Steffen Siegel

Modell-Räume

Architektur, Photographie, Topoklasmus

Als wesentliche Aufgabe der Architekturbetrachtung bestimmte Walter Benjamin nicht allein ein bloßes Sehen, sondern vielmehr ein »Durchspüren von Strukturen«. Der Darstellung von Architektur, heißt dies, soll ein Moment der Visualisierung unsichtbarer Strukturen zu Eigen sein. Ausgehend von dieser These Benjamins wird, mit Blick auf eine weiter gefasste Theorie visueller Modellbildung und anhand photographischer Innenraum-Darstellungen in der zeitgenössischen Kunst, das Zusammenspiel von Bildmedium und Rezeption durch den Betrachter erörtert. Im Mittelpunkt steht hierbei Irina Jansens Photoserie »Bild_Raum« (2006), in welcher ein trügerisches Spiel mit den ästhetischen Mitteln des photographischen Dokumentarismus entfaltet wird. Im Vergleich mit Arbeiten von Candida Höfer, Thomas Demand und Oliver Boberg soll hierbei Jansens Verfahren eines topoklastisch motivierten Ludismus beschrieben werden. Dieses hat eine Entgrenzung vertrauter räumlicher Strukturen zum Ziel und dient dabei zugleich als ein Modell für alternative visuelle Erfahrungen von (Bild-)Räumen.

I

Einen Ort wie die von Irina Jansen photographisch beschriebene »Innenanlage« (Abb. 1) hat man bereits des Öfteren betreten. Die architektonische Formensprache dieses Raums ist auffallend schmucklos. Klare Linien und ein nahezu ausschließlich auf Grau- und Brauntöne reduziertes Kolorit geben ihm einen nachdrücklich funktionalen Charakter. Verstärkt wird ein solcher Eindruck durch jene zwei Felder im linken Bildhintergrund, deren nur matt glänzende Lamellen an gegenwärtig verschlossene Schaufensteröffnungen oder auch an eine Garageneinfahrt erinnern mögen. Bruchlos fügen sich hierzu die beiden einzigen Elemente von größerer farbiger Kraft in der rechten Bildhälfte: Sowohl der überraschend hoch angebrachte Feuermelder als auch die Türgriffe eines Löschschrankes heben sich trotz ihres – auf das ganze Bild gesehen kaum bemerkenswerten – Formats durch ihr signalrotes Leuchten im übrigen graubraunen Einerlei deutlich ab. Ihre rein funktionale Bestimmung jedoch verstärkt in nicht geringem Maß die Nüchternheit der »Innenanlage«. Dieser von Jansen für das Bild gewählte Titel gibt über die eigentliche Funktion des hier sichtbar werdenden Raumes indes keinen befriedigenden Aufschluss. Der Betrachter bleibt auf seine eigenen Beobachtungen angewiesen und muss, dies scheint Teil des mit dieser Photographie entfalteten Spiels zu sein, den nur spärlichen visuellen Daten jenes Maß an Information abgewinnen, das im besten Fall eine

Abb. 1: Irina Jansen: »Innenanlage«, 2006, 80 × 120 cm, Lamdaprint auf Alu-Dibond. Siehe auch Farbtafel VII.

Deutung des Raumes im Sinn eines konkreten, auch sprachlich bestimmbaren Ortes erlauben wird.[1]

Eine solch minutiöse Suche nach signifikanten Bildelementen wird sich vor allem auf die rechte Bildhälfte konzentrieren müssen. In hellerem Licht kann man dort an den sonst nackten Wänden mehrere gerahmte Bildfelder erkennen, die nähere Auskünfte zu geben versprechen. Durch eine der drei Säulen teilweise verdeckt, lassen sich linkerhand drei Grundrisse identifizieren, wie sie für öffentliche Gebäude zur Markierung der Fluchtwege vorgeschrieben sind. Bei sehr genauem Hinsehen werden auf diesen drei querformatigen, hinter einfachem Glas an die Wand gebrachten Blättern die Pläne für das Parkett sowie die Ränge eines Theaters erkennbar. Bei dem äußerst sparsam als »Innenanlage« benannten Raum scheint es sich also um das Foyer eines dahinter liegenden Theatersaals zu handeln. Durch zwei weitere, nun jedoch jeweils kaum zur Hälfte sichtbare Rahmen am rechten Rand des Bildes wird eine solche Bestimmung dieses Ortes als Theaterfoyer gestützt. Vor allem nahe gelegt wird dies durch das linke der beiden Plakate, das einen

1 Irina Jansens sechsteilige Photoserie »Bild_Raum« ist mehrfach publiziert worden. Siehe hierfür Stefan Becht, Josefine Raab (Hg.): Gute Aussichten. Junge deutsche Fotografie 2006/2007, Hamburg 2006, S. 94–109. Profifoto. Magazin für professionelle Fotografie, Nr. 12/2006, S. 48–53. Auszugsweise außerdem in Spex. Das Magazin für Popkultur, Beilage zur Nr. 10/2006, S. 22f. Die Bilder sind außerdem online abrufbar unter www.guteaussichten.org. – Herzlich danke ich Irina Jansen für ihre Unterstützung zu diesem Artikel.

Abb. 2: Candida Höfer: »Bibliothèque nationale de France Paris I, Architekt Dominique Perrault«, 1997, 85 × 85 cm, C-Print.

Auftritt der »Ten Tenors« ankündigt. Unverkennbar hat Jansen ein Interesse daran, die Beobachtung solcher im photographischen Bild gestreuten Informationen für den Betrachter zu erschweren. Fast bis zur Stilisierung reduziert, präsentiert sich diese »Innenanlage« als ein strenger, in seiner Kargheit von allen zufälligen Spuren befreiter Prototyp eines modernen Theaterfoyers. Dessen Pendant in der Wirklichkeit muss bei der Betrachtung dieses Bildes indes im Unbestimmten bleiben.

Die von Jansen verfolgte Ästhetik der Reduktion lässt sich als eine photographische Annäherung an das Verfahren der Abstraktion unter Wahrung der Bedingungen von Mimesis näher bestimmen. Hierbei bewahrt die Entleerung des in der Photographie zur Anschauung kommenden Raumes nicht allein die Prinzipien einer mimetischen Nachbildung von Wirklichkeit; durch den charakteristischen Verzicht auf jedes akzidentielle Element werden diese Prinzipien anhand bestimmter räumlicher Strukturen – hier einer »Innenanlage« – ausdrücklich vor Augen gestellt. Eine solche bildästhetische Evokation prototypischer Räume durch die Betrachtung konkreter Räume ist bereits aus Candida Höfers umfangreichem Werk von photographischen Serien öffentlicher Orte vertraut. Doch im Unterschied zu Jansen verzichtet Höfer auf eine sprachliche Markierung dieser Verallgemeinerung des Konkreten im photographischen Bild. Ganz im Gegenteil bleiben Höfers Werktitel dem von ihr inszenierten Ort nachdrücklich verpflichtet. Der Titel einer Aufnahme, die kurz nach der Eröffnung des neuen Gebäudes der Pariser *Bibliothèque nationale* im Jahr 1997 entstanden ist (Abb. 2), zählt eben diese topographischen Hinweise auf und nennt darüber hinaus sogar den Architekten des Gebäudes, Dominique Perrault. Es

ist die leicht lösbare Aufgabe des Betrachters, in Höfers Photographie die Ansicht einer Zeitschriftenauslage und der zugehörigen Sessel in einem der Lesesäle am »Site Tolbiac« zu identifizieren.[2] Ähnlich wie in Jansens ein Jahrzehnt darauf entstandener »Innenanlage« konzentriert sich bereits dieses Bild auf die Darstellung räumlicher Strukturen. Fehlen bei Jansen die Besucher des Theaters, so sind es bei Höfer die Leser der Bibliothek.

Folgerichtig stehen daher nicht Bücher, Computer oder Leseplätze einer Bibliothek im Fokus von Höfers Raumstruktur, sondern vielmehr eine schräg den Mittelgrund des Bildes durchschneidende Treppe. Erst diese gibt der Ansicht die ihr eigene Dynamik und bindet den zur Anschauung gelangenden Teil des Lesesaals in den größeren räumlichen Zusammenhang der *Bibliothèque nationale* ein. In gleicher Weise scheint auch in Jansens »Innenanlage« die flache, schräg in den Raum gestellte Treppe die statische Ansicht zu dynamisieren und zugleich auf ihren Kontext hin zu erweitern. Einem vorgerückten, dreistufigen Sockel gleichend, verbindet diese Treppe den dunkleren Teil des Raumes im Bildvordergrund mit dem helleren im rechten Bildhintergrund. Doch wollte man sich, am oberen Ende dieser Treppe angelangt, nach links wenden, würde man bereits dort von einer quer stehenden Wand aufgehalten werden. Und auch der direkte Weg geradeaus erlaubt keinen weiteren Schritt in diesen hinteren Raum hinein. Gerade dort, wo die Wand des Bildhintergrundes endet und sich zu einem schmalen Durchgang mit den beiden Veranstaltungsplakaten öffnet, bricht auch die zwischen den beiden Raumteilen vermittelnde Treppe ab. An deren Stelle findet sich einzig eine ungewöhnlich hohe, durch eine Steckdose zusätzlich betonte Schwelle, die einen Übertritt in die dahinter liegenden Raumteile kaum vorzusehen scheint. Eben hier kollidieren zwei verschiedene Räume, die nur scheinbar einer übergeordneten gemeinsamen Logik verpflichtet sind. An diesem Ort der Kollision gibt sich Jansens Bildrhetorik der Sachlichkeit als ein trügerisches Spiel mit den ästhetischen Mitteln eines photographischen Dokumentarismus zu erkennen.

II

»Also kommt es«, schrieb Walter Benjamin, »bei der Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an. Die objektive Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters ist wichtiger als ihr ›gesehen werden‹. Mit einem Wort: die wesentlichste Eigenschaft der Architekturzeichnung ist ›keinen Bildumweg zu kennen‹.«[3] Benjamins Worte, die im Jahr 1932 nach der Lektüre von Carl Linferts umfänglicher Untersuchung

2 Siehe zu dieser Werkgruppe im Ganzen Candida Höfer: Bibliotheken, München 2005.

3 Walter Benjamin: »Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der ›Kunstwissenschaftlichen Forschungen‹« (Erste und zweite Fassung) [1932]. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 363–374; hier S. 368.

zu den »Grundlagen der Architekturzeichnung«[4] geschrieben worden sind, erhalten mit Blick auf Jansens pseudoveristische »Innenanlage« – und damit auf den Spezialfall einer photographischen Interieurdarstellung gewendet – neue Dringlichkeit. Drei Aspekte unterscheidet Benjamin für die Betrachtung dargestellter Architektur: erstens einen Modus der Wahrnehmung, der über das Sehen hinausreicht und in einem »Durchspüren von Strukturen« münden soll, zweitens die Einwirkung der Darstellung auf das »vorstellungsmäßige Sein des Betrachters« sowie drittens die Frage nach dem Medium der Darstellung. Ohne dies so zu benennen, arbeitet Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit Linfert einer Theorie visueller Modellbildung zu, in welcher die Prozesse der Wahrnehmung, die Instanz des Rezipienten sowie die spezifische Rolle des visuellen Mediums als die entscheidenden Parameter angesehen werden können.

Nimmt man Benjamins knappe Kommentare als Prolegomena zu einer visuellen Modelltheorie ernst, so wird vor allem seine These, die Architekturzeichnung kenne »keinen Bildumweg«, eine nähere Beachtung finden müssen. Diese für sich genommen nicht recht verständliche Markierung einer Differenz hat Benjamin an einer früheren Stelle seiner Skizze selbst näher erläutert: »Es gibt ja, offenkundig, eine Darstellung von Bauten mit rein malerischen Mitteln. Von ihr wird die Architekturzeichnung genau geschieden und die nächste Annäherung an unbildmäßige, also vermutlich echt architektonische Darstellung von Bauten in den topographischen Plänen, Prospekten und Veduten gefunden.«[5] Um architektonische Strukturen »durchspüren« zu können, muss sich das sehende Auge von jenen Bildmedien emanzipieren, die »mit rein malerischen Mitteln« – gemeint ist offenbar: auf dem Weg eines mimetischen Nachvollzugs des Sichtbaren – agieren. Im Wesentlichen denkt Benjamin an Grund- und Aufrisse sowie an Schnittdarstellungen, wenn er von der Vermeidung eines »Bildumwegs« spricht. Das hierbei erhobene Kriterium der »Bildunmäßigkeit« soll, so Benjamin, seine spezifische Prägnanz durch einen Modus der Wahrnehmung gewinnen, der die Struktur von Bauten und Räumen nicht allein zu sehen, sondern vielmehr zu »durchspüren« in der Lage ist. Architektur wird damit als ein visueller Gegenstand aufgefasst, dessen Prinzipien im Abbild allein nicht vollständig und damit angemessen erfahren werden können.

Mit Benjamins Konzept einer »bildunmäßigen« Darstellung steht, ein Wort W. J. T. Mitchells paraphrasierend,[6] der Mehrwert visueller Modelle in Frage. Offensichtlich scheint hierbei, dass sich dieser Mehrwert auf Möglichkeiten der Erfahrung richtet, die eine bloße Anschauung – im konkreten Fall gebauter Objekte oder umbauter Räume – übersteigt. Mit seiner durchaus emphatischen Formulierung des »Durchspürens von Strukturen« verweist Benjamin auf den

4 Carl Linfert: »Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts «. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1 (1932), S. 133–246.

5 Benjamin 1932 (wie Anm. 3), S. 368.

6 W.J.T. Mitchell: »The Surplus Value of Images«. In: ders.: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago, London 2005, S. 76–106.

epistemologischen Anspruch an das visuelle Modell. Strukturen zu »durchspüren« heißt, die Möglichkeiten eines dezidiert analytischen Sehens auszuspielen, um Einsicht in die funktionalen, jenseits der sichtbaren Oberfläche wirksamen Zusammenhänge gewinnen zu können. Es gehört zu den Vorzügen von Benjamins knapper Skizze, dass in diesem Entwurf ein Begriff von visueller Erkenntnis gleichermaßen mit Blick auf den Betrachter, das heißt auf das erkennende Subjekt, wie auch auf die hierbei vorausgesetzten visuellen Medien entwickelt wird. Zwei Jahre vor Benjamin hatte bereits Ernst Cassirer in ganz ähnlicher Weise eine solche doppelte Ausrichtung der Fragestellung ausdrücklich postuliert: Die Betrachtung sowie die Erfahrung des Raumes beziehen sich »nicht lediglich nach vorwärts auf die Welt der Objekte, sondern nach rückwärts, auf die ›eigene‹ Natur und auf die eigene Funktion der Erkenntnis selbst.«[7] Gerade diesem von Cassirer angesprochenen rekursiven Moment, das sich auf die Erkenntnisleistung des betrachtenden und erfahrenden Subjekts richtet, wird Benjamin gegenüber dem Sehen ausdrücklich den Vorzug geben. Benjamins Wort von der »objektiven Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters« bezieht sich dabei, wie der Fortgang seiner Skizze erweist, gerade nicht auf diese Bauten selbst. Die vermutete und epistemologisch bedeutsame »Einwirkung« ist zuallererst eine Sache jener visuellen Modelle, die in Form von Grundrissen oder Schnittdarstellungen als mediale Substitute von Objekten und Räumen funktionalisiert werden.

Das von Benjamin für seine Beschreibung eines visuellen Modells erhobene Kriterium der »bildunmäßigen« Darstellung macht dabei vor allem darauf aufmerksam, dass Bild und Abbild eine enge und historisch höchst wirksame Allianz eingegangen sind. Bei der analytischen Betrachtung – oder eben beim »Durchspüren« – von im Raum entfalteten architektonischen Strukturen muss sich diese Allianz jedoch, so Benjamin, als ein »Umweg« diskreditieren. In diesem speziellen Zusammenhang ist Benjamins Begriff von Bildlichkeit offenbar in äußerst dichter Weise mit der Vorstellung eines mimetischen Nachvollzugs des Sichtbaren assoziiert. In der demgegenüber postulierten analytischen Valenz der Architekturzeichnung erkennt Benjamin zugleich eine entscheidende Wendung vom Akt bloßer mimetischer Wiedergabe hin zu einem Moment aktiver Entfaltung im Medium des visuellen Modells: »Man kann nicht sagen, daß sie Architekturen *wieder*geben. Sie *geben* sie zuallererst.«[8] Mit diesem Akt des Gebens gewinnen jene Strukturen, die im visuellen Modell zur Anschauung gelangen sollen, ein wesentlich dynamisches Moment.

Cassirer seinerseits wendete eine solche Beobachtung im Übrigen auf den Begriff des Raumes und betonte, »daß es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt, sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der ›Sinnordnung‹ erhält, innerhalb

7 Ernst Cassirer: »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum« [1930/31]. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 485–500; hier S. 485.

8 Benjamin 1932 (wie Anm. 3), S. 368. (Hervorhebung im Original.)

derer er sich jeweils gestaltet.«[9] Hieran anschließend schlägt Cassirer, jeweils in Abhängigkeit des betreffenden Sinnzusammenhangs, die Unterscheidung dreier verschiedener Typen von »Raum« vor: den mythischen, den ästhetischen und den theoretischen Raum. Mit Blick auf die Frage nach visuellen Modellen gewinnt insbesondere der ästhetische Raum an Bedeutung, bestimmt Cassirer diesen doch als »Sphäre der reinen ›Darstellung‹«,[10] in welcher Wahrnehmung – im Unterschied zum theoretischen Raum – in konkreter Anschauung gehalten wird sowie Erfahrung – im Unterschied zum mythischen Raum – rational befragbar bleibt. Als »Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen«[11] lässt sich dieser ästhetische Raum daher als ein Ort beschreiben, an welchem der Möglichkeitssinn wahrnehmender Subjekte für die Vielfalt wahrnehmbarer Objekte mit visuellen Mitteln fortlaufend modelliert wird.

III

In wohl kaum einem Bildmedium stellt sich die Frage nach dem Möglichkeitssinn so dringlich wie in der photographischen Darstellung des Raumes, des Ortes, der Architektur. Es ist daher gewiss kein Zufall, dass gerade die Architekturphotographie in den zurückliegenden Jahrzehnten für eine bemerkenswerte Zahl von Künstlern eine Herausforderung darstellte und immer noch darstellt. Bernd und Hilla Becher, Candida Höfer und Andreas Gursky, Heidi Specker und Axel Schütte, Thomas Struth und Thomas Ruff sind einzig die prominentesten Vertreter einer solchen, mit den Mitteln der künstlerischen Photographie geführten Suche nach topologischen Prinzipien im Bild.[12] Einer dieser Künstler, Jörg Sasse, hat die spezifischen Probleme der Architekturphotographie pointiert formuliert: »Um Architektur zu erfassen, bedarf es der Bewegung. Architektur kann von innen und außen gesehen werden. Eine wichtige Rolle spielen das Umfeld und der Weg, der zum augenblicklichen Blickpunkt führt. Ein Photo kann dies nicht abbilden. Im Photo erstarrt die Bewegung, der Raum wird zweidimensional.«[13] Candida Höfer schließt mit ihren Photographien öffentlicher Orte an eben diese von Sasse markierte Spannung zwischen statischem Bild und dynamisch

9 Cassirer 1930/31 (wie Anm. 7), S. 494.
10 Ebd., S. 497.
11 Ebd., S. 499.
12 Siehe hierzu Rolf Sachsse: »Images On Buildings«. In: Michael Mack (Hg.): Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography, London 1999, S. 28–31. Monika Steinhauser: »Architekturphotographie im Bild«. In: dies. (Hg.): Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf 2000, S. 7–18. Andreas Schalhorn: »Architektur im Bild der Fotografie«. In: Götz Adriani (Hg.): In Szene gesetzt. Architektur der Fotografie der Gegenwart, Ostfildern-Ruit 2002, S. 9–23.
13 Jörg Sasse: »(un)-sichtbar«. In: Gerda Breuer (Hg.): Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt am Main 1997, S. 72.

Abb. 3: Candida Höfer: »Funkhaus Köln III«, 1983, 38 × 38 cm, C-Print.

erfahrbarem Raum an. Räume werden bei Höfer, wie etwa in der Aufnahme aus dem Kölner Funkhaus (Abb. 3), ausdrücklich als Bildräume inszeniert. Der hier eingenommene spezifische Blickpunkt wird als solcher eigens ausgestellt. Das von Höfer photographierte Foyer wurde dabei so konsequent von jedem bloß beiläufigen Attribut befreit, dass die architektonische Struktur dieses Raumes und zugleich die Bildmäßigkeit des Motivs ostentativ zur Anschauung gelangen.

In dezidierter Stilisierung werden die zentralperspektivischen Bedingungen des Bildes in dieser Ansicht eines Foyers sichtbar gemacht. Wände und Decken geben, trotz ihrer leichten Krümmung auf der linken Seite, die Fluchtlinien der perspektivischen Konstruktion vor. Der sich durch den erhöhten Betrachterstandpunkt scheinbar auf den Betrachter hin verlängernde Parkettboden suggeriert hierbei die Möglichkeit, diesen Raum ungehindert betreten zu können. Gewiss ein entscheidendes Motiv für Höfers Wahl dieser Foyeransicht dürfte indes die sich kurz vor der hinteren Wand befindende Wendeltreppe gewesen sein. In leichtem Schwung umspielt sie den Fluchtpunkt des Bildes und setzt mit der von ihr beschriebenen Drehung einen Kontrapunkt zu den in diesem Bild dominanten Geraden und ebenen Flächen. Eben diese Form einer elegant gebogenen Wendeltreppe, nun jedoch nur in einer Vierteldrehung, findet sich auch in Irina Jansens Bild »Aufgang« (Abb. 4). Wie bereits die »Innenanlage« ist auch dieser Raum nahezu monochromatisch gestimmt, und auch hier wahren die zur Ansicht gelangenden architektonischen Elemente den Eindruck nüchterner Sachlichkeit. Die von Jansen in ihren Bildern verfolgte Idee einer Irritation des Raum-Sehens indes wird – durchaus im Unterschied zur »Innenanlage« – kaum durch eine komplexe Verschachtelung verschiedener Bildelemente verstellt. Im Gegenteil:

Abb. 4: Irina Jansen: »Aufgang«, 2006, 80 × 120 cm, Lamdaprint auf Alu-Dibond.

Bereits eine flüchtige Betrachtung dieses »Aufgangs« wird genügen, um das Spiel mit der visuellen Erfahrung als solches erkennen zu können.

Jansens visueller Ludismus setzt die Möglichkeiten einer digitalen Bearbeitung des photographischen Bildes voraus. An Karlheinz Lüdekings Begriff der »Pixelmalerei« anschließend,[14] lassen sich diese im photographischen Bild erzielten Konstruktionen als Effekte einer Pixelmontage charakterisieren. So ist etwa der im »Aufgang« beschriebene Raum tatsächlich aus zwei ursprünglich voneinander unterschiedenen Ansichten zusammengesetzt. Die Struktur des Bodens und die Form der insgesamt drei Lampenkörper machen darauf aufmerksam, dass die vorausgesetzte Montage keiner beliebigen Kombinatorik folgt. Vielmehr werden Ansichten ineinander verschränkt, die an ein- und demselben Ort, jedoch aus unterschiedlichen, womöglich sogar gerade entgegengesetzten Perspektiven entstanden sein müssen. Die Sichtbarkeit perspektivischer Regeln ist daher auch das entscheidende Moment der im »Aufgang« zur Geltung gelangenden Bildästhetik. Um einige wenige Winkelgrade aus der orthogonalen Ordnung gedreht, wird der Betrachter dieses Bildes, nun schon ein wenig seitlich, zum Zeugen eines Bildes, dem die Voraussetzung perspektivischer Konstruktion – die ästhetische Grenze – genommen worden ist. Gehört die Simulation einer solchen Auflösung gewissermaßen schon zum standardisierten Repertoire moderner

14 Karlheinz Lüdeking: »Pixelmalerei und virtuelle Fotografie« [1999]. In: ders.: Grenzen des Sichtbaren, München 2006, S. 11–18.

Kunst,[15] so wird in Jansens Photographie eine solche Überwindung der ästhetischen Grenze nicht als ein sich unbemerkt einstellender Effekt, gewissermaßen unter der Hand, eingeführt, sondern vielmehr als eine vorsätzliche Verletzung des perspektivisch konstruierten Bildraumes inszeniert.

Grundlage einer solchen Inszenierung ist die alte, mit der Betrachtung von Bildern verbundene Faszination, die basale Differenz eines Innerhalb und eines Außerhalb des Bildes überwinden zu können. Stellen das Panorama oder auch die virtuelle Kunst der Bildschirmmedien aussichtsreiche, jedoch nicht einzulösende Versprechen einer solchen Überwindung dar,[16] so scheint sich bei Jansens »Aufgang« ein solcher Akt der Immersion – bildimmanent – tatsächlich ereignen zu können. Diente in der »Innenanlage« die Schwelle zwischen den beiden Raumteilen zur Markierung einer Differenz, so wird eben diese Schwelle hier, im »Aufgang«, durch die unteren drei Stufen der Wendeltreppe überwunden. Bereits mit dem von Jansen für ihre gesamte Bilderserie gewählten Titel »Bild_Raum« werden die beiden Schlüsselbegriffe für das diese Photographien leitende Prinzip formuliert und mithilfe des Unterstrichs konsequenterweise zugleich zu einem terminologischen Hybrid zusammengeführt: Indem das Bild im Bild seine ästhetische Grenze verliert, kann sich der in ihm beschriebene Raum auf den davor liegenden hin öffnen. Wird auf diese Weise die Differenz von innen und außen in Frage gestellt, so kann damit bildimmanent zugleich die Differenz von Bildlichkeit und Wirklichkeit in Zweifel gezogen werden. Höfers photographische Inszenierungen folgen der Struktur einer Vedute, in welcher die von Alberti formulierten Gesetze visueller Konstruktion von Bildlichkeit nicht allein gewahrt, sondern im Sinn eines »Schau-Platzes«[17] vielmehr betont werden. Eben diese Gesetze erfahren in Jansens Photographien mit den präzise kalkulierten Mitteln der Pixelmontage eine nachdrückliche Gefährdung.

IV

Irina Jansens »Bild_Räume« besitzen ein prekäres Dasein. Die sich auf der photographischen Makroebene ereignende Kombinatorik verschiedener Perspektiven zielt auf eine Montage, welche in der Lage ist, heterogene Ansichten innerhalb einer

15 Siehe hierzu etwa den Artikel von Bernhard Kerber, der solche Prozesse einer simulierten Auflösung der ästhetischen Grenze an Werken von Claude Monet bis Dan Flavin verfolgt. Bernhard Kerber: »Bild und Raum – Zur Auflösung einer Gattung«. In: Städel-Jahrbuch 8 (1981), S. 324–345.

16 Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin 2001.

17 Herta Wolf: »Thomas Ruff: Tat-Orte, Schau-Plätze«. In: noëma Nr. 42/Aug.–Okt. 1996, S. 34–49. Die hier thematisierten Probleme der Innenraumdarstellung besaßen schon in der mittelalterlichen Kunst mit Blick auf die Konstruktionsprinzipien von Bildmedien entscheidende Relevanz. Siehe hierzu bereits ausführlich Anna Rohlfs-von Wittich: »Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18 (1955), S. 109–135.

Abb. 5: Irina Jansen: »Säulensaal I«, 2006, 80 × 120 cm, Lamdaprint auf Alu-Dibond. Siehe auch Farbtafel VII.

homogenen, durch das Bild im Ganzen beschriebenen Raumstruktur zu integrieren. Nicht die Fälschung,[18] sondern vielmehr das Trompe-l'œil ist für eine solche Irritation von Sehgewohnheiten als ästhetisches Prinzip leitend. Erkennbar steht es dabei in Jansens Interesse, mithilfe einer technisch perfekten Montage die von ihr inszenierten »Bild_Räume« hinsichtlich ihrer perspektivischen Gültigkeit zu authentifizieren. Zumeist ist es erst ein zweiter und sodann dezidiert prüfender Blick, der erweisen kann, dass mit diesen Bildern das Verfahren einer »nachäffenden«,[19] mithin streng mimetischen Bildproduktion verlassen worden ist. Die Wahrung eines mimetischen Eindrucks bei gleichzeitiger Entgrenzung der vertrauten räumlichen Strukturen rückt Jansens Bilder in den Rang einer hypermimetischen Modellierung von Wirklichkeit, die an die Stelle eines passiven »Nachäffens« ein höchst aktives Tun setzt. So wird man im Bild »Säulensaal I« (Abb. 5) zunächst vor allem jene schmucklose Formensprache wieder erkennen, wie sie für die Architektur öffentlicher Gebäude in der Mitte des 20. Jahrhunderts kennzeichnend gewesen ist. Bei flüchtiger Betrachtung werden die drei Bildfelder im Hintergrund, die durch die schmalen Pfeiler gerahmt werden, zunächst wohl vor allem als Spiegelbilder eines

18 Zu der hier notwendigen Abgrenzung siehe vor allem Stefan Römer: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

19 Carlo Ginzburg: »Das Nachäffen der Natur. Reflexionen über eine mittelalterliche Metapher«. In: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt am Main 2006, S. 95–122.

gegenüber liegenden Treppenhauses interpretiert werden können.[20] Doch widerspricht einer solchen Deutung nicht allein das Fehlen einer Spiegelung des aufnehmenden Apparates; darüber hinaus wird auch die leichte Schrägstellung der hinteren Wand erkennen lassen, dass ein solches Bild nach den Regeln der Katoptrik keinesfalls möglich ist.

Walter Benjamins Diktum, es komme bei der »Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an«, erfährt in solchen, mit Hilfe der Pixelmontage inszenierten photographischen »Bild_Räumen« eine nachdrückliche Bestätigung. Der von Benjamin entwickelte Begriff einer Architekturbetrachtung richtete sich, Linferts Untersuchungen zur französischen Barockarchitektur folgend, indes auf Bauten, die entweder tatsächlich realisiert worden sind oder aber jederzeit hätten realisiert werden können. Demgegenüber gewinnen die in Jansens Bildserie präsentierten Ansichten ein – ganz wörtlich verstanden – utopisches Moment. Die in diesen Bildern sichtbaren Räume im Sinne Benjamins »durchspüren« zu wollen heißt, Einsicht in die mit den Mitteln des Bildes betriebene Dekonstruktion des euklidischen Raumes zu gewinnen. Modellcharakter können diese Bilder gerade dort für sich beanspruchen, wo sie der photographischen Repräsentation vertrauter Ansichten – wie sie etwa für Höfers Werk leitend sind – zuarbeiten, durch die mehr oder minder kaschierte Störung dieser vertrauten Raumerfahrung aber zugleich auf eine Erweiterung des visuellen Möglichkeitssinns drängen. Bekanntlich sprach Roland Barthes mit Blick auf das photographische Bild emphatisch von einem »ça-a-été«.[21] Jansens »Bild_Räume« arbeiten, ganz im Sinn einer »skeptischen Architekturphotographie«,[22] eben diesem Vertrauen in die Leistungen von Mimesis entgegen. Der Betrachter wird sich fragen müssen, wieso hier einzig die Rede von einem »ça-ne-sera-jamais« angemessen scheint. Die Einsicht in den utopischen Charakter von Jansens photographischen Raumkonstruktionen macht diese Bilder als das Projekt eines präzise kalkulierten Topoklasmus, das heißt einer systematischen Dekonstruktion räumlicher Strukturen kenntlich.

Jansens »Bild_Räume« teilen ihr prekäres Dasein mit jenen photographischen Erkundungen von Architektur, die Thomas Demand seinerseits in seinem künstlerischen Werk unternimmt. Den Treppenaufgängen im Bild »Säulensaal I« lässt sich so etwa Demands Ansicht von einem »Treppenhaus« (Abb. 6) gegenüberstellen.[23] In dieser Nahaufnahme fällt zunächst vor allem die an diesem Ort herrschende Anonymität ins Auge. Bekanntlich ist für Demands Photographien der

20 Zur Rolle des Spiegel-Motivs in Jansens »Bild_Räumen« siehe auch die kurzen Hinweise von Josefine Raab in Becht, Raab 2006 (wie Anm. 1), S. 94.

21 Roland Barthes: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980.

22 Ludger Derenthal: »Skeptische Architekturphotographie«. In: Monika Steinhauser (Hg.): Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf 2000, S. 19–28.

23 Siehe zu dieser Werkgruppe insgesamt Thomas Demand: L'esprit d'escalier, Dublin, Köln 2007. – In diesem Katalog werden die Rede vom »Treppenwitz« (*l'esprit d'escalier*) und die photographische Inszenierung verschiedener Treppen in Demands Werk kurzgeschlossen.

Abb. 6: Thomas Demand: »Treppenhaus«, 1995, 150 × 118 cm, C-Print.

Begriff des Modells bereits aus einer produktionsästhetischen Perspektive unverzichtbar. Zur Anschauung gelangen in seinen Bildern keine in der Wirklichkeit auffindbaren Räume, sondern einzig deren in Papier ausgeführte Rekonstruktionen. Auf dem Weg einer skulpturalen Nachbildung und einer sich hieran anschließenden photographischen Inszenierung dieser Modelle betreibt Demand eine visuelle Mimikry. Zahlreiche dieser Modelle tragen indes deutliche Spuren einer Anonymisierung bis hin, wie bereits Ralf Christofori unterstrich, zur Informationsleere.[24] Einem aufmerksamen Betrachter dieser Bilder wird der modellhafte Charakter solcher Ansichten schnell deutlich werden. Gerade diese Aspekte der Reduktion, der Abstraktion und der Simplifizierung zählen zu den in Demands Arbeiten verfolgten ästhetischen Prinzipien und rücken diese Bilder zugleich in große Nähe zu jenen Modellen, die als Instrumente wissenschaftlicher Erkenntnis funktionalisiert werden und die es Bernd Mahr erlaubten, von den Wissenschaften als den »Hüter[n] der Modelle« zu sprechen.[25]

24 Ralf Christofori: Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie, Heidelberg 2005, S. 221. Siehe außerdem die ausführliche Analyse des für Demands Werk zentralen Zusammenhangs von Modellbildung, visueller Wahrnehmung und Irritation des Rezipienten in Nina Zschocke: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006, S. 235–258.

25 Bernd Mahr: »Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs«. In: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.): Bild – Schrift – Zahl, München 2003, S. 59–86; hier S. 79. Siehe hierzu außerdem Soraya de Chadarevian, Nick Hopwood (Hg.): Models. The Third Dimension of Science, Stanford 2004.

Abb. 7: Oliver Boberg: »Passage«, 1999, 74 × 99 cm, C-Print.

Mit Demands Verfahren der plastischen und sodann photographischen Nachbildung vertrauter Raumtypen eng verwandt sind jene »Un-Orte«,[26] die Oliver Boberg in seinem photographischen Werk inszeniert. Ähnlich wie bei Demand führt auch bei Boberg der Weg von einer photographischen Vorlage zu einem modellhaften Nachbau wieder hin zu einer Photographie. Im Unterschied zu Demand jedoch geben die von Boberg (gemeinsam mit seinem Photographen Volker Rudolph) erzielten Aufnahmen – etwa das Bild einer menschenleeren »Passage« (Abb. 7) – ihre Produktionsprinzipien nicht mehr zu erkennen.[27] Tatsächlich sind diese Modelle »so exakt wie möglich«[28] und setzen, um als Nachbildungen überhaupt erkannt werden zu können, ein Wissen um ihre Artifizialität voraus. Gerade die Beiläufigkeit der in diesen Bildern ausgestreuten Spuren – für die »Passage« sind dies etwa der verschmutzte und durch Feuchtigkeit unansehnlich gewordene Beton, das längst verdorrte Grün der Rabatten oberhalb der Stufen und der fleckige Farbauftrag auf den wuchtigen Pfeilern – entfaltet ein suggestives visuelles Potential, das den nicht informierten Betrachter zuletzt in die

26 Renate Puvogel: »Zwischen-Räume und Un-Orte. Dem Existierenden imaginäre Welten überstülpen«. In: Eikon H. 25/1998, S. 12–17.

27 Es ist daher kein Zufall, dass mit Blick auf Bobergs Arbeiten von »Fälschung« und von »Manipulation« die Rede ist. Siehe hierzu Martin Engler: »Die Welt als Fälschung und als Modellbau«. In: Stephan Berg, ders. (Hg.): Oliver Boberg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 18–29.

28 Marc Mayer: »E-Mail-Interview mit Oliver Boberg, Juni 2003«. In: Stephan Berg, Martin Engler (Hg.): Oliver Boberg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 70–79; hier S. 70.

Irre führen muss, da er die Verdoppelung der »Wirklichkeiten« als solche kaum erkennen kann.[29] Die von Boberg verfolgte Ästhetik eines mit Hilfe von Modellen und Photographien inszenierten Illusionismus adressiert sich in unmittelbarer Weise an die visuelle Kompetenz des Betrachters. Zurecht hat Martin Engler unterstrichen, dass »die Fotografie als Realitätsmaschine in ihr Gegenteil [kippt], wenn sich die Welt als Kulisse entpuppt.«[30] Im anderen Fall indes bleiben diese Photographien als Betrachterfallen wirksam.

V

Bereits Ernst Cassirer betonte jenes »nach rückwärts, auf die ›eigene‹ Natur und auf die eigene Funktion der Erkenntnis« gerichtete Moment von Wahrnehmung, das für Thomas Demands, Oliver Bobergs und Irina Jansens photographische Modellierungen von Räumlichkeit unverzichtbar scheint. Stets ist in diesen Arbeiten der Bildraum nicht bloß Gegenstand eines mimetischen Nachvollzugs von Wirklichkeit. Dessen je spezifische Konstruktion erlaubt es vielmehr, in ihm das Modell eines visuellen Erfahrungsraums zu erblicken. Die bei Demand, Boberg und Jansen in unterschiedlicher Weise manipulierten und photographisch inszenierten Räume arbeiten allesamt zuletzt einer Manipulation von Wahrnehmung zu. Cassirers auf den ästhetischen Raum gemünztes Wort vom »Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen« erhält hierbei eine nachdrückliche Beglaubigung. Treppenhäuser und Passagen, Säulenhallen und Innenanlagen werden zum Gegenstand einer Konstruktion, die ohne das photographische Bild nicht denkbar ist. »Du schaust dir einfach eine Sache an«, erläuterte Thomas Demand mit Blick auf seine eigenen Arbeiten, »und siehst, während du sie anschaust, wie sie vor deinen Augen um die Ohren fliegt.«[31] Die nach Papiermodellen gefertigten Bilder Demands und erst recht Bobergs illusionistische Modell-Photographien bleiben hierbei dem Anliegen einer mehr oder minder perfekt erzielten Mimikry verpflichtet. Irina Jansens »Bild_Räume« hingegen stellen sich dem aufmerksamen Betrachter als »mögliche Gestaltungsweisen« ausdrücklich aus. Gezeigt werden in diesen Bildern nicht allein Ansichten utopischer Räume. Zur Darstellung gelangt, weit grundsätzlicher noch, der sich mit der Konstruktion dieser Räume ereignende und den Bildern vorausgesetzte Akt des Zeigens. Die mit visuellen Mitteln erzielte Negation der ästhetischen Grenze im »Aufgang« oder die den katoptrischen Regeln entgegenstehende Montage eines scheinbaren Spiegelbildes im »Säulensaal I« ermöglichen es dem Betrachter, die im photographischen Bild

29 Siehe zu diesem Aspekt von Bobergs Werk außerdem Andrea Brandl: »Wirklichkeiten«. In: Oliver Boberg: Wirklichkeiten. Fotografische Arbeiten von 1998–2001, Schweinfurt 2001, S. 4f. Oliver Boberg: Orte. Ein Making Of, Aachen 2002. Christofori 2005 (wie Anm. 24), S. 250–263.

30 Engler 2003 (wie Anm. 27), S. 19.

31 Hans Ulrich Obrist: Thomas Demand, Köln 2007, S. 21.

konkretisierte Architektur eines utopischen Raumes als Ergebnis einer luziden Manipulation zu erkennen und den hierbei erzielten Bildraum im Sinne einer »Erfahrungsarchitektur«[32] zu rezipieren.

»Das Photo«, so unterstrich bereits Jörg Sasse, »ist autonom und in seiner Autonomie hat es jenseits des Motivs sein eigenes Umfeld, seinen eigenen Weg, der dem Beschauen vorausging.«[33] Es kann daher nicht überraschen, dass jene visuellen Raumordnungen, die Jansen in ihren Bildern konstruiert, Prozesse ästhetischer Erfahrung in Gang setzen, die eine alltägliche, am Modell des euklidischen Raums geschulte topologische Kompetenz des Betrachters übersteigen. Hierbei lässt sich der von Sasse hervorgehobene Aspekt der Autonomie unmittelbar auf den spezifisch modellhaften Status der »Bild_Räume« wenden: Im Unterschied zu Candida Höfers Raumansichten, die den Regeln photographischer Mimesis verpflichtet bleiben, und auch im Unterschied zu Thomas Demands sowie Oliver Bobergs prototypischen Rekonstruktionen tatsächlicher Orte sind Irina Jansens »Bild_Räume« vollständig von dem Anspruch abgelöst, Modell *von* etwas zu sein. Es handelt sich bei diesen Bildern vielmehr um Modelle *für* eine visuelle Ordnung, die allein im Bildmedium erfahrbar wird.[34] Mit strenger Konsequenz ist daher der für die jüngere Architekturphotographie erhobene Anspruch, Räume, Plätze und Orte nicht allein wiederzugeben, sondern vielmehr »als Bild zu erzeugen«,[35] hier bei seinem engsten Wortsinn genommen worden. Die von Benjamin an die analytische Kraft der Architekturzeichnung gerichtete Erwartung, »keinen Bildumweg« gehen zu müssen, findet bei Jansen damit eine scheinbar paradoxe Einlösung: In den manipulierten, durch das Verfahren der Pixelmontage erzielten »Bild_Räumen« werden Formen der Sichtbarkeit erzielt, die fraglos als Bild angesprochen werden können und die gleichwohl an Benjamins hohem Anspruch, Strukturen zu »durchspüren«, festzuhalten erlauben.

Das von Benjamin anhand der Architekturzeichnung entwickelte Konzept eines visuellen Modells und die damit verbundene Erwartung einer im »Durchspüren von Strukturen« zu erzielenden Sichtbarkeit ist ohne den Begriff des Unsichtbaren nicht denkbar. Denn gerade in diesem der Sichtbarkeit entzogenen Moment muss die eigentliche Motivation visueller Modellbildung gesucht werden. Ist es doch das – epistemologisch bedeutsame – Versprechen eines visuellen Modells, den Modus des bloß mimetischen Nachvollzugs sichtbarer Wirklichkeit zu übersteigen und einer visuellen Konkretisierung der dahinter wirksamen Strukturen, Ideen

32 Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, S. 141.

33 Sasse 1997 (wie Anm. 13), S. 72.

34 Zur Unterscheidung zwischen einem »Modell von etwas« sowie einem »Modell für etwas« siehe Mahr 2003 (wie Anm. 25), S. 67.

35 »Die Architekturfotografie der Gegenwart ist im wesentlichen der Versuch, einen Raum oder eine Oberflächenkonstellation als Bild zu erzeugen, und nicht damit beschäftigt, einen Raum, Platz, Ort oder ein Gebäude wiederzugeben.« – Ralph Melcher: »Kunstcharakter und Künstlichkeit. Die Architekturfotografie als künstlerische Bildgattung«. In: Adriani 2002 (wie Anm. 12), S. 71–78; hier S. 71.

Abb. 8: Jeff Wall: »Picture For A Woman«, 1979, 163 × 229 cm, Großbilddia in Leuchtkasten.

und Gesetze zuzuarbeiten.[36] »Das Unsichtbare ist fester Bestandteil der Architektur«,[37] meinte Jörg Sasse, und so lässt sich in der Darstellung von Architektur nicht von ungefähr ein besonders prominenter Fall visueller Modellbildung erkennen. Der Betrachter von Jansens »Bild_Räumen« wird seine topologische Kompetenz wohl vor allem dann auf die Probe gestellt sehen, wenn er dem ebenfalls von Sasse formulierten Problem des statischen, durch die Photographie vorgegebenen Betrachterstandpunktes Rechnung trägt. Im »Säulensaal I« wird zuletzt ungeklärt bleiben müssen, wie sich die einfache Raumstruktur im Bildvordergrund mit der Ansicht des Treppenhauses hinter den Pfeilern topologisch vereinbaren lässt. Die Allusion eines dreiteiligen Spiegels mag an Jeff Walls Inversion von Bildraum und Betrachterraum in seinem gerade deshalb berühmt gewordenen »Picture For A Woman« (Abb. 8) erinnern.

Mit der kunstvollen Verschränkung eines Vorne und eines Hinten, eines Innerhalb und eines Außerhalb des Bildes reflektiert Wall mit den Mitteln der Photographie die Bedingungen dieses Mediums, ohne dabei den Anspruch eines grundsätzlich mimetischen Verhältnisses zur sichtbaren Wirklichkeit aufgeben zu wollen.[38] Bereits die Abwesenheit von Kamera und Photographin im »Säulensaal I« macht indes deutlich, dass eine solche, an Walls Strategie der Inversion anschließende Konstruktion eines photographischen Bildraumes nicht intendiert ist. Jansens manipulierender Eingriff in die von ihr aufgenommenen Architekturen wird dem prüfenden Auge des Betrachters einzig dann sichtbar werden können, wenn sich dieses Auge nicht für den prototypischen Charakter der Räume interessiert,

36 Hierzu vor allem Mahr 2003 (wie Anm. 25), S. 75.
37 Sasse 1997 (wie Anm. 13), S. 72.
38 Siehe hierzu Stefan Gronert: »Die Bildlichkeit des Abbildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall«. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 47 (2002), S. 37–72.

sondern vielmehr auf die topologische Struktur dieser Ansichten einlässt. Der Betrachter, dessen topologische Kompetenz in dieser Weise herausgefordert wird, muss den Akt des Bild-Sehens, weit über jeden phänomenologischen Anspruch hinaus, als eine Frage der Logik auffassen. Erst dann wird der dekonstruktive Impetus von Jansens »Bild_Räumen« verständlich werden. Doch richtet sich der hierbei wirksame Topoklasmus keinesfalls ziellos gegen jede Form sichtbarer Räume. Das im Medium der manipulierten Photographie unternommene Projekt einer systematischen Dekonstruktion euklidischer Topologie leitet vielmehr zu alternativen Raumlogiken über, die sich bei genauem Hinsehen als Effekt einer Topolatrie, einer kaum überbietbaren Beglaubigung der ästhetischen Wirkkraft von Räumen zu erkennen geben. Wo sonst jedenfalls kann man mit solcher Leichtigkeit, dem eleganten Aufwärtsschwung einer Wendeltreppe folgend, die ästhetische Grenze eines Bildes überschreiten, um ganz neue, womöglich noch nie gesehene Räume zu betreten?

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Visuelle Modelle

Wilhelm Fink

berlin-brandenburgische
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Eine Publikation der
Interdisziplinären Arbeitsgruppe *Die Welt als Bild*

Gedruckt mit Unterstützung der Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Herausgeber danken den Leitern der Arbeitsgruppe Christoph Markschies, Peter Deuflhard und Jochen Brüning.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe, und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

Umschlagabbildung: Irina Jansen: »Aufgang«, mit freundlicher Genehmigung durch die Künstlerin.

Layout/Satz: Claudia Heckel (Berlin)
Lektorat: Julian Bauer (Konstanz), Petra Weigel (Jena)

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

ISBN 978-3-7705-4632-9

Inhalt

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten
Die Wirklichkeit visueller Modelle 9

I. Begriff und Metapher

Bernd Mahr
Cargo.
Zum Verhältnis von Bild und Modell 17

Achim Spelten
Visuelle Aspekte von Modellen 41

Samuel Strehle
Evidenzkraft und Beherrschungsmacht.
Bildwissenschaftliche und soziologische Zugänge
zur Modellfunktion von Bildern 57

Tobias Schlechtriemen
Metaphern als Modelle.
Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie 71

Philipp Ekardt
Benjamins Bekleidungsmodelle.
Strumpf und Rüsche als Topologien der Bildtheorie 85

II. Experiment und Wissen

Reinhard Wendler
Das Spiel mit Modellen.
Eine methodische Verwandtschaft künstlerischer Werk-
und molekularbiologischer Erkenntnisprozesse 101

Sebastian Vincent Grevsmühl
Das modellierte Antlitz der Erde.
Zur Geschichte der Modellierungsstrategien
der Kontinentalverschiebung 117

Carolin Artz
Das Fotogramm als visuelles Modell?
Die Visualisierung nichtsichtbarer Strahlen
in wissenschaftlichen Fotografien um 1900 137

Ingeborg Reichle
Lebendige Kunst oder Biologische Plastik?
Reiner Maria Matysiks Prototypenmodelle
postevolutionärer Organismen 155

Farbtafeln

III. Maß und Raum

Catharina Manchanda
Modelle und Prototypen.
Ein Überblick 179

Steffen Siegel
Modell-Räume.
Architektur, Photographie, Topoklasmus 197

Der Blick ins Modell
Ein Gespräch mit Damaris Odenbach 215

Katrin Käthe Wenzel
Brot und Bauten.
Drei künstlerische Experimente zu
verformbarer Architektur 225

Stefan Riekeles
Ikodynamische Kreuzfahrt.
Sichtbarkeit und Tarnung in einer Arbeit
von Knowbotic Research 241

IV. Zeit und Struktur

Annemieke R. Verboon
Einen alten Baum verpflanzt man nicht.
Die Metapher des Porphyrianischen
Baums im Mittelalter 251

Sebastian Gießmann
Graphen können alles.
Visuelle Modellierung und Netzwerktheorie vor 1900 269

Jens Gulden
Semantik in visuellen Modellen.
Räumliche Regularitäten und körperliche
Erfahrungsmuster als Bedeutungsträger visueller Modelle 285

Inge Hinterwaldner
Simulationsmodelle.
Zur Verhältnisbestimmung von Modellierung und
Bildgebung in interaktiven Echtzeitsimulationen 301

Bildnachweise 317

Autorinnen und Autoren 319