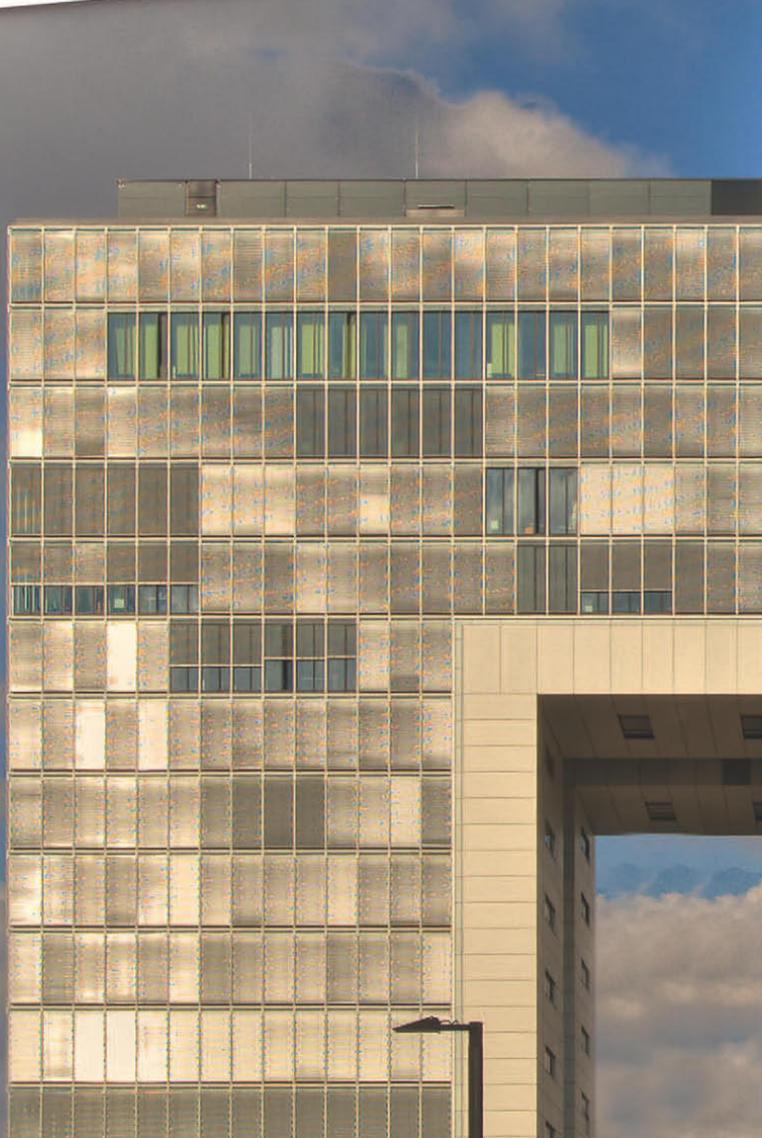


Martin Timm



DIE KUNST DER ARCHITEKTURFOTOGRAFIE

Individualität und Innovation



Mittler zwischen dem Hier und Da

Stehenbleiben ist blöd. Zumindest, wenn man es zu früh tut. Das gilt in Diskussionen mit anderen sicher genauso wie mit der Kamera vor einem Haus. Auch da gibt es ein Du und ein Ich. Auch da kann ich mich aufdrängen oder verweigern. Oder mitspielen.

Es mag banal klingen, aber als mir das erste Mal klar wurde, dass ich Perspektive wandeln kann, dass es sich sogar öfter mal empfiehlt, belustigte mich der Gedanke, wie sehr man vom Bildermachen fürs alltägliche Dasein lernen kann – und umgekehrt. Ausgesprochen charmant fand ich es immer, wie offenherzig mit der Kamera gelogen werden darf, etwa wenn durch das Entzerren stürzender Gebäudelinelinien ein Aufnahmestandpunkt vorgetäuscht wird, den man gar nicht hatte.

„Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine.“

Keine Worte eines Fotografen aus der Photoshop-Ära – nein, Bertold Brecht sagte das, ein Literat, und zwar schon Anfang der 30er Jahre – zu einer Zeit also, als von Bildmanipulationen am Rechner noch nicht einmal geträumt werden konnte.

Aber richtig fasziniert hatte mich dann die Erkenntnis, dass es beim Bildermachen offenbar gar nicht möglich ist, nicht zu lügen. Für so genannte ‚Sachaufnahmen‘, wie sie jeder Auszubildende im Fotografenhandwerk anzufertigen lernt, lassen sich zwar Standards definieren wie Dreiseitenansicht bei weichem Licht, weil das möglichst informativ wirkt, aber eine Garantie gibt es nicht.

Wenn ich das Haus wäre: Beim echten Verständnis einer Fotografie mit noch so objektivem Anspruch käme ich an der fotografierenden Person nicht vorbei. Die so genannte Lüge ist eine zwangsläufige Begleiterscheinung, und zwar eine der Umsetzung des Räumlichen ins Flächige, auch eine des allseits Sichtbaren ins persönlich Erlebte und eine des Äußeren ins Innere. Die Lüge ist eine Nebenwirkung der Fotografie, das Kleingedruckte auf dem Beipackzettel eben, den eine jede Kamera haben müsste. Ursprünglich ist die Fotografie nämlich zu ganz anderem angetreten, sie sollte die Realität nachbilden. Und die sollte doch – wie es immer wieder hieß – irgendwie sichtbar sein.

Theorie hin oder her – mit der Zeit wurde mir immer klarer, wie subjektiv äußere Wirklichkeit und Fotografie tatsächlich sind. Und gerade hinter dieser Einschränkung, das Objektive eben nicht abbilden zu können, habe ich für meine Arbeit eine immense Freiheit entdeckt. Eine Freiheit, mich zu artikulieren – eine Freiheit, die ich mindestens so groß finde wie die gestalterische eines Architekten, der sich ein großes Haus ausdenkt. Während es bei mir jedoch nicht mehr ist als ein kleines Bild von diesem Haus. Eines, das jemand anders bestimmt ganz anders machen würde. Vielleicht aus einer anderen Perspektive.

Und das ist gut so.



Hundert Ansichten eines Hauses. Die gibt es bestimmt, und sechs von ihnen sind in diesem Kapitel zu sehen. Alle sind klassisch vertikal ausgerichtet und beziehen das Umfeld mehr oder weniger mit ein. Das hier gezeigte Hochformat wirkt dynamischer als das wesentlich ruhigere Querformat. Die von links unten ins Bild laufende Schräge betont Tiefe und Plastizität.

Meine Wahrheit oder deine

Die Zentralperspektive wurde nicht in Florenz erfunden. Aber wiederentdeckt, man hat sie dort neu belebt – reanimiert, die einst entfleuchte. Um 1500 entwickelten die italienischen Renaissance-Architekten Filippo Bruneschelli und Leon Battista Alberti zeichnerische Konstruktionen, mit denen sich der dreidimensionale Raum auf der Fläche einer Leinwand glaubhaft simulieren ließ, und zwar mit einer wesentlich plastischeren Wirkung als bisher. Während Bruneschelli 1413 mit einer motivisch bemalten und am Fluchtpunkt für den rückseitigen Durchblick gelochten ‚Guckplatte‘ sowie einem von der anderen Seite davor gehaltenen Spiegel ein perfektes Hilfsmittel zum Vergleichen des Gemalten mit der Realität präsentierte, lieferte Alberti nur wenige Jahre darauf die geometrischen Grundlagen des Zeichnens in Linearperspektive. In Teilen sind diese allerdings schon einmal bekannt gewesen, und zwar viele, viele Jahrhunderte zuvor. Aber dann kam da ein dunkles Loch, zeitlich und später auch apparativ ...

Erste Versuche und Berechnungen gibt es bereits im babylonischen und später – mit Vitruv – auch im römischen Altertum. Archäologen haben Vasen mit szenischen Malereien gefunden, in denen sogar schon im 6. Jahrhundert v. Chr. Raumlinien verkürzt wiedergegeben wurden. Im 4. Jahrhundert v. Chr. schematisiert Euklid, Altvater der abendländischen Geometrie, die perspektivischen Erkenntnisse erstmals. Vieles davon geriet über die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung in Vergessenheit – wir wissen, dass die Zeichnungen des Mittelalters keine linearperspektivischen Heldenblätter waren, oft wandte man lieber die etwas kindlich wirkende Bedeutungsperspektive an, in der alles, was für das Bild wichtig war, groß und alles Unwichtige einfach kleiner gezeigt wurde. Die verlorene räumliche Sehrichtigkeit und das Bedürfnis nach einem technisch perfekt umgesetzten plastischen Raumgefühl auf der ebenen Fläche eines Bildes entwickelte sich erst wieder in der Renaissance (frz. *renaissance* f. ‚Wiedergeburt‘).

Aber zuvor musste sie noch das Mittelalter durchstehen. Ein zeitliches Loch – perspektivgeschichtlich gesehen. Die Kirche hatte seinerzeit nämlich etwas gegen zentralperspektivische Malerei. Warum das?

Ganz einfach: Sie nimmt dem Göttlichen das Absolute, erlöst den Blick auf die Schöpfung von der himmlischen Allgütigkeit, die ihm der Klerus unterstellt. Das klingt etwas weit hergeholt, ist aber nicht unklug gedeutet. Perspektive tut nämlich etwas Wunderbares. Sie relativiert die Wirklichkeit, definiert sie neu und enthebt sie jeglichen objektivierten Anspruchs. Sie versteht das Reale nur in Bezug zum Schauenden, und das setzt eben immer einen externen Betrachter voraus. Aus dessen subjektivem Blickwinkel wird das Objekt betrachtet, nur von dort existiert es überhaupt, und aus ihm heraus gestaltet sich das Bild. Ohne den Betrachter gibt es die Welt nicht, warum auch, für wen auch. Und einen objektiven Blick auf sie gibt es auch nicht, von wem schon und wozu auch.

Jede perspektivische Projektion hat daher etwas Persönliches, selbst virtuelle Perspektiven wie etwa die Parallelprojektionen, die ja einen unendlich entfernten Betrachter simulieren. Mit der Erfindung

von Augen- und Fluchtpunkt wird es erstmals explizit: Die Zentralperspektive bezieht den Betrachter, dessen Standort und Blickrichtung direkt ins Bildgeschehen ein. Plötzlich ist kein vernünftiges Abbild des Gesehenen mehr denkbar, ohne klaren Hinweis auf das Von-wo.

Der so genannte Augenpunkt ist dieses ‚Von-wo‘, er definiert den Blickwinkel dessen, der da schaut – und vielleicht die Kamera hebt. Dieser steht mit seinen Füßen auf der Grundebene, sieht aus seiner physischen Augenhöhe und einem bestimmten Augenpunkt mittels einer so genannten Sehpyramide, auch Sehkegel genannt, aufs Objekt und lässt auf einer Fläche dazwischen oder dahinter ein Bild entstehen. Wo dies ist, das sagt Alberti:

Das Bild ist ein ebener Schnitt durch die Sehpyramide.

Und eben die ist subjektiv, sie gehört einem Jeden selbst und wird zu einem bestimmten Zeitpunkt auf ein bestimmtes Objekt gerichtet. Die Sehpyramide ‚kegelt‘ sich dabei um den Hauptsehstrahl, dieser liegt mittig darin, verläuft waagrecht und trifft am Hauptpunkt mitten auf die Bildfläche. Wenn diese sich vor dem tatsächlichen Objekt befindet, wird das Objekt (durch den hier relativ engen Sehkegel) vergrößert abgebildet – liegt sie hinter ihm, sieht es (durch den hier relativ weiten Sehkegel) im Bild verkleinert aus.

Überhaupt gilt: Da die Strahlen des Sehkegels vom Augenpunkt aus divergieren, hängt die Größe der Abbildung vom Abstand ab – in zweierlei Hinsicht: Die Abbildung wird größer mit wachsendem Abstand des Betrachters zur Bildebene und mit wachsendem Abstand der Bildebene zum Objekt. Dadurch erscheinen Dinge hinter der Bildebene kleiner und Dinge davor größer im Sehkegel.

Richtig erfahrungsgerecht wurde es in der Geschichte der Perspektiven-Malerei, als sich dann aus der linearen Perspektive mit nur einem Fluchtpunkt Konstruktionen mit mehreren Fluchtpunkten herauschälten. Mit der Zeit kam man darauf, dass die seitlichen Fluchtpunkte stets auf der Horizontlinie liegen, und die befindet sich bei waagrechtem Geradeausblick immer exakt auf Augenhöhe. Plausibel, die waagrechte Blickrichtung horizontal zu nennen, sie weist ja auf den Horizont, das kann man sich gut merken.



Zentralperspektive par excellence. Dieser Blick zwischen die Walzen einer norddeutschen Druckerei zeigt, warum es bei der Zentralprojektion geht: Alle Raumlinien sind parallel zueinander, im Bild deuten sie aber auf einen Fluchtpunkt hin, an dem sich ihre gedachten Verlängerungen schneiden. Dieser befindet sich bei waagrechtem Geradeausblick exakt auf Höhe des Kameraobjektivs, hier also mitten im Gegenlichtareal.

Aber natürlich waren auch die geometrisch exakt angelegten Perspektivkonstruktionen, die in der Renaissance wiedererstanden, keine endgültig erlangten Errungenschaften, die es verdient hätten, einfach so von epochaler Dauer zu sein. Dafür war später gerade den Romantikern das Progressive an ihnen nicht eindeutig genug. Warum?

Einige der großen romantischen Künstler wie der Engländer William Blake verteufelten das fluchtpunktperspektivische ‚Gekritzeln‘, allerdings nicht aus den Gründen, aus denen es die Kirche tat. Die aufbegehrenden Romantiker sahen in der geometrisch exakten Perspektivkonstruktion die bloße Beschränkung auf das fürchterlich reale, am allzu Visuellen klebende Diesseits. In ihrer typischen Gegnerschaft zur Aufklärung wandten sie sich wider die komplett durchstrukturierte, in der Ratio einer oberflächlichen Verhaftung ans Äußerliche erstarrte, rein vordergründige Perspektivik. Eine gefährliche Abkehr von jener spirituellen Suche sei darin sogar zu sehen, die der Mensch aber gerade jetzt so nötig habe.

Besonders Blake wandte sich gegen die ‚Versklavung‘ durch die Mathematik des physisch Sehgerechten, lehnte das linearperspektivische Regelwerk für irgendwelche perspektivisch korrekten Raumillusionen ab, und zwar mit der Verve eines Vollblut-Romantikers. Konstruktion führte für ihn zur Konfusion; bloß das Angesagte zu tun, das war ihm jenseits jeglichen Genies, und gerade um diesen zu idealisieren, nutzte er das ungeliebte Teufelswerk. Denn schließlich behauptete er schlicht:

Das Genie beginnt dort, wo die Regeln enden.

(William Blake)

Heute weiß jeder, dass das Genie als Grenzgänger über geläufige Kriterien hinauswachsen muss, zwangsläufig also Regeln – nach deren Aneignung – zu transzendieren hat, um mit neuen Perspektiven auch neue Dimensionen finden zu können. Die Geschichte der Malerei ist voll von Beispielen, die zeigen: Gesteckte Grenzen als solche zu erkennen, wider alle Stimmen der Zeitgenossen zu überwinden und zu erweitern, das fördert Erkenntnis, ebenso für den Einzelnen wie für die große Gruppe. Auch wenn es hier fast so scheint, als bekämen die plastisch unvollkommenen Perspektiven der alten ägyptischen Bilder eine neue Autorität. Passend dazu sagt der expressive Maler und Professor Max Beckmann in seinem Vortrag ‚Über meine Malerei‘ im Jahr 1938:

Für mich ist die Metamorphose von Höhe, Breite und Tiefe auf eine zweidimensionale Fläche ein magisches Erlebnis, das mir eine Ahnung von der vierten Dimension vermittelt, nach der ich von ganzem Herzen suche.

(Max Beckmann)

Perspektivische Ungereimtheiten und Dissonanzen haben immer ihren Reiz gehabt, dahinter scheint man etwas Tieferes vermuten zu dürfen, gerade in der Kunst der Moderne, wo man sie bewusst, nicht etwa aus Unkenntnis, anwendet. Der Expressionismus um Beckmann oder Kandinsky gibt dafür zahlreiche wunderbare Beispiele.



Noch ein Blick in eine Druckerei. Diesmal eine vertikal ausgerichtete Übereckperspektive. Hier sieht man deutlich, dass eine zweite Flucht entsteht, es gibt jetzt eine rechte und eine linke. Die Linien konvergieren also nach zwei Seiten. Ein mittleres Weitwinkel wäre hier das Objektiv der Wahl gewesen, um eine natürliche Bildwirkung zu erzielen. Die räumliche Enge ließ es aber nicht zu, die Kamera in größerer Entfernung aufzustellen, deshalb haben wir uns hier auf einen diagonalen Bildwinkel von knapp 100° eingelassen, was einer Kleinbild-Brennweite von etwa 20 Millimetern entspricht.

Nicht nur die räumlich unausgegorenen Perspektiven im frühen Symbolismus, nicht nur die kleinkindlichen Standlinienbilder, die etwa bis zum Ende des Vorschulalters fast immer Bedeutungsperspektive zeigen, nicht allein multi-perspektivische Darstellungen, mittels derer anamorphotisch verzerrte Metaphern im Bildgeschehen versteckt werden sollten – keine von diesen zeigt, dass man sich mit perspektivischen Wirkungen nur aufs Visuelle beschränkt hätte. Verfremdete Perspektive als bewusst eingesetztes geistiges, gar intellektuelles Stilmittel gibt es im Expressionismus, insbesondere im späteren analytischen Kubismus. Bekanntlich zeigen Pablo Picasso und George Braque in ihren zerklüfte-

ten Bildordnungen Dinge und Gesichter von mehreren Seiten gleichzeitig. Niemand käme ernsthaft auf die Idee, das perspektivisch unrichtig zu nennen.

Schon dem französischen Dichter und Kunstgelehrten Guillaume Apollinaire erschien die strenge sehgerechte Korrektheit linearperspektivischer Konstruktionen geistig viel zu eingengt. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und zwar noch vor Picasso und Braque, trat er für eine Malerei ein, die den gezeigten Raum synchron aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigt. Damit gilt er als einer der literarischen Wegbereiter der kubistischen Simultanperspektive, die jedes Motiv aussehen lässt, als wäre es in kleine Schleifflächen eines Diamanten verwandelt. Und jede dieser Flächen schimmert andersfarbig, reflektiert etwas anderes. Bisweilen erinnern die Bilder auch an Konstellationen aus Porzellanscherben. In seiner Vieldeutigkeit und assoziativen Freizügigkeit bietet diese Malerei auch dem Betrachter etwas zur Reflexion – zum Nachdenken über allgemein etablierte Sichtweisen und Standpunkte wie über ganz persönliche. Und die letzten sind die wichtigsten.



Aus nahem Abstand wirkt alles räumlicher. Die Perspektive vor diesem Riesenbagger in einem niederrheinischen Kohlebergwerk zeigt, dass die Fluchtlinien am steilsten Richtung Hintergrund verlaufen, wenn die Kamera nah am Motiv steht. Das ist der Trick, mit dem ein Betrachter ins Bild einbezogen wird. Weil er das Gefühl bekommt, sich direkt im Geschehen zu befinden, wird er zum Protagonisten. Diese Aufnahme machten wir mit einem kraftvollen Weitwinkel mit klassischem Vertikal-Shift.

Eines sollte man nicht vergessen, weder als Maler noch als Fotograf: So wunderbar sie als wiederentdeckte Errungenschaft auch sein mag, die klassische Zentralperspektive ist nicht das non plus ultra, oft auch nicht die plastischste Möglichkeit, ein Gebäude im Bild zu zeigen. Denn sie stellt die Gebäudefront in der Regel rechtwinklig, also aus zentraler Position gesehen, mit nur einem Fluchtpunkt dar. Das sieht recht schematisch und nicht so anschaulich aus, weil es nicht unserer alltäglichen Seherfahrung entspricht; statistisch ist diese nämlich meist schräg.

Aber der Kopf sieht mit; wir wissen, dass die Gebäudefront rechtwinklig ausgerichtet ist, und zumindest ansatzweise erwarten wir es auch so im Bild. Da hilft ein Kompromiss zwischen Kopf und Auge: Wird die Kamera nur ein bisschen seitlich parallel verschoben, führt das schnell zu einer viel natürlicheren Bildwirkung und bleibt doch ausreichend schematisch. Es ergibt sich eine Perspektive, bei der sich auch der Fluchtpunkt seitlich verschiebt und vielleicht sogar außerhalb des Fotos liegen kann. Bei noch stärkerer seitlicher Positionierung entsteht irgendwann ein zweiter Fluchtpunkt auf der anderen Gebäudeseite: die Übereckperspektive. Soll dabei die Gebäudefront randparallel bleiben, muss das Objektiv seitlich geshiftet werden. Wenn dabei der Eindruck einer Kavalierspersion entstehen soll, müssen die Fluchtlinien annähernd parallel zueinander wirken – das geht nur aus großer Aufnahmedistanz.

Trotz aller Kritik an der Zentralprojektion: Perspektive ist und bleibt das gestalterische Kriterium schlechthin in aller Abbildungskunst, die ‚Flachware‘ erzeugt – das gilt insbesondere für die zweidimensionale Darstellung des architektonischen Raums. Mit der Wahl unseres Betrachtungsorts nehmen wir Bezug zum Motiv, definieren uns selbst vor ihm, treten in Dialog, ‚verhalten‘ uns irgendwie, werden vielleicht selbst ein Stück ‚verhalten‘ und lassen ein Verhältnis zu ihm wachsen. Klappt das, bekommen wir das Gefühl, gerade von einem besonders geeigneten Standpunkt aus zu fotografieren.

Gerade die Zentralperspektive verleiht dem Bildermachen einen interessanten Touch. Sie vernachlässigt alle anderen Fluchtpunkte und subjektiviert die Darstellung – ein Prinzip, das die Anamorphosen später übersteigern werden, weil sie eine ganz bestimmte Betrachterposition vor dem Bild fordern. Wir kommen weiter unten darauf zu sprechen.

Und spätestens hier kommt auch ganz praktisch das Subjekt ins Spiel, auch wenn zur gleichen Zeit die Frage entsteht, inwieweit unsere persönliche Sicht auch dem gerecht wird, was da so duldsam, still und leise vor uns steht: dem Gebäude. Wie nah sollten wir heran, aus welcher Höhe und von welcher Seite lohnt es sich meisten, und wie viel Umfeld darf mit ins Foto, so dass die gewünschte Bildaussage expressiv unterstützt wird.



Das Querformat in dieser Version zielt besonders auf eine ruhige, stabile Wirkung ab, unterstützt durch eine fast wuchtige Voluminösität des Gebäudes.



Das Haus als Teil seiner Umgebung. Es tritt zurück, um das Parkhaus, das ja eigentlich unter einem Grünstreifen verborgen liegt, zu einem ebenbürtigen Element in diesem Bild zu machen.



Skulptur und Begehbarkeit: Der Betrachter befindet sich – genau wie die Kamera – auf dem Weg zum Gebäude. Dieses selbst wirkt aufgrund der Ferne verschlossen und unnahbar. Ein leichtes Weitwinkel sorgt dafür, dass die Umgebung mit einbezogen wird und auch den Betrachter integriert. Wichtig auch hier: die klassische Sicht mit entzerrten Vertikalen – ergänzt um eine zusätzliche horizontale Entzerrung.



Hier ist es eine steile Flucht, durch die der Betrachter ins Bild geführt wird, aktiviert durch ein sehr dynamisch eingesetztes Hochformat. Bei solchen relativen Nahperspektiven wird der Linien-Shift mit einer analogen Fachkamera schwieriger, die Objektive brauchen einen großen Auszeichnungskreis. Da lohnt es sich, digital zu fotografieren, um optischen Shift und Software-Linienkorrektur zu kombinieren.



Je näher die Kamera am Haus steht, umso mehr verliert es seinen skulpturalen Charakter, umso begehbarer wirkt es – vielleicht auch: umso willkommener fühlen wir uns. Aber hier ist die Grenze dessen erreicht, was noch natürlich wirkt. Hier haben wir die Mindestentfernung unterschritten, wodurch ein extremes Weitwinkel mit einem Bildwinkel nötig wird, der größer als 60° ist. Für eine sehgerechte Wirkung des Gebäudes im Bild ist das eindeutig zu viel, die Perspektive scheint überzeichnet. Dieser Effekt kann aber auch gewünscht sein – man muss eben nur wissen, was man tut.

In der klassischen Architekturfotografie ist der Kamerastandort das Kriterium schlechthin. Hier wird es fotografisch individuell – andere Faktoren wie Belichtung, Schärfeverteilung, Farbneutralität, vielleicht sogar Sauberkeit und Beleuchtung sind durchs Handwerkliche festgelegt. Sie sind Usus, Konvention, Qualitätskriterium, fast eine unausgesprochene Norm. Sie sind Kennen und Können des Handwerks.

Die Bedeutung einer wirklich förderlichen Perspektive aber wird gern dadurch unterschätzt, dass man sie einfach ersetzt: nämlich durch die bloße Wahl einer Seite, von der das Haus vordergründig am besten auszusehen scheint. Üblicherweise ist das die Front, also die vordere Fassade, sie gilt als Visitenkarte, weil da die Haustür ist. Oder man nimmt diejenige Seite, auf welche gerade die Sonne scheint. Auch bei einem Porträt ist es ja meist das Gesicht eines Menschen, das man aufnimmt wie eine Visitenkarte – am liebsten schön beleuchtet. Nicht von ungefähr stammt der Ausdruck Fassade vom lateinischen *facies* und heißt ‚Gesicht‘ – also das Ding, das sieht und das zuerst gesehen wird. Auch wenn man ihn, den Kopf, fürs Porträt gern schon mal hier hin oder dort hin dreht.

Dabei ist eine kraftvolle Perspektive weit mehr als der Blick auf eine Schokoladenseite, die von irgendwo gerade angestrahlt wird. Perspektive ist Standpunkt, Blickrichtung, Sichtweise. Eine gute Perspektive einzunehmen, heißt, einen Standpunkt zu finden und eine gute, ausdrucksstarke Sichtweise zu entwickeln. Das ist das A und O, wir kennen das im übertragenen Sinn aus Gesprächen und Diskussionen über strittige Themen – man merkt leicht, wie sehr Fotografie und Alltagserfahrung bisweilen miteinander korrelieren.

Dazu kommt: Die Maler lernen das pinseltechnisch, Architekturzeichner konstruktionell, die Fotografen lernen es sehsinnlich. Das heißt, sie haben es zu finden. Sie müssen sehen lernen – besser: lernen, eigene Standorte, Blickrichtungen und deren Deutungsmöglichkeiten für einen späteren Bildbetrachter einzuschätzen. In der Malerei ist die korrekte Wiedergabe einer bestimmten Perspektive eine relativ komplizierte Konstruktion – eine, die sich in der Fotografie aufgrund des eigenen Standpunktes vor dem Motiv ergibt. Da ist sie also ganz anders als ihre große Schwester. Was der Maler also auf der Leinwandfläche bastelt und zirkelt, sucht der Fotograf in der Wirklichkeit des dreidimensionalen Raums. Und dann nimmt er es sich.



Dieser kleine Speicher im bayerischen Museumsdorf Glentleiten rief geradezu danach, von unten fotografiert zu werden – eine für Bautenbilder eher unübliche Perspektive. Die große Aufnahmedistanz macht ihn zu einer Skulptur im Grünen, die Untersicht betont eine gewisse Erhabenheit. Im Bild herrscht eine reduzierte, aber ausgewogene Farbigkeit, die das Bild fern von jeder Ablenkung halten und so für Klarheit und Kontur sorgen.

Standpunkt, Perspektive und Position

Die Perspektive dient (...) als Zügel und Steuer.

Untrennbar ist dieser Satz Leonardo da Vincis verbunden mit jener Zeit, in der die geometrische Analyse räumlicher Darstellungsmöglichkeiten als Thema in der Bildenden Kunst wiederbelebt wird. Die Zentralperspektive ist nämlich ein grandioser Zeichentrick. Neben anderen Faktoren bestimmt sie wesentlich mit, wie plastisch ein räumliches Objekt auf dem ebenen Bild wirkt, also wie realistisch es dort erscheint. Dafür nutzt sie die Erkenntnis, dass für den Sehsinn alle Dinge in der Ferne kleiner aussehen. Das Sehen selbst spielt also innerhalb des Bildgeschehens eine besondere Rolle. Die zentralperspektivische Darstellung bezieht und baut ihn ein. Wie geschieht das, und was genau ist Perspektive eigentlich, gerade in der Fotografie, in der man ja mit unterschiedlichen Bildwinkeln verschiedene räumliche Eindrücke hervorrufen kann? Und wie lässt sich das anwenden?

Um gleich mit einem Missverständnis aufzuräumen: Brennweite und Perspektive haben nichts miteinander zu tun. Zumindest nicht direkt. Die Perspektive ändert sich nicht, wenn wir am Objektiv zoomen oder eine andere Brennweite aufs Bajonett setzen. Damit variieren wir nur den Winkel, unter dem das Objektiv Motive ‚sehen‘ kann, also den Bildausschnitt. Der Brennweiten-Perspektiven-Irrtum kommt dadurch zustande, dass man es gewohnt ist, in Folge eines veränderten Bildwinkels auch den Standpunkt ändern zu können: Zoomen wir Richtung Weitwinkel, können wir meist näher heran, zoomen wir Richtung Tele, kann der Aufnahmeabstand in der Regel auch größer sein.

Perspektive selbst ist nicht Brennweite, sie ergibt sich höchstens daraus: Sie ist lediglich ein Ort – der, an dem die Kamera steht, mehr nicht. Sie ist ein Ort, den ich verändern kann, und zwar nur kraft meiner Füße. Oder irgendeines Verkehrsmittels.

Jedes Bild entsteht aus einer bestimmten Perspektive, also von einem bestimmten Ort aus, und dieser bringt den Betrachter unvermittelt ins Spiel, setzt das Bild ins Verhältnis zu ihm. Die Perspektive ist hier der Link zwischen Fotograf und Motiv. Ebenso wie zwischen Betrachter und Foto.

Perspektivische Darstellungen eines Hauses, etwa die Architekturzeichnung, sollen die dreidimensionale Wirklichkeit eines Gebäudes auf die Fläche eines Papiers projizieren und dort möglichst auch plastisch wirken lassen. Architekten wenden dafür bestimmte zeichnerische Kniffe an, diese werden Projektionsarten genannt. Mit ihnen werden Standorte und Blickrichtungen simuliert, die ein Gebäude innerhalb des Bildes sachlich und ästhetisch wirken lassen. Die in der Architektur relevanten Arten der Projektion des Raums in eine Fläche sind Parallelperspektiven und Fluchtpunktkonstruktionen.

Der Fluchtpunkt wurde auch ‚Verschwindpunkt‘ genannt. Bezeichnenderweise, denn: Die gedachten Verlängerungen aller in die Tiefe des Raums hinein verlaufenden Linien, die parallel zur Blickrichtung gehen, schneiden sich in Fluchtpunkten – mindestens in einem, sonst in zweien oder dreien. Und min-

destens einer, wenn nicht zwei oder noch mehr davon, liegen auf dem Horizont. Also äußerst fern von mir – so fern, dass er fast verwunden scheint.



Die völlig unkorrigierte Untersicht lässt dieses Firmengebäude im Kölner Rheinauhafen größer erscheinen und erzeugt dabei drei kraftvolle Fluchten – eine rechts, eine links und eine oben. Ein glücklicher Zufall: Aufgrund seiner rechtwinklig zugeordneten Position ließ sich das vom Hamburger Architektenbüro BRT neu konzipierte Kran-Haus im Hintergrund perfekt in die Zentralperspektive einbauen.

Die Bezeichnung ‚Fluchtpunkt‘ ergibt sich aus der Definition des Begriffs ‚Parallele‘ in der Euklidischen Geometrie. Laut Euklid gelten zwei Linien als parallel, wenn ihre gedachten Verlängerungen sich im Unendlichen schneiden, also ganz weit weg. Das Unendliche selbst entzieht sich allen Blicken, anderenfalls wäre es endlich. Es ist so weit weg, weil dieser Schnittpunkt vor jedwedem Blick eines Betrachters zu ‚fliehen‘ scheint. Dieser ‚flüchtende‘ Punkt ist deshalb nichts real Nachweisbares; man kann nicht zum Horizont gehen und sich da diesen Schnittpunkt ansehen. Sein Wesen ist, dass er Konstrukt zu bleiben hat. Der Fluchtpunkt weist allenfalls auf irgendeine noch nicht gefundene Meta-Ebene, mehr kann er im Grunde nicht. Er existiert – und auch wieder nicht. Wohl deshalb wird der Fluchtpunkt bisweilen auch ‚Verschwindepunkt‘ genannt. Er liegt auf einer Verschwindelinie in der Verschwindeebene – architekturzeichnerische Fachbegriffe, die wir uns im Kapitel ‚Häuserbild und Terminologie‘, Seite 125 ff., näher ansehen werden.

Und doch hat er, der fliehende Punkt, sich als ausgesprochen nützlich erwiesen, als sehr praktisches Konstrukt – für Zeichner, Maler und Grafiker ist er eine überaus wertvolle Konstruktionshilfe. Mit seiner Unterstützung projizieren sie eine räumliche Wirkung auf die ebene Zeichenfläche. Ohne ihn ginge das nicht. Wer heilt, hat Recht – sagt man ja auch in der Alternativmedizin – nämlich dann, wenn die Erfahrung ‚Ja‘ sagt und die Wissenschaft ‚Nein‘.

Weil sich der Raum selbst in die drei Koordinaten Länge, Breite und Höhe gliedert, lassen sich meist drei Fluchtpunkte in unserer Seherfahrung ausmachen, für jede Dimension jeweils einer. Derjenige für die Raumhöhe befindet sich oben oder unten – je nachdem, ob man aufwärts oder abwärts schaut. Die beiden anderen sind die seitlichen Fluchtpunkte, sie liegen bekanntlich auf dem Horizont, und der befindet sich bei Geradeausblick innerhalb des Bildes immer auf Augenhöhe des Betrachters. Wenn wir so schräg fotografieren, wie wir meist auf die uns umgebenden Objekte sehen, hätten wir diese drei Fluchten auch im Bild. Meistens sieht ein Foto geordneter aus, wenn weniger Fluchten zu sehen sind, unter anderem deshalb gestalten wir Bilder, etwa durch eine bestimmte Perspektive.

Das tun Maler und Zeichner auch, nur einen entscheidenden Unterschied gibt es: In der Fotografie wird Perspektive nicht konstruiert, sie wird gefunden. Und dann mit der Kamera eingenommen. Beide Arten, die zeichnerische wie die fotografische, erfordern zur Ermittlung einer dienlichen Perspektive zunächst ein möglichst ‚kopflooses‘ Sehen – also eines, das von Vorstellungen über die tatsächlichen Dimensionen und Proportionen des Hauses unbeeinflusst ist und sich nur auf das sensorisch Gesehene bezieht. Erst in Kenntnis der Prinzipien des ‚kopfloosen‘, rein visuellen Eindrucks lässt sich die Perspektive als gestalterisches Mittel gezielt einsetzen. Die Botschaft kann nicht sein: So sieht das Gebäude aus – sie kann nur sein: So sehe ich es von hier, wo ich gerade stehe.

Die Suche nach einer förderlichen Perspektive ist die Basis guter Architekturfotografie. Aus einem einfachen Grund: Gut ist sie dann, wenn sie neben einer sachlichen Information auf glaubhafte Weise auch ein Gefühl vermittelt. Und dies selbst dann, wenn es das des ‚sachlichen‘, gar ‚objektiven‘, vordergründig also nicht-gefühligen Scheins ist. Wie das betrachtete Haus nämlich aussieht, hängt ganz wesentlich davon ab, von wo ich es betrachte. Von der Seite, von der ich schaue, aus meiner Nähe oder Distanz und aus der Höhe zum Objekt ergibt sich meine Perspektive. Von fern und oben sieht es kleiner und verschlossen aus, von nahem mit aufwärts gerichtetem Blick wirkt es größer und begehbarer.



Eine ungeshiftete Aufnahme aus halber Höhe. Ganz deutlich: zwei Fluchten, also klassische Übereckperspektive bei absolut senkrechten Motivvertikalen. Nicht jedem Gebäude tut das so gut wie dem Kölner Hafenamt, manches Haus wirkt dabei leicht zu klein. Hier war es akzeptabel, es bestand nicht der Anspruch, das Gebäude pompös wirken zu lassen.



Aufsicht macht alles kleiner.



Untersicht macht alles größer.



Und noch größer wirkt das Ganze aus der Nahdistanz, und zwar mit kürzerer Brennweite – am deutlichsten mit Fluchtlinien. Die bekamen wir durch eine seitliche Position ins Bild.

Nähe und Sehrichtung auf das Gebäude bestimmen meinen Blickwinkel, sie sind Ausdruck meiner persönlichen Sichtweise, und – wie im ganz normalen Alltag – halte ich diese oftmals für objektiver, als sie ist. Aber genau das macht Bilder von Bauten zu Objekten der Simulation, Suggestion und der bildnerischen Manipulation. Es sind dieselben Gesetze wie in der Werbefotografie: Schon durch die gezielte Wahl meiner Perspektive kann ich bestimmen, wie ein Haus atmosphärisch aussieht. Zumindest auf dem Foto. Meine Perspektive lässt es übergroß erscheinen oder beschaulich klein, bedeutend oder bescheiden, besucherfreundlich und integrativ oder distanziert wie eine künstlerische Skulptur, die sich dann eher zum Ansehen als zum Betreten eignet.



Raumlinien wollen nicht immer perspektivisch bierernst genommen werden, bisweilen mögen sie es auch ein wenig verspielt. Die BMW Welt in München ist sicher ein Gebäude von großer architektonischer Autorität, und viele Fotografen möchten so etwas gern umsetzen. Gerade deshalb lohnt sich auch mal ein spielerischer Schrägblick auf ein unscheinbares, seitliches Detail. Solche Perspektiven bieten sich zwischendrin immer beim ungezwungenen ‚Object Storming‘. Hier konzentrieren wir uns auf ein expressives Detail, die für dieses Gebäude typische Cyma.

Der Begriff selbst kommt vom lateinischen *perspicere*, was soviel wie ‚durchschauen‘, ‚deutlich sehen‘ oder ‚überblicken‘ bedeutet. In Anlehnung daran spricht man im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Besichtigens auch vom *Perspizieren* – sogar vom *Inspizieren*, wenn der Blick das Äußere um das Innere erweitert, also nach innen gehen soll. Auch im übertragenen Sinn des allgemeinen Sprachgebrauchs ist Perspektive natürlich nie absolut, sondern immer subjektiv, persönlich und damit relativ. Jeder hat seine eigene Sichtweise, und letztlich ist sie es, die abgebildet wird. Das ist bildnerisch genauso relevant, wie es aus philosophischer Sicht interessant klingt. Der Mensch, nicht das Göttliche, als sehendes Zentrum – genau das war ja einst der klerikale Vorbehalt.

Also: Göttlich oder objektiv gibt es offenbar nicht; die manchmal recht teuren, mehr oder weniger durchlässigen Zylindervorsätze an den Fronten unserer Kameras – sie heißen nur so. Versehentlich oder unreflektiert. Nur wenn mein persönlicher Blickwinkel geometrisch exakt rekonstruierbar wäre, ließen sich Rückschlüsse auf die realen Größenverhältnisse des Angeschauten ziehen. Das geht aber nicht, eine zentralperspektivische Konstruktion ist nicht eindeutig umkehrbar – verschiedene Ansichten auf veränderliche Gebäudeformen können zum selben Bildergebnis kommen, müssen es aber nicht. Es ist ja nie gesichert, dass das Gebäude tatsächlich aus rechten Winkeln besteht und kurze Schräglinien tatsächlich Fluchtlinien sind, die gen Hintergrund führen – das Haus könnte ja tatsächlich schief gebaut sein. Wir kennen das von Altbauten und Innenarchitekturen auf Schiffen.



Hier ist alles ein wenig schief, besonders die Decke. Kein Wunder, denn wir befinden uns im Bauch eines Windjammers, genauer: im Offizierskasino des ukrainischen Großseglers ‚Kherstones‘. Damit das Ganze seinen Schiffsscharakter behält und nicht wie ein Gebäude-Interieur aussieht, haben wir uns mit perspektivischen Korrekturen zurückgehalten. Auch das einstrahlende Sonnenlicht haben wir bewusst zugelassen, damit die Atmosphäre etwas Bewegliches hat.



Und es geht noch schief. Im Bug des Schulschiffes befindet sich die Kantine. Für eine ‚Landratte‘ gehört schön etwas Übung dazu, hier auf hoher Fahrt noch Haltung zu bewahren, und wer dabei seinen Seemannskaffee nicht festhält, muss hinterher das Deck schrubben. Dasselbe Weitwinkel wie oben, und auch hier haben wir die Kamera nur an den Vertikalen ausgerichtet, den grünen Stangen und den fest verankerten Stuhl- und Tischbeinen.

Trotzdem schwanken philosophische Argumentationen generell zwischen ‚objektivistischen‘ Ansätzen, die aller Erkenntnis des Außen eine sachlich eindeutige, nachprüfbare Basis zuschreiben – eine, die bei ausreichendem Wissensstand von jedermann und jederfrau gleichermaßen erfahrbar ist, und einer ‚subjektivistischen‘ Position. Das ist eine, die die Erfahrung und Erkenntnis der Dinge nur im Kontext einer ganz individuellen Sichtweise sieht, der persönlichen oder kulturell etablierten Seh- und Sichtweise, und die kann eben nur vor dem eigenen Erfahrungshorizont stattfinden.

Nichts auf der Welt kann also ohne Perspektive wahrgenommen werden, Sichtweisen sind also nicht objektivierbar – worum es sich bei einer gelungenen Perspektive immer dreht, ist Glaubwürdigkeit. Glaubwürdig ist ein Eindruck, wenn sich eine Mindestmenge von Betrachtern auf ihn einigen kann. Die Möglichkeit, mit selbst gewählter Perspektive glaubwürdig und gezielt Einfluss zu nehmen auf die Art, wie die Welt erfahren wird, ist ein Ergebnis der modernen Verhaltenstheorie und der Motivationsforschung. Nach dieser ist jeder seines Glückes Schmied – oder eben Unglückes, niemand kann sich auf die Entschuldigung zurückziehen, hilfloser Spielball irgendwelcher ihn umgebenden Kräfte zu sein, auch nicht der einer unansehnlichen Architektur mit unlösbaren lokalen Aufnahmebedingungen. Das allein macht noch kein Foto schlecht, lässt keines misslingen.

Die Möglichkeit aber, beim Bildermachen mithilfe von Perspektive gezielt Einfluss zu nehmen auf die sachliche oder erfahrungsgerechte Wirkung von Objekten und Szenen innerhalb eines Bildes, ist in erster Linie ein viel älteres Verdienst, nämlich das der Renaissance. Von der sukzessiven Entwicklung der zeichnerischen Möglichkeiten, Motive seinerzeit auf einer Fläche räumlich wirken zu lassen, profitiert auch die Gestaltung, die wir heute mithilfe der Position unserer Kamera vornehmen.



Ein sympathisches, aber nicht unproblematisches Motiv. Der Kunde war so verliebt in seinen römisch-rustikalen Restaurant-Keller in der Kölner Altstadt, dass er alles, aber auch alles auf einem einzigen Foto haben wollte, den roten Kachelboden, die Natursteinwände und das Deckengewölbe. Der Raum war nicht unbedingt klein, aber für eine Fast-Rundumsicht waren die Verhältnisse – zumindest aus Fotografensicht – doch recht beengt. Den besten Überblick bot eine extreme Weitwinkelposition von der Metalltreppe, die ins Restaurant hineinführte. Von dort wäre zwar ein etwas tieferer Standpunkt, verbunden mit einem kräftigen Aufwärts-Shift sicher besser gewesen. Aber dann hätte rechts das Treppengeländer zu viel Dominanz bekommen. Kompromisse nur, wo sie unbedingt sein müssen.
