



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Mira Claire Zadrozny
(Jena)

Stadt-Fragmente

Eugène Atgets fotografische Dokumentationen des vieux Paris

Mindestens 8000 Glasnegative hinterließ der französische Fotograf Eugène Atget (1857–1927) am Ende seines Lebens nach fast 30 Jahren, in denen er auf den Spuren des vieux Paris jene Teile der Stadt festhielt, die von der Haussmannisierung im 19. Jahrhundert unberührt geblieben waren. Mithilfe des "schwerfälligen Photo-Apparat[s] mit Balgauszug, 18 x 24, ohne Markenname[n] und mit Linear-Linsen ausgestattet"¹ zog Atget tagtäglich im Morgengrauen aus, um die neu angelegten, großen Boulevards zu verlassen und in den nebenliegenden Gassen ein Bild der Stadt Paris zu erzeugen, wie es de facto nicht mehr gegeben war. Seine Fotografien folgen demnach einer Idee der Fragmentierung der Stadt, die sich einerseits im Spannungsfeld von Zeigen und Nicht-Zeigen zu erkennen gibt, zum anderen bildimmanent als piktorale Fragmentierungen zum Ausdruck kommt. Ergänzend zur etablierten Forschung² verfolgt der Beitrag vergleichend die temporalen Modi Operandi des Fragmentarischen und deren Implikationen in Atgets Fotografien aus bildwissenschaftlicher Perspektive.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-56870

März 2023

#10 "Fragment"

33-44



Das Pariser Stadtbild im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert ist geprägt durch die Umbaumaßnahmen, die zuvor der Präfekt Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) im Auftrag Napoleons III. (1808–1878) im Second Empire durchführte.¹ Neben der Notwendigkeit, der im Rahmen der Industrialisierung explodierenden Bevölkerungsmenge in Paris Raum zu geben, war es Ziel des Umbaus, „dem autoritären innenpolitischen Programm der Ordnung ein städtisches, dem herrschenden Bürgertum gewidmetes Monument zu schaffen“⁴, wie Vittorio Magnago Lampugnani es formulierte. Mit den *grands travaux* wurden 27.000 Gebäude abgerissen, 100.000 Gebäude errichtet, Plätze und Parks angelegt und 144 Kilometer der Pariser Straßen neu gefasst, 48 Kilometer davon in Boulevards gestaltet, die zusammen mit den einheitlichen Fassaden der *immeubles haussmanniens* das Erscheinungsbild der Stadt bis heute charakterisieren.⁵ Mit den *percées urbaines*, den mannigfaltigen Straßendurchbrüchen und Abrissen, war das Stadtbild zwischen 1851 und 1871⁶ markiert von ephemeren Abrissruinen, die die Bildkünste der Zeit vor neue Aufgaben stellten, indem sie eine verstärkte Beschäftigung mit Fragen der Temporalität forcierten.⁷ Den Fotografen im Second Empire wie Gustave Le Gray (1820–1884), Pierre Emonds (1831–1905) oder Charles Marville (1813–1879) ging es zu meist um ein Festhalten dessen, was im Umbauprozess zu verschwinden drohte, um die Konservierung des Alten.⁸ Sie folgten einer steigenden Popularität des Dokumentarischen, wie sie sich beispielsweise mit der *Mission Héliographique* entwickelte und als „fièvre documentaire“⁹ bekannt wurde. Während die Stadtfotografen dieser ‘ersten’ Generation jedoch – meist im Auftrag der Regierung arbeitend –¹⁰ den ‘Fortschritt’ und die ‘Grandeur’ des Umbauprozesses in den Vordergrund stellen sollten, erzeugte Eugène Atget (1857–1927) als „Hüter der Vergangenheit“¹¹ ein „nostalgisches“¹² Bild, indem er versuchte, den Zustand des *vieux Paris* und der „romantische[n] Atmosphäre, die die Zeit seiner Wiederentdeckung um 1830 gekennzeichnet hatte“¹³ wiederherzustellen.¹⁴ Zwar „war [es] von vorneherein unmöglich, solch ein

Thema vollständig zu erfassen, aber man konnte seine Elemente und sein Ausmaß durch sorgfältige, einfühlsame Auswahl andeuten. So durchstreifte Atget das alte Paris auf der Suche nach geeigneten Bauten, Bildwerken und Ansichten.“¹⁵ Die Ergebnisse stellte er in fünf Serien (*Paysages – documents*, *Environs de Paris*, *Paris Pittoresque*, *L’Art dans le Vieux Paris*, *Topographie du Vieux Paris*) zusammen, die er in weitere Alben unterteilte. Erst aus diesen Fragmenten der Stadt sollte in der Rezeption sowohl einzelner Fotografien als auch in der Zusammenschau der Bilder die imaginative, ‘dokumentarische’ Rückschau in das *vieux Paris* ermöglicht werden. Ian Jeffrey beschrieb in seinem 1992 erschienenen Aufsatz „Fragment and Totality in Photography“ bereits die enge Verflechtung der Fotografie und des Fragmentarischen. Dabei führt er seine Bemerkungen stets zurück auf eine semiologische Bildauffassung, die jedoch die Analyse der bildlichen Fragmente stark einschränkt.¹⁶ Denn durch den semiologischen Zugriff werden bildliche Phänomene, die möglicherweise die Wirkmacht der Fotografien bedingen, kategorisch ausgeblendet. Es bleibt also zu fragen, ob Atgets fragmentierendes Arbeiten nicht auch andere Verweise in das Bild einlädt, die dem Narrativ des leeren, nüchternen „Tatort[s]“¹⁷, wie Walter Benjamin das Œuvre Atgets titulierte, entgegenstehen.

Im Fokus befinden sich im Folgenden zwei Hinsichten des fotografisch Fragmentarischen in Atgets Werk: Das dargestellte *vieux Paris* wird als Fragment dem durch die Haussmannisierung neu geprägten Stadtbild von Paris als architektonischem Ganzen gegenübergestellt. Das Nicht-Gezeigte gewinnt dabei genauso an Bedeutung wie das, was eigentlich auf den Fotografien sichtbar ist, denn bereits in der Wahl des Bildmotivs liegt ein Akt, der dem Dargestellten eine Bildwürdigkeit zuspricht bzw. sie dem Nicht-Gezeigten abspricht. Diese Auswahl manifestiert das Fragment als eine kritische Position innerhalb des zeitgenössischen Architektur- und Kunstdiskurses. Bildimmanent gilt es ferner, die ikonischen Fragmentierungen, die im Bild als Spiegelungen, Schatten und verschwimmende Fi-

Abb. 1 Eugène Atget: *Le Panthéon, vue prise de la rue Valette, 5ème arrondissement, Paris, 1923*, Fotografie auf Albuminpapier, 21,1 x 17,7 cm, Musée Carnavalet, Paris.



guren in Erscheinung treten, zu analysieren. Es wird zu zeigen sein, dass die dargestellte Architektur des *vieux Paris* ergänzt wird um Spuren einer zeitgenössischen Lebenswirklichkeit, die performativ ins Bild drängt und die Architekturfotografien dezidiert mit Fragen einer urbanen Temporalität überlagert.

Stadtfragmente und der Schein des Unsichtbaren

Atgets Vorgehensweise, das alte Paris zum Sujet seiner Arbeiten zu machen, ergibt sich nach seiner eigenen Aussage zunächst aus einem Drang, das zu verschwinden drohende *vieux Paris*, den „als malerisch empfundenen Teil der Stadt“¹⁸, zu dokumentieren und diese ‚authentischen Dokumente‘ anderen Künstlern zur Verfügung zu stellen. So jedenfalls lässt sich die Aufschrift „documents pour artistes“ auf dem Schild über seinem Atelier lesen. Den Selbstanspruch versucht Atget

über eine Fragmentierung der Stadt zu realisieren, die das neue Paris der Haussmannisierung ausblendet und an seiner Statt die Teile der Stadt ins Zentrum rückt, die von den *grands travaux* unberührt geblieben waren. „Erst die isolierte Betrachtung der Altstadt macht Paris zum Gegenstand der Geschichte“¹⁹, schreibt Guillaume le Gall. Das Fragment entpuppt sich aus dieser Disposition zunächst als Rudiment, als Rest, der vom vormalig Dagewesenen berichtet und der erst in der Rezeption ein Bild dessen erzeugt, was in der Vergangenheit liegt. Mit Friedrich Schlegel gelesen, scheinen diese „Fragmente aus der Vergangenheit“²⁰ einen rückwärtsgewandten Blick zu eröffnen, der das Gegenwärtige und das Zukünftige bewusst auszublenzen sucht.

Wie die formale und motivische Anlage eines Bildes auf das Vergangene verweist und in der Rezeption eine vormalige Ansicht vergegenwärtigt,

Abb. 3 Charles Marville
(zugeschrieben): *Rue Soufflot*,
ca. 1877, Fotografie auf Albu-
minpapier, auf Pappe gezogen,
23,5 x 36,6 cm, State Library
Victoria, Melbourne. .



zeigt die Fotografie der *Rue Valette*.– (Abb. 1) Hier ist es das *vieux Paris*, das als Gezeigtes ins Bild eingeht. Aus der Straße, in der die alten Gebäude, kenntlich durch ihre lädierten Fassaden, liegen, eröffnet sich der Blick auf das Panthéon von Paris. Der gewählte Blickwinkel rückt eine Ansicht des Panthéons in den Vordergrund, die eben nicht dessen Schauseite in Szene setzt. Im Gegenteil ist es die weniger prominente Nordfassade, die im Zentrum der Fotografie steht. Umso mehr wird deutlich, wie trotz dieser Verschiebung des Blickwinkels die Verortung in der Stadt und die Identifikation des Bauwerkes uneingeschränkt möglich sind. Das Zusammenspiel aus den Bildmotiven Gasse und Panthéon, die als räumliche Fragmente des alten Paris erkennbar sind, lassen die Gegebenheiten in der Stadt vor den *grands travaux* erkennbar werden. Das gezeigte Fragment eröffnet somit im Rezeptionsprozess einen Blick in das *vieux Paris*, das als ‘Ganzes’ markiert wird. Jeffrey beschreibt diese Fähigkeit des Verweises als innerbildliche Aufforderung, das vormalige Ganze in der Betrachtung des Fragments zu rekonstruieren: “As excerpts from a world that was, photographs are understandable as fragments, which means that they carry an invitation to reflect on and even to reconstruct former environments as totalities.”²¹ Auch bei Atget scheint das Ziel dieser analy-

tischen Betrachtung der Blick zurück in die Vergangenheit der Stadt zu sein. Ist jedoch diese Verweiszeit so eindeutig in die Rezeptionssituation eingeschrieben oder ergeben sich aus der Betrachtung noch andere mögliche Sichtweisen?

Ein Vergleich mit einer Fotografie Charles Marvilles, die die Rue Soufflot 1877 abbildet, zeigt, in welcher unmittelbarer Nähe die neuen und alten Teile der Stadt liegen.²² (Abb. 2) Auch Marvilles Fotografie eröffnet den Blick auf das Panthéon, diesmal aus westlicher Richtung. Die Rue Soufflot als neuer Boulevard verbindet den Jardin de Luxembourg mit dem Panthéon. Es ist diese Sichtachse, die Marville ins Zentrum seiner Darstellung stellt. Bemerkenswert ist, dass Marville, der ‘ältere’ Fotograf, ein ‘moderneres’ Sujet auswählt, während bei Atget die Entstehungs- und die Verweiszeit genau verkehrt sind. Keiner der Fotografen wählt dabei einen frontalen Blickwinkel, sondern sie fotografieren den Straßenverlauf leicht von rechts, wodurch die Fassaden der Rue Valette bzw. der Rue Soufflot hervortreten. In beiden Fotografien ist das Panthéon Mittelpunkt der Szene. Perspektivisch führt der jeweilige Straßenverlauf auf das Gebäude zu und stellt es visuell heraus. Mit dieser strukturellen Affinität übernimmt die Rue Valette in Atgets Fotografie eine signifikante Funktion

des Boulevards, nämlich die Zentrierung und Zurschaustellung der Monumente von Paris. Das Bild zeigt, dass solche Sichtachsen eben nicht allein dem modernen Boulevard vorbehalten sind, sich hingegen ähnliche Ansichten auch in den alten Teilen der Stadt realisieren lassen. Das Fragment, als Teil des *vieux Paris*, verweist so auch auf das Ganze der *zeitgenössischen* Stadt. Der neue Bautypus des Boulevards wird assoziiert, ohne selbst im Bild gezeigt zu werden. Somit können für die Fotografie der Rue Valette gleich zwei Relata ausgemacht werden: Nämlich zum einen das vergegenwärtigte Paris vor dem Umbau und zum anderen eine gegenwärtige Typologie der Stadt mitsamt ihrer architektonischen Modernisierung. Derweil Atgets Fotografie dem modernen Paris, markiert durch den Boulevard, über das Nicht-Zeigen auch eine Nobilitierung verwehrt, rückt die neue Stadt dennoch mittels der produktiven

Kraft des Fragments zurück ins Bild. Das Schlegelsche "Fragment[...] aus der Vergangenheit" wird überlagert vom "Fragment[...] aus der Zukunft"²³. Bedeutsam scheint, dass beide Relationen jeweils gültig und sinnvoll sind. Erst in der Rezeption entfalten die Fragmente ihr Potential und ermöglichen die Gleichzeitigkeit zweier Sichtweisen, in denen der "Ereignischarakter"²⁴ des Fragmentarischen zum Tragen kommt.

Eine formal ähnliche Ansicht bietet das 1912 entstandene Bild der *Rue Saint-Julien-le-Pauvre*.²⁵ (Abb. 3) Auch hier erscheint am Ende der Straße ein Pariser Monument, diesmal die Kathedrale Notre-Dame de Paris. Jedoch ist die Unmittelbarkeit der Blickführung getrübt durch die Entfernung der Kirche zum gewählten Betrachterstandpunkt. Denn dieser ist in der

Abb.3 Eugène Atget:
Rue Saint-Julien-le-Pauvre,
vers le quai de Montebello et
Notre-Dame, Paris, 1912, Foto-
grafie auf Albuminpapier, 21,9
x 17,7 cm, Musée Carnavalet,
Paris.



Fotografie vernehmlich weiter in die Straße hineinverlagert. Verstärkt betont ist die Unregelmäßigkeit des Straßenverlaufs, die konträr zu den neuen Boulevards steht. Sie erschwert den visuellen Zugang zum Monument in einer Weise, die mit der gradlinigen Architektur des Boulevards kaum vereinbar scheint. Dagegen wird das historisch Gewachsene der Stadt hervorgehoben, die Individualität einzelner Gebäude entlang der Straße zentriert. Konträr zu den einheitlichen Fassaden der *immeubles haussmanniens* stechen Partien der individualisierten Hauswände heraus, die das Fragmentarische der Stadt nicht allein in der Setzung des Sujets, sondern auch anhand des einzelnen Baus sichtbar machen. Überdies schieben sich Momente des Stadtlebens ins Bild wie der verlassene Korbkarren oder die drapierten Wäschestücke und vergessenen Plakatrete an den rechtsseitigen Fassaden, die eine Aktualität der Zeitgenossenschaft in die Szenerie einbinden. Die Bewohner erscheinen als unsichtbare Begleiter der Werkstoffe, die von Menschenhand benutzt oder hergestellt wurden. Wenngleich die Fotografie der Rue Saint-Julien-le-Pauvre die für Atget typische menschenleere Darstellung von Straßen aufweist, sind die Anzeichen der modernen Gesellschaft doch nicht gänzlich aus dem Bild gebannt. Als immanente Fragmente der Lebenswirklichkeit treten sie in diesen – teils nebensächlich erscheinenden – Details wieder auf.

In der Analyse der beiden Bildbeispiele wird deutlich, dass die Distinktion von Alt und Neu, die Trennung von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem, in dieser Schärfe nicht durchgehalten werden kann. Obschon in der Darstellung der Rue Valette mit den Fassaden und dem Panthéon allein Teile des *vieux Paris* gezeigt werden, schreibt sich dennoch die zeitgenössische Architektur des Umbaus formalästhetisch als Boulevard in das Bild ein. Das vermeintlich dokumentarische Fragment eröffnet im Rezeptionsangebot des Bildes unverhofft Bezüge zum modernen Paris. In der Ansicht der Rue Saint-Julien-le-Pauvre sind es die Menschen, die – wiewohl im Eigentlichen nicht gezeigt – durch die Gegenstände in ihrer Dinglichkeit präsent sind. Für das fotografisch frag-

mentarische bedeutet dies im Umkehrschluss, dass das Ganze sich als eine Variable darstellt, die eben nicht allein eine Imagination des *vieux Paris* forciert, sondern zugleich den zeitgenössischen Stadtraum mit aufnimmt. Das Ganze geht dann über die Summe der Fragmente hinaus, oder mit Maurice Blanchot gesprochen: *“L’exigence fragmentaire n’exclut pas mais dépasse la totalité.”*²⁶ Damit entwickelt auch das, was nicht auf den Bildern zu sehen ist, der Negativraum, eine Wirkmacht, die sich nicht ausklammern lässt. In dieser Überlagerung erscheint die kritische Position gegenüber dem Neuen relativiert, erobert es doch über die impliziten Bezüge eine Nobilitierung, die Atget ihm eigentlich verwehrt, zurück. Die Überlagerung der Fragmente im Bildraum²⁷, die sich hier anhand der Architektur und der Spuren der Menschen gezeigt hat, wird im Folgenden mit Fokus auf die performativen Fragmente einer zeitgenössischen, urbanen Lebenswelt zu vertiefen sein.

Temporale Überlagerungsfragmente

*“Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder leer. [...] Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat.”*²⁸

Für Benjamin war im Besonderen die menschenleere Darstellung der Pariser Straßen in Atgets Fotografien auffällig. Doch finden sich in den Fotografien des *vieux Paris* Bilder, in denen die Bewohner der Stadt als Fragmente des städtischen Lebens performativ ins Bild drängen. Ausprägungen solcher Fragmente sollen im Folgenden in den Blick genommen werden, und zwar verschwommene Figuren, die in einigen Bildern zu sehen sind, und Spiegelungen, die insbesondere in Atgets Schaufensterbildern erscheinen. Zunächst scheint es, als entstünden derartige Überlagerungsfragmente allein durch die genutzte Technik, denn die verschwommenen Figuren könnten auf längere Belichtungszeiten²⁹ – entsprechend den technischen Anfängen der Fotografie – rückführbar sein, die die Bewegung der Menschen auf der Straße

noch nicht festzuhalten vermochten.³⁰ Ebenso stehen die Spiegelungen in den Schaufensterscheiben mit technischen Anwendungen in Verbindung, bei denen die Winkel der Kamera nicht präzise genug gewählt wurden, um die Widerspiegelung der Straßenszenen auszublenden. Obgleich diese Eindrücke zunächst auf technische Spielarten oder den fehlerhaften Umgang mit dem Medium schließen lassen, bleibt doch zu fragen, ob sich nicht durch die Störmomente Phänomene ins Bild schieben, die zum einen die produktionsästhetischen Bedingungen hervortreten lassen und zum anderen Implikationen des Fragmentarischen der Stadt zu erkennen geben.

In der Darstellung der *Rue des Nonnains d'Hyères* zeigen sich solcherlei Handhabungen des Technischen an den verschwommenen Figuren im Vordergrund. (Abb. 4) Die Bewegung der Menschen wird nicht pointiert festgehalten, sondern verwandelt die Personen im Bild in halb durchsichtige Schatten und Schlieren, deren in-

dividuelle Züge kaum mehr auszumachen sind. Diese Vagheit der Figuren steht im Kontrast zur detailliert erkennbaren Straßenszenarie, die sich hinter ihnen erstreckt. Produktionsästhetisch erweckt die Fotografie somit den Eindruck vergangener technischer Entwicklungen. Fast scheint es, als würde Atget durch seine fotografietechnischen Arbeitsweisen auch in dieser Hinsicht einen Zugriff auf das vergangene Paris vollziehen: Der vermeintliche Rückgriff im Medium erzeugt in den Bildern eine Atmosphäre des Vergangenen, die mit dem Sujet des Bildes korreliert. Die Fotografien wirken weniger wie aktuelle Darstellungen, sondern wie authentische Bilder aus einer anderen Zeit. Atgets Fotografie erzeugt demnach sowohl produktionsästhetisch als auch motivisch eine Vergangenheit. Aus der Perspektive der Rezeption stellen sich zudem drei temporale Momente dar: der Zeitpunkt der Entstehung der Fotografie um 1900, die scheinbare Vergangenheit der medialen Ausformung und die Evoka-

Abb. 4 Eugène Atget: *Angle rue des Nonnains d'Hyères et rue de l'Hôtel de Ville, 4ème arrondissement, Paris, 1899*, Fotografie auf Albuminpapier, 21,6 x 18 cm, Musée Carnavalet, Paris.



tion des *vieux* Paris vor dem Umbau der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Einsatz des Fragmentarischen erfolgt mit einer dezidiert zeitlichen Komponente, die sich aus dem Motiv und der Produktionsästhetik sowie in der Rezeption ergibt. Der Umgang mit dem Fragment eröffnet so temporale Überlagerungen, die sich im Bild als verschiedene Ebenen entfalten. Nicht etablieren die städtebaulichen Fragmente, wie sie im ersten Abschnitt zur Geltung kamen, eine Überlagerung von Alt und Neu bzw. von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem, sondern es entwickelt sich mit der temporalen Fragmentierung und deren Überlagerung eine Form, in der die Zeitspanne des *vieux* Paris bis in die Gegenwart Sichtbarkeit erfährt. Die urbane Temporalität, die aus dieser Verschränkung erfahrbar wird, entfaltet im Bild eine Wirkmacht, die über das bloße Dargestellte hinausgeht und vielfache Verweisstrukturen in zeitlicher Hinsicht ermöglicht.

Mit dieser Art des temporalen Fragments, das eine Unmittelbarkeit der Bildproduktion nahelegt, erscheint der Diskurs der Momentaufnahme im Bild, der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit den fotografischen Alben der *Paris instantané* entwickelte. „Auch wenn die bewegten Passanten sich nun ins fotografische Bild einschreiben, so wird die bewegte Menge doch nicht zum Fokus der Bilder. Vielmehr bilden die Menschen und Fahrzeuge einen Teil der Wirklichkeit, der sich in das architektonische Ensemble einfügt.“³¹ Als Markierung der Bewegtheit und des zeitgenössischen Lebens innerhalb der Architektur wird durch die Einbindung von Menschen und ihren Spuren eine Aktualitätserfahrung im Bild möglich, die es eben nicht als stillgestellten „Tatort“³² oder leerstehende „Wohnung“³³ kennzeichnet. Stattdessen wird der Bildraum zum Verhandlungsort, an dem heterogene temporale Strukturen zur Wirkung kommen. Wenngleich die Einschreibung des zeitgenössischen Lebens dem Ziel, das alte Paris zu rekonstruieren, entgegensteht, kann doch erst die Zusammenschau von Alt und Neu, von Vergangenheit und Gegenwart, ein Bild der Stadt Paris erzeugen, in dem sich die

Zeitgenossenschaft sinnstiftend mit und aus der Historie begründet.

Eine weitere Form der fragmentarischen Überlagerung findet sich in Atgets Schaufensterfotografien. (Abb. 5) Die steigende Popularität von Schaufensterbildern zwischen 1900 und den 1920ern lässt sich zuvörderst auf Werbefotografien zurückführen. Besonders markant treten dabei Spiegelungen hervor, die den Blick auf die Auslagen des Ladengeschäfts mitunter verdecken und daher als Störfaktor empfunden wurden, wie ein Bericht in der Zeitschrift *Parade* von 1928 erkennen lässt: „La glace qui sépare le public de la marchandise est un gros obstacle : elle reflète les images des passants, les maisons d’en face et cela ne fait nullement l’affaire de celui dont l’étalage est toute la publicité.“³⁴ Was eigentlich eine technische Störung ist, ergibt aus ästhetischer Perspektive eine „widerständige Ebene“³⁵, auf der ein anderes Bild gleich einer *mise en abyme* in die Darstellung des Schaufensters tritt.³⁶ Die Spiegelungen eröffnen eine weitere Bildebene, auf der sich zwei Ansichten überlagern. Christian Spies hat dieses Phänomen in Atgets Schaufensterbildern unter der Hinsicht des Zeigens in den Blick genommen:

„[...] die beiden Ebenen des bildlichen Zeigens [treten] in ein Wechselverhältnis, die bislang unterschieden worden sind: zum einen diejenige des dreidimensionalen Gegenstandes, der sich als Ding selbst zeigt, und zum anderen diejenige des Tableaus, jenes Präsenzfeldes, auf dem ein Sichtbarkeitsausschnitt immer schon vor Augen gestellt ist.“

Damit tritt in die Fotografie eine Dichotomie von Opazität und Transparenz, wie sie in der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts bereits vielfach gefunden werden kann,³⁸ die jedoch für die Fotografie noch nicht selbstverständlich war. „Dank eines Unfalls ist sichtbar geworden, was für gewöhnlich in der gläsernen Transparenz des Bildträgers verschwindet.“³⁹ Wo sich in der Malerei die Unterscheidung zwischen *imago*, also dem Bildobjekt, und *pictura*, dem Bildträger, darstellt, sind diese Ebenen in der Fotografie

Atgets nun ebenfalls verschoben ins Bildimmanente.⁴⁰ Das Schaufenster und seine Auslage als eigentlich intendiertes Sujet werden überlagert von der Scheibe mit ihrer Spiegelung. Die vermeintlichen fotografischen 'Fehler' der Spiegelung machen auf die Produktionsbedingungen der Fotografie aufmerksam und eröffnen auch den Blick auf Fragen ihrer Materialität. Denn in der Sichtbarmachung des Dazwischen wird eine technische Bedingtheit des fotografischen Werks manifest. Die autoreflexive Einschreibung des Fragmentarischen in das Bild wird noch deutlicher, wenn sie mit dem korreliert, was gespiegelt erkennbar ist. So tritt in der Fotografie der *Boutique Empire* im Zuge der Spiegelung im Schaufenster ein besonderer Effekt ein: Dem Betrachter eröffnet sich ein Einblick in die fotografische Praxis Atgets, denn der Fotograf selbst ist es, der im Fenster erkennbar ist. Rosalind Krauss schreibt dazu:

“Die häufige visuelle Übereinanderlagerung von Objekt und Agens, beispielsweise wenn Atget sich selbst als eine Reflexion im verglasten Eingang des Cafés, das er photographiert, einfängt, erlaubt eine Lektüre des Werkes als reflexives, da es die Bedingungen seiner Produktion darstellt.”⁴¹

Durch den Modus der Widerspiegelung erhält das Bild einen autoreflexiven Zug, in dem der Produktionsprozess selbst Teil des Bildes wird. Mit Gottfried Boehm kann man hier also von einem Moment “doppelten Zeigens”⁴² sprechen, bei dem nicht allein die Auslagen des Schaufensters, sondern auch die Straßenszenerie und die Produktionssituation gezeigt werden. Der Fotograf, der seinen Blick auf die Kamera richtet, scheint ganz vertieft in sein Arbeiten und erzeugt durch diese Haltung eine Authentizität im Bild, die den Prozess der Produktion ganz zufällig erscheinen lässt. Aus Perspektive der Rezeptionszeit erscheint die Sichtbarkeit der Stra-

Abb.5 Eugène Atget: *Boutique Empire*, 21 rue du Faubourg-Saint-Honoré, 8ème arrondissement, Paris, 1902, Fotografie auf Albuminpapier, 22,6 x 17,6 cm, Musée Carnavalet, Paris.



ße für den heutigen Betrachter dann als ein unintendiertes Fragment, das den Blick in die Vergangenheit des Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Mit dieser temporalen Überlagerung sind es eben nicht mehr nur die "Fragmente aus der Vergangenheit"⁴³, also die Rudimente der Pariser Altstadt, die im Bild wirken. Die Fragmentierung der Stadt in der Fotografie erweist sich hingegen als "dynamische Erfahrung"⁴⁴, in der mehrere Sichtweisen zugleich und als Implikation gleichwertig Gültigkeit erhalten.

Fazit

In der Analyse der ausgewählten Bildbeispiele zeigt sich Atgets Umgang mit dem Fragmentarischen in seinem Facettenreichtum. Entgegen der Annahme Jeffreys, die Fotografien würden auf ein

symbolisch zu verstehendes Ganzes verweisen und in dieser einfachen Verweiskfunktion aufgehen, hat die vorliegende, skizzenhafte Untersuchung das Fragmentarische als eine produktive Kraft herausgestellt, die es vermag den Verweis auf das Ganze ambig werden zu lassen und es damit, mit Blanchot gesprochen, zu übersteigen. Das fotografische Fragment gibt dem Nicht-Gezeigten Raum und bietet ein Rezeptionsangebot, das es dem Betrachter ermöglicht, auch das Abwesende miteinzubeziehen. Im Zusammenspiel von Motivik, Produktions- und Rezeptionsästhetik wird deutlich, wie pikturale Fragmente überlagerte Ebenen der Temporalität im Bild zum Erscheinen bringen, alle gleichermaßen Gültigkeit erfahren und so zu einer ästhetischen Enthierarchisierung durch das fotografische Fragment führen.

Anmerkungen:

- 1 Jean Leroy: "Wer war Eugène Atget?" In: *Camera* 57 (März 1978), S. 40–42, S. 41.
- 2 Der Forschungsstand zu Atget, insb. aus internationaler Perspektive, jüngst bibliografiert in: Anne de Mondenard / Agnès Sire (Hg.): *Atget. Voir Paris*. Ausst.-Kat. Paris 2020, S. 222–223.
- 3 Vgl. zum Umbau von Paris im 19. Jahrhundert: Jean des Cars: *Haussmann. La Gloire du Second Empire*. Paris 2008. Jean des Cars / Pierre Pinon (Hg.): *Paris – Haussmann. Le Paris d'Haussmann*. Paris 1991. Jean Firges: *Die Stadt Paris. Geschichte ihrer Entwicklung und Urbanisierung*. Annweiler am Trifels 1998, bes. S. 38–59. Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel 2015 (11941), S. 444–462. Thomas Hall: "Paris – Napoleon III. – Haussmann. Unerreichbares Vorbild für den Umbau zur Metropole." In: Gerhard Fehl / Juan Rodríguez-Lores (Hg.): *Stadt-Umbau. Die planmäßige Erneuerung europäischer Großstädte zwischen Wiener Kongreß und Weimarer Republik*. Basel, Berlin, Boston 1995, S. 41–55. Benoît Jallon / Umberto Napolitano / Franck Boutté (Hg.): *Paris Haussmann. Modèle de Ville*. Zürich 2017. Vittorio Magnago Lampugnani: "Das großmaßstäbliche Muster der bürgerlichen Stadt. Haussmann und Paris." In: Jean-Louis Cohen / Hartmut Frank (Hg.): *Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe*. Berlin 2013, S. 3–32. Vittorio Magnago Lampugnani: *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert. Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika*. Berlin 2017, bes. S. 247–274. Pierre Pinon: *Le Mythe Haussmann*. Paris 2018.
- 4 Lampugnani 2013, S. 7.
- 5 Vgl. ebd. S. 24.
- 6 Erst 1927 wurden die letzten dem Umbau zuzuordnenden Veränderungen umgesetzt.
- 7 Dieser Thematik widmet sich ausführlich die Dissertationsschrift der Autorin zu Ruinenbildern, die sie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena an der Professur für Neuere Kunstgeschichte zurzeit verfasst.
- 8 Vgl. Joke de Wolf: "'Documents, vues et reproductions'. Parisian photographs as administrative viewing tool." In: Steffen Haug / Gregor Wedekind (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*. Paderborn 2018, S. 73–91.
- 9 Charles-Olivier Carbonell: *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens Français. 1865–1885*. Toulouse 1976, S. 120.
- 10 Vgl. de Wolf 2018. Atget selbst arbeitete häufig für die 1898 gegründete Commission du vieux Paris und das damals noch junge Musée Carnavalet (1866 als Musée de l'histoire de Paris et la ville konzipiert, 1880 eröffnet). Einerseits verleihen diese Aufträge dem Interesse an der Erhaltung des vieux Paris institutionellen Ausdruck, andererseits sicherten sie schlichtweg seinen Lebensunterhalt. Peter Galassi verweist zudem darauf, dass Atget bewusst freiberuflich arbeitete, obwohl er als angestellter Fotograf deutlich mehr verdient hätte. Er führt diese Entscheidung auf das Recht, seine eigenen Negative zu verwalten, zurück, das er in einem Anstellungsverhältnis hätte abtreten müssen. Vgl. Peter Galassi: "L'affirmation d'une relation entre une personne et le monde". In: *Mondenard / Sire* 2020, S. 210–215, S. 212.
- 11 Guillaume le Gall: "Die Entstehung des alten Paris." In: *Eugène Atget. Retrospektive*. Berlin 2007, S. 12–24, S. 21.
- 12 Andreas Kruse: *Eugène Atgets Paris*. Köln u. a. 2001, S. 31.
- 13 John Szarkowski / Maria Morris Hamburg: *Eugène Atget 1857–1927. Bd. II. Das alte Paris*. München 1982, S. 164.
- 14 Zum Verhältnis von Atget zum Stadtumbau von Paris im 19. Jahrhundert vgl. auch David Harris: *Eugène Atget. Itinéraires parisiens*. Paris 1999, S. 21.
- 15 Ebd. S. 166.
- 16 Ian Jeffrey: "Fragment and Totality in Photography." In: *History of Photography* 16 (1992), S. 351–357.
- 17 Benjamin 1963, S. 21.
- 18 Guillaume le Gall: "Die Entstehung des alten Paris." In: *Eugène Atget. Retrospektive*. Berlin 2007, S. 12–24, S. 19.
- 19 le Gall 2007, S. 20.
- 20 Friedrich Schlegel: "22. Athenäums-Fragment." In: Ders.: *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. Neuausgabe v. Michael Holzinger, Berlin 2013 (11798).
- 21 Jeffrey 1992, S. 351.
- 22 Bei der Fotografie Marvilles handelt es sich zwar um einen aufwändigen, goldgetonten und auf Karton gezogenen Ausstellungssprint, doch ist das Tertium comparationis auf die Darstellung beschränkt, sodass die unterschiedliche Materialität der Comparata in dieser Hinsicht außer Acht

gelassen werden kann.

23 Schlegel 1798, S. 22.

24 Adria Daraban: "Das Modell des Fragmentarischen. Erfahrungen der Moderne in der Architektur." In: Gisela Mettele / Sandra Kerschbaumer: *Romantische Urbanität. Transdisziplinäre Perspektiven vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*. Wien, Köln, Weimar 2020, S. 213–241, S. 215.

25 Diese Fotografie gehört zu einer Serie, die Atget von der Rue Saint-Julien-le-Pauvre und dem Blick auf Notre Dame angefertigt hat. Für eine Diskussion der Bildfolge vgl. Harris 1999, S. 38.

26 Maurice Blanchot. Zit. n. Phillipe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme Allemand*. Paris 1978, S. 80.

27 Zur Form des Überlagerungsbildes in räumlicher Hinsicht vgl. Wolfram Pichler: "Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular." In: David Ganz / Felix Thürlemann (Hg.): *Das Bild im Plural*. Berlin 2010, S. 111–132.

28 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Frankfurt am Main 1963, S. 58.

29 "On at least one occasion, Atget also recorded, as part of his caption, his exposure time: Sain.t Cloud, 150 s, vers 9 h. martin, mars 1926. Perhaps his notation was made to record an experiment: a two-and-a-half minute exposure seems massive, even on a gray March morning." John Szarkowski: Atget. New York 2000, S. 192.

30 Vgl. Gunnar Schmidt: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld 2009, S. 9–10. Die technischen Bedingungen der Fotografie wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig verbessert und damit die Belichtungszeiten verkürzt bis es Eadweard Muybridge (1830–1904) 1872 gelang den Bewegungsablauf eines galoppierenden Pferdes fotografisch festzuhalten. Vgl. dazu Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München 2011, S. 15; sowie Paul-Louis Roubert: "Art et photographie au XIXe siècle: les ambiguïtés d'un nouveau modèle." In: Bertrand Tillier (Hrsg.): *L'art du XIXe siècle. L'heure de la modernité 1789–1914*. Paris 2016, S. 495–537, S. 524–525.

31 Jens Ruchatz: "Paris in vielen Augenblicken geliefert. Le Panorama und die serielle Ästhetik des städtischen Lebens." In: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive*. Bielefeld 2020, S. 83–133, S. 108.

32 Benjamin 1963, S. 21.

33 Ebd. S. 58.

34 R.H.: "L'éclairage, élément essentiel de la vitrine." In: *Parade. Revue du décor de la rue* 14 (1928), S. 10.

35 Christian Spies: "Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damien Hirst und Louise Lawler." In: Gottfried Boehm / Sebastian Egenhofer / Christian Spieß (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München 2010, S. 260–288, S. 277.

36 Trevor George Sewells Analysen des gezielten Einsatzes von Hell-Dunkel-Kontrasten in Atgets Fotografien, mögen vielleicht einen Hinweis darstellen, dass auch die Schaufensterspiegelungen durchaus als intentional gewertet werden können. Vgl. Trevor George Sewell: "Beyond the Conventions of Architectural Photography". In: *Photoresearcher* 9 (2011). S. 28–31.

37 Ebd. S. 278.

38 Vgl. Spies 2010, S. 279.

39 Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg 2010, S. 9.

40 Vgl. Vitruvius: *De Architectura*. Neuausgabe v. Pierre Gros, Turin 1997, Bd. II, S. 1042. Johannes Grave: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*. Paderborn 2015, S. 29–30. Spies 2010, S. 274.

41 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998 (1990), S. 53.

42 Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007, S. 19.

43 Schlegel 1798, S. 22.

44 Daraban 2020, S. 215.