Kunst außerhalb der Museen, etwa im Falle von Performances oder der Land Art, angefertigt wurden. In all diesen Situationen hat sich die Fotografie ihrem informativen Charakter unterzuordnen. Dies bedeutet aber noch lange nicht, dass die entstandenen Arbeiten eines subjektiven, ja sogar künstlerischen Anspruches entbehren. Man denke etwa an die anhand von Satellitenbildern konstruierten Fotoarbeiten eines Andreas Gursky, auf denen die Ozeane der Welt in ihren unterschiedlichsten Blautönen erstrahlen. Mit Hilfe von Shoal-Karten erhalten die Meere an den geografisch korrekten Stellen ihre blaue Farbigkeit korrespondierend zur jeweiligen Meerestiefe von Hell nach Dunkel und umgekehrt. Die die einzelnen Bilder rahmenden Landmassen und Kontinente entsprechen ebenfalls den jeweils angrenzenden Ländern. Der von Gursky subjektive Blick zeigt sich jedoch in der Verschiebung der Bildinhalte, die für die Komposition passend gemacht werden: Landschaften können dabei schon mal um hunderte von Kilometern in die vom Künstler gewünschte Richtung wandern, damit sie ins Bildgeschehen passen. Einen *Verrat der Bilder* gibt es also nicht nur in der Malerei, wie ihn uns René Magritte 1928/29 mit seiner gemalten Pfeife vor Augen führt, indem er diese sogleich anhand der Bildunterschrift *Ceci n'est pas une pipe* negiert. Auch die Fotografie vermag es demnach, ein Trugbild zu erzeugen. Die Luftaufnahmen aus dem Archiv der ICA freilich nicht in dem Maße und mit der durchtriebenen Verve, wie sie von Andreas Gursky an den Tag gelegt wird.

Um die Archivfotos für einen kunsthistorischen Vergleich ertragreich zu machen, versäumt es Peter Krieger zwar, auf den subjektiven Gehalt seines Anschauungsmaterials hinzuweisen, bedient sich aber dennoch auf virtuose Art und Weise deren optischer Präsenz und der ihnen eigenen Ästhetik (220). Obwohl der künstlerische Wert dieser Arbeiten weder gewollt noch – aus kunsthistorischer Sicht – erreicht wird, hindert dies den Verfasser nicht daran – und zwar zu Recht – formelle Strukturen und informativ verwertbare Inhalte für seine Argumentation nutzbar zu machen. Ästhetische und inhaltliche Gesichtspunkte und Vergleichsmomente können jedoch nur deshalb zur Debatte stehen, weil diese Bilder eine subjektive „Erzeugung eines

Duplikats der Welt [sind], einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen“.⁸ Die logische Analogie zwischen Bild und Wirklichkeit⁹, von der weiter oben die Rede war, generiert zu einer vermeintlichen, denn: „How much of this image is a product of lenses, shutters, and media?“¹⁰ In diesem Sinne lässt Krieger sich von den vermeintlich rein objektiven Aufnahmen aus dem Luftraum über Mexiko lediglich dasjenige bestätigen, was er aus den Bildvergleichen argumentativ zu folgern gedenkt, um es rückwirkend anhand des fotografischen Materials faktisch zu beweisen. Mit diesem Vorgehen findet er sich in bester Gesellschaft mit Roland Barthes: „Phänomenologisch gesehen, hat in der Photographie das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“¹¹

Für die im Vergleich herangezogenen malerischen und grafischen Artefakte aus dem Nationalmuseum sind dahingegen Aspekte wie der Kunstcharakter, die Anerkennung und Hochwertigkeit als faktisch verbürgt vorauszusetzen. Anhand oben gewonnener Erkenntnisse ergibt sich auch deshalb eine Gemeinsamkeit zwischen den Objekten aus dem Kunstmuseum und dem Material aus dem ICA-Archiv, nämlich was deren subjektiven und künstlerischen Wert anbelangt: „Photography is inherently an analytic discipline. Where a painter starts with a blank canvas and builds a picture, a photographer starts with the messiness of the world and selects a picture. A photographer standing before houses and streets and people and trees and artifacts of a culture imposes an order on the scene – simplifies the jumble by giving it structure. He or she imposes this order by choosing a vantage point, choosing a frame, choosing a moment of exposure, and by selecting a plane of focus.“¹² Dieses taktische Sehen und Abbilden, das sowohl in der Malerei wie auch in der Fotografie eingesetzt wird, um Einfluss auf das vom Betrachter Wahrgenommene zu nehmen und diesem eine Welt jenseits ihrer tatsächlichen Dreidimensionalität zu offenbaren, handhabt auch Peter Krieger ganz bewusst durch die Koppelung beider Bildgattungen: „Seeing the urban landscape, with its changing configurations, together with its representation in art, is an aesthetic education that breaks with the habitual blunting of the senses caused by daily life.“ (225) Nur mit dieser Schwerpunktsetzung kann ein kunstfertiger visueller Streifzug durch das von Krieger gesichtete und genutzte Material gelingen.

Will man nun von der Besonderheit in der Wahl der Bildgattungen zu den Bil-

8 Susan Sontag, *Über Fotografie* (1977), 17. Aufl. Frankfurt am Main 2005, S. 54.

9 Ralf Christofori formuliert diesen Gedanken ausführlich in: *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005, S. 12–13: „Die Analogiebeziehung zwischen der fotografischen Darstellung und dem dargestellten Gegenstand resultiert dabei aus einer angenommenen Kausalität, der zufolge ein Gegenstand existent sein muss, um in einer Fotografie erscheinen zu können. Es ist diese Repräsentationsfunktion des fotografischen Bildes, die das Faktische verbürgen soll, die raumzeitliche Existenz des abgebildeten Gegenstandes, schließlich die Evidenz des fotografischen Bildes selbst – und zwar produktiv wie rezeptiv.“

10 Shore 2007 (s. Anm. 5) S. 54.

11 Barthes (1979) 1989 (s. Anm. 6), S. 99

12 Shore 2007 (s. Anm. 5) S. 54.

dinhalten schreiten, so zeigt sich auch hier die von Krieger umsichtig gestaltete und durchdachte Zusammenstellung. Ebenso wie die Fotografie, ist die Landschaft, die er in eindrucksvollen Bildern zeigt, ein von Menschenhand beeinflusstes und geschaffenes, daher subjektives Konstrukt: „[It] is a cultural product that brings together natural elements and human interventions in a space itself defined by an idea. [...] Landscape in itself does not exist, but only as a concept produced in the eye and mind of the human being who lives there or visits it.“ (222) Die von Krieger einander gegenüber gestellten Bildpaare zeigen in eindringlicher Deutlichkeit, dass der Mensch schon längst nicht mehr in der Natur, geschweige denn mit der Natur lebt. Wir haben vor langer Zeit begonnen, diese zu gestalten: in Form von Landschaftsgärten und Parkanlagen, Felsen-, Stein- und Kräutergärten, Schrebergärten und in den hauseigenen Hinterhöfen. Ein Garten bezeichnet hierbei unmissverständlich ein abgegrenztes Stück Land, welches sich der Mensch zum Besitz und Untertan macht. Das, was wir heute noch als Natur bezeichnen, ist bestenfalls ein Konstrukt. Überraschenderweise gilt eben Gesagtes nicht nur für die in Privatbesitz befindliche Natur, sondern in gleichem Maße für die Gesamtheit der Natur unseres Planeten. So hat Annika Waenerberg Recht, wenn sie in ihrem Beitrag zur Landschaftstheorie zwischen der Natur und der Landschaft unterscheidet: „The earth with its formations and elements – waters, mountains, hills and plains, plants and other living creatures, built environments, and atmosphere – we may explore, use or protect. The earth will, however, have some kind of a lifetime or development whether we are there to state it or not. Not so ‚landscape‘: it is a concept, applied to the character of these formations and elements, their use and their representation.“¹³ Entsprechend ist auch die Natur in Form der Landschaft ein Konstrukt der menschlichen Vorstellung und wird vom Menschen erdacht, entworfen und gestaltet, konnotiert und benannt, verändert und konsumiert. Natur in Form von Landschaft hängt in ihrer Entstehung und Weiterentwicklung – vor allem letzteres wird in dieser Publikation illustriert – von den verschiedensten nicht zu unterschätzenden Faktoren ab: sozio-kulturelle wie religiöse Ambitionen, politische und industrielle Bedingungen vermögen Landschaft zu formen und zu prägen. Während die Natur für das Unberührte, das Gottgleiche und für eine sich selbst organisierende Welt einsteht, ist das Bild, welches man sich von der Landschaft macht und welches hier zur Anschauung gelangt, keinesfalls ein unveränderliches und hat überraschenderweise nichts mit der Vorstellung von einer ursprünglichen Natur zu tun wie aus dem Bildmaterial ersichtlich wird. Damit geschieht eine weitere Subjektivierung eines bereits subjektiv bewerteten und bewährten Konstrukts, namentlich von Natur und Landschaft. Nichts kann diesem Gedanken besser Ausdruck verleihen als die von Krieger herangezogenen Bildquellen, in denen sich „the process of technocratic-political domestication of the terrain“ (223) widerspiegelt.

Krieger verschweigt in seiner Auseinandersetzung mit den visuellen Tableaux des Wachstums und der Modernisierung der mexikanischen Landschaft keinesfalls

13 Annika Waenerberg, „From Landscape Talk to Sustainable Landscapes“, in: *Landscape Theory*, The Art Seminar, hrsg. von James Elkins und Rachel DeLue, New York 2008, S. 229–230.

die sowohl in den künstlerischen wie fotografischen Repräsentationen ersichtlichen Tücken der urbanen Entwicklung einer Region. Dass die zivilisatorischen Errungenschaften mit eklatanten Problemen einhergehen, zeigt sich in Erosionsschäden und Dürre, der Umweltverschmutzung, der bekanntermaßen unkontrollierbaren Wasserversorgung der Metropole und der beständigen, anhand der Bildquellen lediglich optisch nachvollziehbaren Luftverschmutzung. Sowohl aus der analytischen Distanz der Luftfotografien als auch aus künstlerischer Perspektive offenbaren die von Krieger binär verknüpften Ansichten, dass das Schöne und das Hässliche, der Fortschritt und die Tradition, Konstruktion und Destruktion (243ff) nahe beisammen liegen, sich – ebenso wie das Bildmaterial – entgegnen, entsprechen, oder aber antithetisch zu einer Aussage gelangen. Dass laut Susan Sontag aber „[n]iemand ruft: ‚Wie hässlich! Das muss ich fotografieren!‘“¹⁴, stellt Krieger eindrucksvoll unter Beweis und bettet die aus der Luft genommenen Fotografien in einen kunsthistorischen Diskurs, um das ästhetische Potential wie die Problematik einer Landschaft (225) sachkundig und kunstgerecht zu ermitteln. Die urbane Entwicklungsgeschichte dieser Landschaft generiert an dieser Stelle zu einer „critical history of modernity“ (251).

In einer zweifelsohne beschleunigten Welt, wie sie anhand der mexikanischen Metropole versinnbildlicht wird, erfüllt diese Publikation zweierlei Bedürfnisse, „that of visualizing (for contemporaries) and commemorating (for those interested in urban history and aesthetics today).“ (241) Das in dem von Krieger genutzten Bildmaterial verborgene *punctum*, wie es von Roland Barthes beschworen wird, vermag dabei jeden Betrachter zu bestechen: „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“.¹⁵ Der einträgliche Charakter der Bildvergleiche offenbart auch im Nachhinein Erkenntnisse, indem sowohl das vorab Gewusste wie das Hinzugedachte durch sie verifiziert werden.¹⁶ Insgesamt bietet sich ein beeindruckender Band, der in Bild und Wort die Beziehungen zwischen der gewachsenen urbanen Landschaft Mexikos und der in ihr produzierenden und sie bevölkernden Zivilisation nachzeichnet.

Eine der wohl berühmtesten Fotografien Edward Westons gelang dem Amerikaner während eines seiner zahlreichen Aufenthalte in Mexiko, einem Land, das er durch seine Liaison und Zusammenarbeit mit Tina Modotti kennenlernte. Das *Excusado*, eine Aufnahme aus der Froschperspektive auf die Toilette der beiden Künstler in ihrer Wahlheimat, stammt aus dem Jahr 1925 und damit zu einem Zeitpunkt, als die ICA via Flugzeug begann, aus der Vogelperspektive ihre Stadt zu kartografieren. Dieser Mikrokosmos einer formvollendeten Porzellanschüssel, dieses

14 Sontag (1977) 2005 (s. Anm. 8), S. 84.

15 Barthes (1979) 1989 (s. Anm. 6), S. 36.

16 Ebd., weiter: „Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass sich das *punctum* zuweilen, trotz all seiner Deutlichkeit, erst im Nachhinein offenbart, wenn ich das Photo nicht mehr vor Augen habe und erneut daran denke. [...] Und noch ein Letztes zum *punctum*: ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist.“; aus: Barthes (1979) 1989 (s. Anm. 11), S. 62 und 65.

17 Edward Weston, zit. nach Sontag (1977) 2005 (s. Anm. 8), S. 181.

„schimmernden, emaillierten Behälter[s] von ungewöhnlicher Schönheit“¹⁷ einerseits, korrespondiert so mit dem Makrokosmos der von Peter Krieger vorgeschlagenen Aussichten auf die weitschweifenden Landstriche der Luftaufnahmen und der Ansichten auf urbane Landschaften aus dem Kunstmuseum andererseits. Beide Perspektiven – der Mikrokosmos Westons wie der Makrokosmos Kriegers – fügen sich zu einem gelungenen Gesamteindruck der mexikanischen Metropole.

Peter Krieger ist Professor am Graduiertenstudiengang Architektur am Instituto de Investigaciones Estéticas der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko (UNAM). Er ist Verfasser und Herausgeber zahlreicher Publikationen zu kunsthistorisch, ästhetisch wie politisch motivierten Fragestellungen architektonische wie städtebauliche Maßnahmen des 20. Jahrhunderts betreffend. Aktuelle und maßgebliche Veröffentlichungen thematisieren sowohl die Ikonografie seiner mexikanischen Wahlheimat als auch internationale Phänomene und Metamorphosen in den urbanen Zentren weltweit: *Acuápolis* (2005), *Megalópolis – Modernización de la ciudad de México en el siglo XX* (2005) und *Aprendiendo de Insurgentes – Contextos de la arquitectura* (2003).

Literatur

Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1979), Frankfurt am Main 1989

Ralf Christofori, *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005

Stephen Shore, *The Nature of Photography. A Primer*, London-New York 2010

Susan Sontag, *Über Fotografie* (1977), 17. Aufl. Frankfurt am Main 2005

Annika Waenerberg, „From Landscape Talk to Sustainable Landscape“, in: *Landscape Theory*, The Art Seminar, hrsg. von James Elkins und Rachel DeLue, New York 2008

DR. BARBARA OETTL

Institut für Kunstgeschichte, Universität Regensburg