

Eingerissene Mauern, Berge aus Bauschutt, offene Dächer und frei gelegte Stahlarmierungen dürften wohl das Letzte gewesen sein, was die Architekturstudenten erwarteten, die sich im Winter 1972 zu einem Vortrag des amerikanischen Künstlers Robert Smithson an der Universität Utah eingefunden hatten.¹ Anstelle der angekündigten Mayatempel von Palenque, präsentierte Smithson seinen Zuhörern Fotografien, die sich so gar nicht zum Schwelgen in der Geschichte würdevoller Monumentalbauten eigneten (Abb. 1). Ein verwahrlostes Hotel ist darauf zu sehen, dessen baulicher Status Rätsel aufgibt. Denn weder befindet sich das Gebäude zum Zeitpunkt seiner Aufnahme in der Fertigstellung noch ließe es sich im klassischen Sinne als eine Ruine bezeichnen. Vielmehr fristet es ein Dasein zwischen Aufbau und Abriss. Es wird für Smithson zu einem Ort der Dearchitekturisierung.² Die eigentliche Provokation von Smithsons Fotografien liegt allerdings nicht darin, dass sie die Erwartungen ihrer Betrachter nicht erfüllen. Irritierend dürfte vielmehr der Umstand gewesen sein, dass er jene Bilder planloser Transitorik in seinem später publizierten Diavortrag beschreibt, als handelte es sich hierbei um bedeutsame Zeugnisse der Kunstgeschichte. Entsprechend nähert er sich ihnen in der Attitüde des belesenen Kulturreisenden. Die Absurdität dieses performativen Aktes gipfelt in Vergleichen des Hotels mit den düsteren Architekturträumen Piranesis, den benachbarten Mayatempeln oder der Malerei Jasper Johns.³



1 Robert Smithson: Hotel Palenque, 31 Diapositive (detail), 1969.



2 Robert Smithson: Hotel Palenque, 31 Diapositive (detail), 1969.

Die groteske Diskrepanz zwischen dem fotografierten Ort und seiner Kommentierung provoziert die Frage, in welchem Maße unser Blick auf die Realität von habitualisierten Bild- und Beschreibungstechniken geprägt ist. Denn Smithson führt in stark überzeichneter Form vor Augen, dass sich die Wirkung eines Ortes weniger dessen Realpräsenz als der Macht der Beschreibung und ihrer Medien verdankt. In Smithsons Fotografie eines ruinösen Hotel-Fensters erfährt diese Erkenntnis ihre sinnbildhafte Zuspitzung (Abb. 2). Es rahmt den Blick auf die touristischen Sehnsuchtsorte der Mayakultur, die allerdings abermals nicht sichtbar sind, da sie von Nebelschwaden verhüllt sind. Allein Smithsons Beschreibung beglaubigt ihre Existenz, während das Fensterbild wie die Fotografie als Bannung eines mystischen Ortes erscheint, dessen unscharfen Konturen mit der beschworenen Unheimlichkeit des Hotels korrespondieren. Hotel Palenque entlarvt damit die Aura des architektonischen Monuments als einen Mythos. Sie ist eine Projektion, die nur wenig mit dem tatsächlichen Erleben touristischer Sehnsuchtsorte zu tun hat. Denn ganz offensichtlich bedarf es einer Distanz zwischen dem Monument und seinem Betrachter, um Auratisches evozieren zu können. Dies widerspricht allerdings dem aktuellen Verständnis architektonischer Aura als «Alchemie der Verwandlung von realen Substanzen in menschliche Empfindungen»⁴. Im Rekurs auf Walter Benjamins Aurabegriff soll der Frage nachgegangen werden wie es zu diesem produktiven Missverständnis auratischer Unmittelbarkeit kommen konnte.

Mimetische Distanz und räumliche Präsenz

Smithson ist wie viele andere Künstler der sechziger und siebziger Jahre mit ästhetischen Strategien in Verbindung zu bringen, die auf De- oder Entauratisierung abzielen. Dabei ist bereits einigermaßen unklar, was unter dem Begriff der Aura zu verstehen ist. Aura kommt bekanntlich aus dem Griechischen und bedeutet wahlweise «Hauch», «Schimmer», «leichtes Lüftchen» oder «sanfter Wind». In der

Medizin diente der Begriff dazu, etwas Unbewusstes oder Halluzinatorisches zum Ausdruck zu bringen. Die Aura war demnach als eine Wirkung zu verstehen, die aus der plötzlichen Konfrontation mit einem Ort oder Objekt unvermittelt auftrat, den Betrachter in ihren Bann zog und in ihm eine Reihe unwillkürlicher Assoziationen aufrief. So jedenfalls interpretierte die Psychoanalyse derartige Phänomene zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In seinem vielfach erweiterten Buch «Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie»⁵ schildert beispielsweise Carl Gustav Jung ein Schlüsselerlebnis, das seine spätere These des analogischen oder phantastischen Denkens empirisch untermauern sollte. Die Architektur spielt darin eine entscheidende Rolle. Jung beschreibt die unerwartete Konfrontation mit einer antiken Säule im Lärm der modernen Großstadt und das daraus erwachsene Bewusstsein von einem «Ding anderer Ordnung».⁶

Die Aura ließe sich in diesem Sinne als ein Moment begreifen, in dem Raum und Zeit, Antike und Gegenwart, durch die unerwartete Konfrontation mit einem Relikt der Vergangenheit ineinander fallen. Was hier als ein unbewusster Akt vorgestellt wird, gerät bei Smithson allerdings zum Kalkül. Die Aura ist hier weder eine Qualität der antiken Monumente noch der des erbärmlichen Hotels, das den Blick auf die touristischen Sehnsuchtsorte rahmt. Noch wird die Aura darin als Wirkung einer unwillkürlichen Erfahrung begriffen. Smithson zeigt vielmehr, wie sich mittels bestimmter Kulturtechniken Auren herstellen lassen. Dabei müssen Auren nicht zwangsläufig etwas mit der Wirkung einer antiken Säule zu tun haben. Stattdessen demonstriert Smithson mit Hotel Palenque, dass sich aus jedem Ort, und sei er noch so reizarm, etwas Auratisches machen ließe. Denn die Aura eines Ortes erwächst keinesfalls aus den ästhetisch-künstlerischen Qualitäten des Betrachteten. Sie ist auch nicht zwingend das Resultat einer direkten Begegnung zwischen Subjekt und Objekt. Die Aura eines Ortes entsteht vielmehr zwischen «sprachlichem und visuellem Register».⁷ Sie ist das Ergebnis einer medialen Konstruktion.

Damit ist ein Grundproblem angesprochen, das vielleicht schon Walter Benjamin dazu bewogen hatte, die Architektur aus seiner Beschäftigung mit dem Aurabegriff weitestgehend auszuklammern. In seinem 1936 erstmals veröffentlichten Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»⁸ ist weder von einer Auratisierung der Architektur noch von deren Entauratisierung die Rede. Die Architektur spielt, dies mag aus heutiger Perspektive erstaunen, in Benjamins medienhistorischem Narrativ keine Rolle.⁹ Die Gründe hierfür scheinen auf der Hand zu liegen. Setzt Benjamin doch implizit voraus, dass allein Bildobjekten eine auratische Wirkung eigen sei, die für einen spezifischen Raum geschaffen wurden und zugleich in einem mimetischen Abbildungsverhältnis zur Realität stehen. Benjamin leitet hieraus eine dialektische Wechselbeziehung zwischen Nähe und Ferne ab. Denn neben der «Echtheit» des Kunstwerks, so Benjamin, bedarf es der «Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»¹⁰, um eine auratische Wirkung entfalten zu können. Das traditionelle Bild vermag diese Gleichzeitigkeit von Ferne und Nähe durch mimetische Effekte der Augentäuschung oder des zentralperspektivischen Illusionsraumes herzustellen.¹¹ Das für einen bestimmten Ort geschaffene, einmalige Kunstwerk ist dem Betrachter einerseits nahe. Andererseits wendet sich die mimetische Realität des symbolischen Raumes im Bild von der Realpräsenz des Ortes ab und rückt so auch den Betrachter wieder auf Distanz. Benjamin beschreibt diesen Zusammenhang am Beispiel des Kultbildes: «Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.

Es bleibt seiner Natur nach Ferne so nah es sein mag. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.»¹²

Die Architektur hingegen scheint sich in der ›begreifbaren‹ Echtheit und materiellen Nähe zu erschöpfen. Als etwas Alltägliches und Taktilen, so müsste die Paraphrase des Benjamin-Zitates lauten, ist sie auf die «Nähe, die man ihrer Materie abzugewinnen vermag» reduziert. «Unnahbarkeit» hingegen, vermag sie aus eigener Kraft nicht zu erzeugen. Diese besondere Qualität ist für Benjamin auf die Kunst beschränkt, während die architektonische Realität dem Betrachter allzu nah auf den Leib rückt. Obwohl die Architektur damit von jenen «geschichtlichen Wendezeiten»¹³ ausgeschlossen scheint, in der sich Auratisches in Nichtauratisches verwandelt, weist Benjamin ihr dennoch eine gewisse Bedeutung innerhalb seines medienhistorischen Narrativs zu. Sie liegt in ihrer Permanenz begründet. Denn, so Benjamin, gerade weil «Bauten [...] die Menschheit seit ihrer Urgeschichte» begleiten, und die «Baukunst [...] niemals brach gelegen» hat,¹⁴ seien die Gesetze ihrer Wahrnehmung die lehrreichsten. Als «Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt» zeigten sich in ihr die Mechanismen des technisch reproduzierten Bildes und seiner Wahrnehmung. Auf die Frage, welche Konsequenzen die neuen Massenmedien für die Architektur selbst hatten, gab Benjamin allerdings keine Antwort. Andernfalls hätte er gerade am Beispiel der Architektur beobachten können, wie das neue Medium der Fotografie Dinge zu auratisieren vermochte, deren Zweckmäßigkeit mimetische Wirkungsabsichten in nur sehr eingeschränktem Maße zuließ. An die Stelle einer dokumentarischen «Detailschilderung» trat sehr bald schon in der Architekturfotografie die «Stimmungsvermittlung».¹⁵ Dazu eignete sich die Fotografie deshalb so gut, weil es ihr zum ersten Mal gelang, die Illusion einer Architektur zu erzeugen, die zugleich von Realpräsenz und mimetischer Überhöhung geprägt ist. Denn wengleich das Gebaute in der Fotografie seiner objektiven Qualitäten beraubt ist, geht es nicht vollständig im Bildmedium auf. Es bleibt im Unterschied zur Reproduktion eines Bildoriginals als Gegenstand des Bildes und damit als Fotografiertes wahrnehmbar. Dies geht mit einem Maßstabssprung einher, der aus dem Baukörper ein transportables und präsentables Objekt werden lässt. Der Rahmen des Bildes, das Schrumpfen des Bauwerks auf ein erfassbares Objekt außerhalb unserer räumlichen Realität hingegen stellt die vermisste «Unnahbarkeit» her. Oder anders gesagt: Die Architektur wird in der Fotografie zu einer objekthaften Miniatur des Realen, die sich gegenüber dem Raum des Betrachters hermetisch abriegelt. Der fotografische Raum bildet damit eine Art Vakuum, in der das Objekt konserviert wird.

Das Einweckglas der Wiener Architekturanarchisten Haus Rucker & Co mit dem Titel «Stück Natur, eingeweckt 1977» ließe sich als ironische Illustration dieser Metamorphose des Baukörpers lesen (Abb. 3). Wozu dient ein Einweckglas? Es dient der Haltbarmachung eingemachten Obstes oder Gemüses. An die Stelle vergänglicher Lebensmittel tritt nun das Modell einer einfachen Holzhütte, die einer handelsüblichen Eisenbahnplatte entnommen ist.¹⁶ Im Vakuum des Einweckglases verlängert sich seine ›Haltbarkeit‹. Hiermit vergleichbar verkleinert nun die Fotografie den Maßstab der Architektur und verwandelt sie in ein ausstellbares Objekt, das sie – dem Glas ähnlich – im transportablen Vakuum des fotografischen Raumes fixiert.¹⁷ Herta Wolf hat dieses Phänomen in ihrem 2002 erschienenen Band *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* wie folgt beschrieben:



3 Haus-Rucker-Co.: Stück Natur, eingeweckt 1977, Einweckglas mit eingebautem Naturstück, 14x12 cm.

Nur, Simulakrum meinte hier nicht so sehr, daß sich die Erscheinungen der Außenwelt dank des neuen Mediums selbst darzustellen vermochten, daß sie selbst es waren, die sich – dank der Lichtemanationen – zum Bild machten, sondern mehr noch, daß die Objektwelt in den Bildträger hineinwanderte. Ja, dass die Dingwelt mit der Entdeckung des neuen Mediums ihren Ort verlassen konnte, um sich an einem anderen Ort – dem fotografischen Bild – niederzulassen.¹⁸

Zu dieser Erkenntnis gelangte Wolf übrigens nicht in der Beschäftigung mit dem Werk Haus Rucker & Cos. Sie entstammt ihrer Auseinandersetzung mit den fotografischen Denkmalarchiven des 19. Jahrhunderts (Abb. 4). Darin wurden bekanntlich für bedeutsam gehaltene Monumente inventarisiert und typologisch geordnet. Während zu Beginn ein Interesse am städtischen Kontext sowie besonderen Details und Strukturen der aufgenommenen Bauten galt, zeigen bereits frühe Beispiele aus der Mitte des 19. Jahrhunderts die Heraushebung des Monuments aus seinem urbanen Umfeld durch zentrierte Frontalansichten der Fassaden oder portraittartige Aufnahmen der Baukörper.¹⁹

Relevant für unseren Zusammenhang scheint mir die Feststellung, dass die Architektur mittels dieser fotografischen Denkmalarchive erst zu einem sammelbaren und ausstellbaren Objekt geworden war. Sich also die Beweglichkeit aneignete, die Benjamin auratischen Werken später zuschreiben sollte und die er sogar auf die Architektur bezog, indem er beschreibt, wie die Kathedrale mittels der Fotografie ihren Platz verläßt, «um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden.»²⁰ Die Architektur der Fotografie tritt so an die Stelle der fotografierten Architektur. Das Medium wird zur Architektur während die gebaute Architektur als Medium zwangsläufig in den Hintergrund treten musste. Die Architekturfotografie oszilliert

daher stetig zwischen ihrem dokumentarischen Versprechen der Authentizität und der gleichzeitigen Formalisierung ihres Gegenstands zu einem rein ästhetischen Gegenstand, der zudem seine mediale Konstruiertheit weitestgehend vergessen macht. Mit anderen Worten, es ist die Anwesenheit des Abwesenden, die Substitution des materiell-körperhaften durch das indexikalische Bild der Fotografie, mit dessen Hilfe nun die «Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag» erstmals in der Architektur hergestellt werden konnte.

Im Begriff der Spur findet diese Dialektik ihren Ausdruck.²¹ Distanz und Präsenz gehen hier eine ambivalente Wechselbeziehung ein, die so Roland Barthes in Fotografie als Botschaft, ein «perfektes Analogon»²² zur Wirklichkeit schafft. Das architektonische Objekt im fotografischen Bild, das «perfekte Analogon», tritt gleichsam an die Stelle der realen Architektur, damit diese als Erscheinung einer Ferne überhaupt wahrgenommen werden kann. Die fotografische Fixierung eines Baukörpers übernimmt damit gegenüber dem Repräsentierten die gleiche Funktion, die das mimetische Kunstwerk einst für den kultischen oder sakralen Raum hatte. Sie indiziert eine mimetische Distanz zur räumlichen Realpräsenz des Gebauten und scheint faktisch dennoch mit dieser verbunden.

Fotografie als architektonisches Apriori

Die daraus erwachsenen Konsequenzen für die Bestimmung des architektonischen Aurabegriffs sind weitreichend. In der Logik des bisher Ausgeführten, wäre die Aura in diesem Fall keine Eigenschaft architektonischer Orte. Sie erwächst allenfalls aus der Ähnlichkeit des fotografischen Objekts mit dem portraitierten Monument. Im «Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht»²³, so Benjamin in Bezug auf das fotografische Portrait. Mit Blick auf die Architektur ließe sich diese Beobachtung derart umformulieren, dass sich im fotografischen Nachbild der Kultwert der Architektur erst konstituiert. Architektonische Aura wäre entsprechend auch nicht im Sinne einer entwerferischen Absicht herstellbar.²⁴ Sie entsteht in der rezeptiven Haltung des Betrachters gegenüber der betrachteten Architektur des fotografierten Ortes. Die Bedeutung der Fotografie für die Architektur beschränkt sich daher keineswegs nur



4 Edouard-Denis Baldus:
Porte Saint-Denis, Paris
1856.

auf die Möglichkeiten ihrer massenmedialen Verbreitung. Mit Hilfe der Fotografie ließ sich das Gebaute überhaupt erst als ein auratisches Objekt wahrnehmen. Dies musste zwangsläufig mit den zahlreichen Versuchen der Moderne kollidieren, die Architektur als eine Raumkunst zu bestimmen. Entsprechend standen seit dem frühen 20. Jahrhundert Architektur und Fotografie stellvertretend für Oppositionen wie Wesen und Formalismus, Sein und Schein, Bild und Raum, obwohl die mediale Praxis schon längst von einer Auflösung derartiger Dichotomien geprägt war. Streng genommen setzte die Reflexion der Architektur als Raumkunst sogar erst zu einem Zeitpunkt ein, da die große Bedeutung der Fotografie für die Wahrnehmung der Architektur nicht mehr zu übersehen war. Die Realität der Fotografie, so ließe sich mit Benjamins kleiner Geschichte dieses Mediums sagen, trat an die Stelle der eigentlichen Realität, ohne dass dies noch zu Bewusstsein gelangt wäre. Die damit verbundenen Widersprüche zeigen sich in der seit der Moderne topischen Kritik an der Entauratisierung des Raumes durch die Fotografie, die nicht reflektiert, dass dieses Medium erst die Wahrnehmung der Architektur als etwas Auratisches ermöglicht hatte. Trat das architekturfotografische Objekt doch in einem Maße an die Stelle des real existierenden Gebäudes, dass die Differenz zwischen beiden gleichsam unsichtbar geworden war. Das Bild wird in einem ganz konkreten Sinne als «perfektes Analogon» begriffen, wie es Barthes beschrieben hatte. Es wird zur Architektur.

Demnach antizipierten die Architekten nicht nur die fotografische Reproduktion ihrer Bauten bereits im Entwurf. Die moderne Architektur selbst wird in der Transformation konventioneller Raumfiguren als «system for taking pictures»²⁵ interpretiert. Spätestens der Blick auf neueste Projekte wie etwa die Rekonstruktion von Gropius' Meisterhaus in Dessau zeigt darüber hinaus, wie das Fotografische nicht mehr nur antizipiert wird. Es schlägt vielmehr um in eine architektonische Wirkungsabsicht (Abb. 5). Das Prinzip der Unschärfe, so die Urheber, die Architek-



5 Bruno Fioretti Marquez Architekten: Rekonstruktion von Gropius' Meisterhaus, Dessau 2014.



6 Hiroshi Sugimoto: Guggenheim Museum – Frank Lloyd Wright, 1997, Silbergelatineabzug, 61 x 50,8 cm.

ten Bruno, Fioretti, Marquez, sei ein zentrales Motiv ihres Entwurfes, der sich wesentlich an den historischen Fotografien des Bauwerks zu orientieren hatte, da so gut wie keine Überreste des «Originals» mehr vorhanden waren. Die fotografische Konstruktion der Aura avanciert damit zu einem entwerferischen Konzept.

Die Aura der Fotografie

Damit wird deutlich, dass die auratische Dialektik aus Nähe und Distanz nicht nur in räumlicher, sondern auch in zeitlicher Hinsicht gilt. Das architekturfotografische Objekt wird zu einer «Architecture of Time». So jedenfalls lautet der Titel einer Bildserie des japanischen Fotografen Hiroshi Sugimoto (Abb. 6). Die seit Ende der neunziger Jahre entstandenen Fotografien wurden programmatisch mit einer amerikanischen 8x10 Inches Plattenkamera und nicht etwa digital aufgenommen. Die fotografische Konstruktion der Aura wird darin zum Gegenstand des Bildes selbst. Die Konturen der Baukörper – es handelt sich um Klassiker der Moderne – sind in den Fotografien derart aufgeweicht, dass es wirkt, als würde sich in den Bildern die Aura eines Ortes erst materialisieren. Dabei verwischen nicht nur regelmäßig die Grenzen zwischen Architektur und Nichtarchitektur, sondern auch die zwischen der unterstellten Objektivität der Fotografie und ihrer ästhetischen Strategien. Der Baukörper wird im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Unbestimmtheitstopos. Während die analoge Fotografie durch die Betonung der zeitlichen Dialektik aus Nähe und Ferne selbst als historisches Phänomen in den Vordergrund rückt.

Sugimotos Arbeiten sind damit im hohen Maße von einer medienhistorischen Reflektiertheit geprägt. Vor allem aber zeigt sich darin ein ausgeprägtes Bewusstsein über die mediale Konstruiertheit auratischer Architekturen. Sie steht damit in einem denkbar großen Gegensatz zu den zuletzt unternommenen Versuchen, das Phänomen der Aura substantialistisch zu erfassen. In seiner Schrift *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (1995)²⁶ unternimmt der Philosoph Gernot Böhme

zwar den Versuch, die «klassische Dingontologie»²⁷ zu überwinden. Allerdings tritt an deren Stelle lediglich ein emphatischer Wirkungsbegriff, der in seinem Authentizitätsversprechen nicht weniger problematisch ist. Die Spezifik eines Ortes ist demnach nicht mehr allein an objektive Qualitäten gebunden, wenngleich sie auch nicht völlig losgelöst davon ist. Sie ist aber auch nicht ausschließlich abhängig von den subjektiven Assoziationen des Betrachters. Die Atmosphäre eines Ortes entsteht gleichsam wie von selbst durch die magische Wirkung der Dinge und deren nicht weiter benennbares Zusammenspiel, das ein bestimmtes Bild im Betrachter erzeugt.²⁸ Es existiert demnach eine unsichtbare Verbindung zwischen den sinnlich erzeugten Bildern in unserem Kopf und den materiell gegebenen Dingen, die ihre Gestalt transzendieren, um im Zusammenspiel mit anderen Objekten eine spezifische Atmosphäre zu erzeugen. Es ist klar, worauf Böhmes Ästhetik abzielt. Es geht ihm darum, die Atmosphäre eines Raumes in Analogie zur Fotografie als etwas indexikalisches vorzustellen. Es ist daher auch kein Zufall, dass Böhme die Existenz atmosphärischer Architekturen in einer späteren Publikation ausgerechnet mittels Privatfotografien nachzuweisen sucht (Abb. 7–9). In seiner 2006 erschienen Darstellung *Architektur und Atmosphäre* findet sich gleich eine ganze Auswahl solcher stimmungsvollen Aufnahmen, die der Autor von unterschiedlichen Orten auf der Welt gemacht hat. Vom Hauptbahnhof in Kyoto über La Défence in Paris bis zum Lago Maggiore, Taiwan, Wien, Tokyo, Köln, Kairo und Bottrop. Dabei sollen offenbar die diffusen Lichtstreifen und die Unschärfe der Fotografien als Emanationen dessen, was eigentlich nicht darstellbar ist, begriffen werden: Die Synthese nur schemenhaft erkennbarer Dinge, die im Auge des Betrachters als eine spezifische Atmosphäre erscheinen mag. Mit anderen Worten, die Mechanik des Objektivs ersetzt das Auge des Betrachters und materialisiert etwas im Medium des Bildes, was sich streng genommen gar nicht materialisieren lässt. Nur auf dieser Grundlage kann Böhme behaupten, Atmosphären ließen sich nicht nur im Bild, sondern



7 Gernot Böhme: Smog über Kairo, 2004, publiziert in: Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, 2006.



8 Gernot Böhme: Köln Hauptbahnhof, 1998, publiziert in: Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, 2006.



9 Gernot Böhme: Herzog & De Meuron, Informations-, Kommunikations- und Medienzentrum, Cottbus 2005, publiziert in: Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, 2006.

auch im Raum bewusst herstellen. Darin sieht er gleichsam den Schlüssel zu einer neuen Architektur. Zwar sei der Raum «schon immer Thema der Architektur» gewesen, «doch heute, jenseits der Moderne, zeichnet sich ab, dass die Architektur den Raum in einer anderen und umfassenderen Weise zum Thema macht, indem nämlich die Erzeugung von Atmosphären zu ihrem zentralen Anliegen wird.»²⁹ Auf dieser widersprüchlichen aber nicht weiter problematisierten Grundlage versucht sich Böhme dann an einer Typologie von Atmosphären. Ausgangspunkt sind hier stets die in den Text eingestreuten Atmosphären-Bilder, deren Poesie gelegentlich durch flankierende Goethe-Zitate oder andere Referenzen überstrapaziert wird. Ungewollt wird damit die soziokulturelle Verfasstheit unseres Blickes und damit letztlich auch der Aura vor Augen geführt.³⁰ Die Frage nach der Vergleichbarkeit einer rezeptiven Haltung gegenüber einem Ort mit seiner produktiven Gestaltung oder gar leiblichen Erfahrung bleibt in diesem Zusammenhang offen. Die Frage der Medialität in der Konstruktion von Atmosphären oder Auren wird gar nicht erst gestellt. Denn letztlich geht es Böhme wie auch anderen Autoren der letzten Jahre darum, die angenommenen auratischen Qualitäten der Architektur durch die besondere Betonung der Materialästhetik sowie der immersiven Qualitäten des Raumes zurückzugewinnen. Damit verbunden ist eine Kritik am Oberflächendesign der heutigen Warenwelt. Während zeitgenössische Künstler den Versuch unternahmen, durch die Verwendung unverfälschter Materialien diesen Verlust des Authentischen zu kompensieren.³¹ Vor allem aber führt Böhme ohne dies in seine Reflexionen einzubeziehen vor Augen, dass die Aura ein Versprechen ist, das sich seiner Einlösung ebenso sehr entzieht, wie die diffusen Phänomene, die mit diesem Begriff benannt werden sollen.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund noch einmal Robert Smithsons ironische Inszenierung eines Reiseberichts, wird deutlich, dass die darin ästhetisierte Transformation des Hotels als Metapher für eine Transformation zweiter Ordnung zu verstehen ist. Diese auf den ersten Blick nicht sichtbare Transformation ereignet sich im Raum zwischen dem realen Objekt, der Fotografie und der Sprache. Denn in demselben Maße wie das Bauwerk ein Dasein zwischen Konstruktion und Dekonstruktion fristet und damit selbst in einem ganz sprichwörtlichen Sinne zu einem Unbestimmtheitsstos wird, bleibt die Aura der Bildarchitektur ein unerfülltes Authentizitätsversprechen. Das Referenzobjekt des Bildes ist auch in diesem Sinne eine Ruine. Ohne seine bildrhetorische Zurichtung und poetisch-subjektive Beglaubigung, ist es dazu verdammt, ein Schattendasein zu führen. Dass die konstruierte Atmosphäre des fotografischen Bildes dennoch bisweilen als Eigenschaft realer Orte verstanden wird, ist ein großes Missverständnis. Denn ganz offensichtlich handelt es sich bei Auren und Atmosphären nicht um einen «Gegenstand der Architektur».³² Wie Smithsons performative Inszenierung eines Diavortrages in aller Ironie zeigt, ist es gerade die Entrücktheit der Dinge oder gar ihre Abwesenheit, die unsere Vorstellung von der Atmosphäre eines Ortes prägen. Architektur Fotografien beschränken sich daher keineswegs auf das Sichtbare. Die Sinnhaftigkeit der im Bild versammelten Dinge erschließt sich gerade in dem, was nicht zu sehen ist.

Anmerkungen

- 1 Robert Smithson, «Hotel Palenque 1969–72», in: *Parkett*, 1995, Nr. 43, S. 116–132. Vgl. auch Carsten Ruhl, «Ruinen der Sichtbarkeit», in: *Margherita Spiluttini. Archiv der Räume*, hg. v. Gabriele Hofer-Hagenauer Ausst.-Kat. Landesgalerie Linz u. a., 2015, S. 58–60.
- 2 Ebd., S. 119.
- 3 Ebd., S. 121.
- 4 Peter Zumthor, *Architektur Denken*, 3. erw. Aufl., Basel 2010, S. 85.
- 5 C.G. Jung, *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, Olten/Freiburg im Breisgau 1973.
- 6 Ebd., S. 21.
- 7 Ilka Becker, *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München 2010, S. 15.
- 8 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 2012.
- 9 Vgl. hierzu: Carsten Ruhl, «Die Anwesenheit der Abwesenheit. Autobiografie, Fotografie und die Aura der Architektur», in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, hg. v. Margareth Otti, 2014, Heft 132, S. 53–57.
- 10 Benjamin 2012 (wie Anm. 8), S. 16.
- 11 Vgl. Martin Burckhardt, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt/New York 1994, S. 260.
- 12 Benjamin 2010 (wie Anm. 8), S. 18.
- 13 Ebd., S. 46.
- 14 Ebd.
- 15 Rolf Sachsse, *Bild und Bau*, Braunschweig u. Wiesbaden 1997, S. 39.
- 16 Bei dem eingeweckten Glas handelt es sich um ein kleines scheinbar hölzernes Häuschen, das allerdings aus Kunststoff ist und zudem gebettet auf Islandmoos an Modelleisenbahnen erinnert. Man kann es als Urhütte lesen, Gartenhaus, Sinnbild des Heideggerschen Hütten-Daseins oder als ironischen Kommentar zur Naturromantik. Das üblicherweise auf einem Einwegglas aufgeklebte und handbeschriebene Etikett gibt an, was genau hier eingeweckt ist, nämlich ein «Stück Natur» aus einer Serie von insgesamt 50 Einweggläsern, signiert von Haus Rucker & Co.. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, AK: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980*, hg. v. Heinrich Klotz, Frankfurt a. M. 1984, S. 83.
- 17 Bruno Latour und Albeno Yavena zufolge werde damit der Charakter des architektonischen Körpers verfälscht. Das statische Bild konserviere ihn, anstatt seine vom menschlichen Auge weitestgehend unbemerkten Transformationen sichtbar zu machen. Bruno Latour u. Albeno Yavena, «Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture», in: *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, hg. v. Reto Geiser, Basel 2008, S. 80–89, hier S. 80.

- 18** Herta Wolf: «Das Denkmälerarchiv Fotografie». in: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 2002, S. 349–376, hier S. 363–364.
- 19** Vgl. Cervin Robinson u. Joel Herschman, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, 2. Auflage, Cambridge, Mass./London 1988, S. 2–10.
- 20** Benjamin, (wie Anm. 8), S. 20.
- 21** Peter Geimer hat diesen paradoxen Status der Fotografie wie folgt zusammengefasst: «Dieses unauflösbare Wechselspiel von Berührung und Entfernung besagt, dass ein Abdruck niemals eine reine Präsenz zur Darstellung bringen kann. Er entfaltet seinen Bezeugungscharakter gerade erst in der Abwesenheit des Bezeugten.» Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 65.
- 22** «[...] gewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte Analogon davon [...]. Somit tritt der Sonderstatus des fotografischen Bildes hervor: Es ist eine Botschaft ohne Code, [...]» Roland Barthes, «Die Fotografie als Botschaft», in: ders. (Hg.), *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, hg. v. ders., Frankfurt a.M. 1990, S. 11–27; Zit.n.: Geimer 2009 (wie Anm. 21), S. 81.
- 23** Benjamin 2012 (wie Anm. 8), S. 23.
- 24** Vor diesem Hintergrund ist Gernot Böhmes Theorie architektonischer Aura höchst zweifelhaft. Darin betrachtet er die Aura oder den von ihm synonym verstandenen Begriff der Atmosphäre als einen «Gegenstand der Architektur». Vgl. hierzu: Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, S. 106.
- 25** Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass./London 1996, S. 311.
- 26** Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1995.
- 27** Ebd., S. 33.
- 28** Ebd., S. 33 ff.
- 29** Böhme 2006 (wie Anm. 24), S. 18.
- 30** Böhme bewegt sich damit innerhalb einer Tradition der Unschärfe, die auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Wolfgang Ullrich hat deren Paradoxien zusammengefasst. Demnach gilt die Fotografie einerseits als Manipulation der Realität. Andererseits evoziert der bewusste Einsatz von Unschärfe das unbewusste Gefühl einer authentischen und damit realen Aura. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009, S. 135.
- 31** Böhme 1995 (wie Anm. 26), S. 63.
- 32** Böhme 2006 (wie Anm. 24), S. 106.