Die Theorie

Wir stehen mitten auf einer stark befahrenen Straße. Auf einer Leiter, damit wir durch den Sucher der Linse der digitalen Spiegelreflexkamera schauen können, welche sich auf einem zur Gänze ausgefahrenen Stativ befindet. Die Autos müssen warten, es dauert nicht lange, bis sich ein kleiner Stau bildet. Niemand hupt, das wundert uns. Sind die Kleinstadtbewohner geduldig oder ist es das ungewöhnliche Bild, das sich ihnen bietet? Warum wir auf einer Leiter stehen, hinter einem Stativ und uns mitten auf dieser Straße in Lebensgefahr begeben? Ein Grund dafür ist weil wir der Aussage des Philosophen Vilém Flusser folgen, welche besagt, dass jene Fotografie die »beste« sei, bei welcher der Fotograf das Apparateprogramm im Sinn seiner menschlichen Absicht besiegt, das heißt, den Apparat der menschlichen Absicht unterworfen hat.

vgl. Flusser 1999, S. 43

Der eigentliche Beweggrund ist jedoch ein anderer: Wir versuchen, unserem Vorbild, dem Wanderfotografen Wilhelm Karl Thurau folgend, perspektivische Verzerrungen im Bild zu vermeiden. Vor fast hundert Jahren erlangte er dies durch eine Plattenkamera, doch da wir das Ziel verfolgen, eine Bestandsaufnahme der Gegenwart zu produzieren, arbeiten wir mit aktueller Technik, mit einer digitalen Kamera. Nach einigen Versuchen wird der Chip entnommen und die Bilder werden auf unseren transportablen Rechner, der sich in unserem Volkswagen befindet, welcher als mobiles Büro dient, übertragen. In einem Bildbearbeitungsprogramm legen wir unseren Versuch, über das vorher digitalisierte Bild von Thurau. Wir stellen fest, dass der Standpunkt, den wir eingenommen haben, nicht exakt dem von Thurau entspricht und beginnen den Prozess von neuem. Die Leiter und das Stativ also einige Zentimeter verrücken, die Autos beginnen sich wieder zu stauen. Den Auslöser betätigen. Wieder und wieder der gleiche Ablauf bis das

Ergebnis unseren Ansprüchen genügt. Bis wir in der Gegenwart den gleichen Standpunkt finden, den Thurau in der Vergangenheit eingenommen hat. Denn Gegenwart steht immer in Bezug zur Vergangenheit.

Unsere Arbeit begann mit der Faszination für ein Zeitzeugnis. Ein Zeitzeugnis? Der ursprüngliche Gedanke, der hinter den Fotografien von Thurau steckt, ging von der unternehmerischen Idee aus, als Fotograf nicht darauf zu warten, bis die Kunden zu ihm kommen, sondern diese selbst vor Ort zu suchen. Dabei war für Thurau jene Bevölkerungsschicht von besonderem Interesse, die sich keinen Maler oder teuren Studiofotografen leisten konnte und auf eine etwas günstigere Variante angewiesen war. So wanderte er um 1910 durch Dornbirn, von Haus zu Haus, bat die Bewohner, sich vor ihrem Haus aufzustellen und lichtete sie ab. Es fällt auf wie oft Vieh oder Gebrauchsgegenstände mit im Bild sind, dies führt zu dem Schluss, dass Thurau die Bewohner dazu angehalten hat, nach dem Motto: je mehr Gegenstände auf dem Bild sind, auf die man stolz ist, desto höher ist der Anreiz zum Kauf des Bildes. Dieses Mit-ins-Bild-bringen von Gegenständen und Besitz ermöglichte es den abgelichteten Personen, ihren Status und ihre gesellschaftliche Stellung auszudrücken und zu dokumentieren. Die Bewohner sind meist in einer Reihe aufgestellt und blicken direkt in die Kamera.

»Die Menschen auf der Fotografie haben das Bild gemacht, kurz bevor sie umgezogen sind. Wahrscheinlich als Erinnerung.«

Thurau arbeitete mit einer für diese Zeit üblichen Plattenkamera. Er beherrschte sie, wie ein Künstler sein Handwerk. *»Die Plattenkamera, gestattet dem Beobachter im Künstler eine intelligente, nahezu interesselose Betrachtungsweise der Welt.«* Eine Kamera dieser Art besitzt ein Shift-Objektiv welches beliebig gekippt und gedreht werden kann, und ermöglicht so die Ablichtung eines Gegenstandes aus der Zentralperspektive.

White 1950, S. 65

Heute wird diese Methode in der Architekturfotografie eingesetzt, da man mit Hilfe des sogenannten shiftings Verzerrungen und optische Fehler vermeiden kann. Es entsteht der Eindruck, als ob das Gebäude von einer erhöhten Position aus fotografiert worden wäre.

Die Fotografien Thuraus waren damals dazu gedacht, Geld einzubringen, indem den Bewohnern Bilder von ihren eigenen Häusern verkauft wurden. Ihr Verwendungszweck war somit rein kommerziell. So sind diese Bilder, mit Vilém Flusser gesprochen, vorerst nur unbewegte stumme Flächen, die geduldig darauf warten, durch Reproduktion verteilt zu werden. Für diese Verteilung bedarf es, so meint er weiter, keiner komplizierten technischen Apparate, denn Fotos sind Blätter, die von Hand zu Hand gehen können.

vgl. Flusser 1999, S. 45

So geschah es auch mit den Bildern Thuraus: Einem Aufruf für eine historische Fotosammlung folgend, wurden Jahre nach ihrer Entstehung zahlreiche Fotografien aus vergangenen Zeiten von der Dornbirner Bevölkerung ins Stadtarchiv gebracht. Dort entdeckten die geschulten Augen der zuständigen Kustoden unter diesen Bildern einige mit auffälligen Gemeinsamkeiten, zum Beispiel die abgebildeten Häuser. Dies führte nach intensiver Recherche zur Identifizierung des Autors Wilhelm Thurau. Durch ihre Katalogisierung wandelten sich die stummen Flächen zu bedeutenden. Sie machen, so meint Flusser, dem Betrachter eine Welt vorstellbar, die ihm unmittelbar nicht zugänglich ist. Sachverhalte werden auf ihrer Oberfläche sichtbar.

vgl. Flusser 1999, S. 43

In der Gegenwart stellen diese Bilder ein wertvolles Zeitdokument dar, da sich anhand dieser vieles über die damaligen Lebensumstände der abgebildeten Personen ablesen lässt. Zwischen dem damaligen Produktionskontext und dem heutigen

vgl. Flusser 1999, S. 9

Rezeptionskontext ist eine produktive Spannung entstanden.

Der direkte Blick der abgelichteten Personen in die Kamera, der auf uns sehr streng wirkt, die eingenommene Körperhaltung, die Kleidung, die zwischen Dienstmädchen und Hausherrin unterscheiden lässt, die Kinder in Alltagskleidern, die Gegenstände, die mit im Bild sind, und nicht zu vergessen das Haus, vor dem sie posieren, reichen aus, um unsere Faszination zu wecken und uns intensiv mit dem Thurau-Bestand des Stadtarchivs Dornbirn zu befassen. Wir fühlen uns angesprochen, wollen rückwärts blicken, in das damalige *»Hier und Jetzt«* des Bildes eintauchen, in *»ein dokumentiertes Teilstück der Geschichte«*. Es stellt sich die Frage, zu welcher Tageszeit die Bilder aufgenommen wurden. Manchmal zeigen sie nur Frauen mit ihren Kindern. Wo waren die Männer? Auf anderen Bildern sind Männer unterschiedlichster Generationen in Arbeitskleidung zu sehen. Wie sah der Alltag dieser Menschen aus? Was hätten diese Menschen wohl zu erzählen? Alte Bilder, könnte man sich an dieser Stelle denken, wirken in der Gegenwart oft faszinierend auf den Betrachter oder die Betrachterin, und nicht selten verleiten sie dazu, sich das damalige Leben idyllisch vorzustellen. Der Medientheoretiker Jean Baudrillard spricht von einem besonderen Stellenwert, den alte Objekte einnehmen, da sie einen abgeschlossenen Eindruck vermitteln. Er spricht von einem Ereignis, das sich einst in der Vorgegenwart zugetragen hat und deshalb seine Begründung in sich hat, also authentisch ist. Doch es ist nicht so sehr der Aspekt des alten, es ist vielmehr der Wandel der Bedeutung, der einer Fotografie aus der Vergangenheit in der Gegenwart zuteil wird. Die Thurau-Fotografien sind nicht aus der Motivation heraus entstanden, die damalige Zeit zu dokumentieren, sondern Häuser und ihre Bewohner abzulichten. Die Zufälligkeit, die sie ins Archiv gebracht

»Die Menschen auf den alten Fotos schauen alle sehr ernst drein.«

Benjamin 1936, S. 13

Berger 1980, S. 36

»Die Werte des Alten gibt es nicht mehr.«

vgl. Baudrillard 2001, S. 96

haben, und der gegenwärtige Status, den sie dadurch erlangen, der Wertewandel, den die Bilder erleben, faszinieren uns. Doch auch dies ist, wenn man bedenkt, wie viele dieser Relikte sich aus alter Zeit heute in Archiven und Museen stapeln, nicht einzigartig. Es zeigt nur, wie ein Foto, obwohl es vom Fotografen für einen bestimmten Distributionskanal codiert wurde, neue Decodierungen finden kann. Rudi Keller beschreibt in seiner Zeichentheorie den Vorgang der Zeichenbildung, als eine Folge des Gebrauchs von etwas. Durch die Verwendung wird es möglich, vom Wahrnehmbaren auf das Nicht-Offensichtliche zu schließen. Um bei einem Foto auf das Nicht-Offensichtliche zu schließen, muss der Interpret demnach auch über die Regeln und Bedingungen des Gebrauchs Bescheid wissen.

vgl. Keller 1995, S. 113f.

Die Bilder Thuraus zeigen nicht nur Menschen, sondern, wie bereits beschrieben, immer auch Häuser. Häuser überdauern Menschen, und somit drängt sich die Frage auf, wie diese Häuser heute aussehen. So ist die Idee entstanden eine Bestandsaufnahme vorzunehmen. Fotografien sind nicht nur Dokumente, sondern auch Projekte, Symbole von Prozessen. Die Fotografien Thuraus sind ein gutes Beispiel dafür. Seine Abbildungen dienen uns als Vorbild, die Objekte werden in der Gegenwart betrachtet mit dem Versuch, den Standpunkt der Vergangenheit nachzukonstruieren. Mit gegenwärtiger Technik versuchen wir die gleiche Wirkung zu erzielen wie er in der Vergangenheit. Die Zeitdokumente Thuraus werden so zu Symbolen von Prozessen.

vgl. Flusser nach Jäger 2001, S. 10

Seine Fotografien befinden sich in unterschiedlichster Form im Dornbirner Stadtarchiv. Es finden sich Originale, Abzüge des Originals, Dias und Negative.

An dieser Stelle könnte man den Wert des Originals hinterfragen, da ja jedes Foto beliebig oft reproduzierbar ist. Nach

Flusser besitzt nur das »Original« den Wert des Alten, etwas, das von Hand zu Hand gegeben wurde und sich, an einem anderen Ort, eingerahmt und an der Wand hängend, wieder findet. Es ist ein Wert, den wir Menschen ihm verleihen, das Foto als zweidimensionaler Gegenstand ist eigentlich wertlos. Nach Walter Benjamin ist es das »*Hier und Jetzt*« des Originals, das den Begriff seiner Echtheit ausmacht. Für ihn ist »*die Echtheit einer Sache der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft*«.

vgl. Flusser 1999, S. 54

vgl. Benjamin 1936, S. 13

Das Archiv sammelt die geschichtlichen Zeugen, um sie rezipierbar zu machen. Es fungiert als Speicher, aus dem man Erinnerung auswählt, die aktualisiert wird, in dem man sich ihrer bedient. Ein Archiv besitzt eine Ordnung.

Jedes der Bilder trägt eine Nummer, zusammengesetzt aus Ziffern und Buchstaben. Diese Kombination findet sich auf einem oder mehreren A4-Blättern wieder. Es beschreibt die Fotografie als Objektart und enthält weitere Informationen.

Wie ein Bild nun plötzlich ein geformter und informierter Gegenstand sein kann, begründet Flusser mit der Fähigkeit des Menschen, Informationen nicht nur zu empfangen, sondern auch zu speichern und weiterzugeben. Er nennt diese Fähigkeit «Geist« und sieht die Entwicklung von Kultur als eine Folge davon.

vgl. Flusser 1999, S. 45

So sind es Begriffe wie Gattung, Suchbegriff und Epoche, die uns den Hinweis auf ein übergeordnetes Archivsystem geben, ein System, das uns nicht geläufig ist. Für uns ist die wichtigste Information die Adresse, die uns ermöglicht, das Haus heute in Dornbirn zu lokalisieren.

Eine Fotoreise beginnt. Sie handelt vom Suchen und Finden der Häuser, macht uns die Stadt, in der wir seit vier Jahren

»Das Foto ist mir bekannt vorgekommen, weil es heute noch so viele Häuser gibt, die so ähnlich ausschauen.«

studieren, mit neuen Blicken bewusst. Manche Häuser finden sich schnell. Mit spontanem Blick stellen wir fest: Sie sehen noch genauso aus wie damals. Sie scheinen sich den Charme, der von der Fotografie ausgeht, in der Realität erhalten zu haben. Andere haben diesen Charme verloren. Wir führen dies vorerst auf diverse Renovierungsarbeiten zurück. Durch die geschärfte Wahrnehmung kommen wir in Versuchung zu werten und möchten uns dieser dann doch wieder entziehen. Schließlich geht es nur darum, vom Archivmaterial des Stadtarchivs ausgehend, zu unserer eigenen Sammlung zu gelangen.

Nachdem wir die Straßen Dornbirns mittlerweile vermutlich genauso gut kennen wie ein hier tätiger Taxifahrer, liegt nun unser eigenes Archiv in digitaler Form vor. Die beiden Bestände, 1910 und 2005, finden nebeneinander gestellt eine neue topografische Ordnung nach alphabetischer Reihenfolge der Adressen. Unserer Faszination wird dieser skizzenhafte Vergleich jedoch noch nicht gerecht. Dieser findet anhand einiger ausgewählter Bilderpaare eine Fortsetzung in der sogenannten Rephotography.

Mit der Rephotography versuchen wir die Objektivität der Form zu erreichen, etwas darzustellen und festzuhalten, was außerhalb von uns ist. Wir forschen und versuchen etwas aufzuzeigen. Wir versuchen den Standpunkt Thuraus so gut wie möglich einzunehmen und wählen den gleichen Bildausschnitt. Unser fotografische Blick ist nicht frei, sondern folgt gewissen Regeln, wir versuchen einen Zustand zu verbildlichen. Es ist unsere Absicht eine objektive Bestandsaufnahme darzustellen, eine Bestandsaufnahme der Gegenwart, ein Zeitdokument, das schließlich selbst wieder zur Vergangenheit wird.

Dieser Anspruch führt zu einer veränderten Bildsprache. Die Fotografien Thuraus zeigen die Bewohner vor ihren Häusern.

Die Gegenwart verlangt jedoch einen anderen Umgang mit den Bewohnern. Nach unserer Vorstellung sollten die Bilder als Zeugnis der Gegenwart die Menschen nicht vor ihren Häusern ablichten, sondern in deren Innenräumen. Dies begründen wir mit einem Wandel des Wohnens, der den Innenraum zu einem wichtigen Rückzugsort aus der Öffentlichkeit hat werden lassen. Das Ergebnis sind jeweils zwei Bilder, die für die Gegenwart sprechen. So zeigt die Rephotography das Haus ohne Bewohner und ermöglicht den Vergleich der Gegenwart mit der Vergangenheit. Ein zweites Bild lichtet die Menschen im Innenraum ab und zeugt so von dessen heutiger Bedeutung als privaten Raum. Diese Argumentation scheint für die Bewohner, die uns Zutritt in ihre Häuser gewähren, sehr schlüssig. In unserer Funktion als Wanderfotografinnen folgen sie unserer Aufforderung bereitwillig und blicken, während sie posieren, direkt in die Kamera. Rund um den Ort, an dem sie für uns posieren, finden sich jene Dinge, die für das Gefühl des Wohnens verantwortlich sind. Manchmal entdecken wir die Fotografie Thuraus an diesen Plätzen.

Das Bild vom Haus im Haus fangen wir mit einem Bild wieder ein. So entstehen Bilder einer subjektiven Wahrnehmung des Raumes. Es ist eine Suche durch die Linse der Kamera. Wir bewegen uns langsam von Raum zu Raum und betätigen den Auslöser bei jenen Motiven und objektiven Formen, die den persönlichen Eindruck von Wohnlichkeit transportieren, in der Hoffnung, durch die entstehenden Bilder die vorgefasste Idee einzufangen und unserem subjektiven Gefühl Ausdruck zu geben. Zum zweiten Mal wird uns bewusst, welchen Wert der Ausschnitt hat, den wir wählen, und es wird uns auch bewusst, dass wir uns dieser Tatsache nicht entziehen können.

»Ich hab die Fotografie Thuraus als Poster, aber momentan liegt sie im Kasten. Ich hab noch keinen geeigneten Platz dafür gefunden.«

Der Blick durch das Objektiv ist niemals objektiv. Wir

werten immer und müssen uns fragen, welche Haltung hinter unseren Bildern steht. Was wollen wir sagen, was möchten wir ausdrücken? Wahrheit werden wir nie einfangen können, doch was ist die eigene Wirklichkeit? Unsere Gedanken über die Wahrheit einer Fotografie sind geprägt von den technischen Möglichkeiten unserer Zeit: der scheinbaren Grenzenlosigkeit in der digitalen Erzeugung von Bildern. Fotografie ist seit Ende der 80er Jahre im Stande, scheinbar Reales künstlich zu erzeugen. Für Flusser führt die sich ausweitende Digitalisierung zu einer Veränderung im Verfahren unserer Erkenntnis und provoziert neue Möglichkeiten der Wahrnehmung. Boris von Brauchitsch spricht in diesem Zusammenhang von *»Bildlügen in bisher unbekannter Perfektion«*, die einen *»Verlust der letzten Glaubwürdigkeitsrudimente der Fotografie«* zur Folge haben. Sie ist nun kein Beleg mehr für eine tatsächliche Existenz und hat in diesem Punkt schließlich wieder den Status der Malerei erlangt, den sie im künstlerischen Bereich der Fotografie ja immer anstrebte. Es werden Abbilder der Wirklichkeit geschaffen, ohne reale Vorbilder zu benötigen, ja sogar ohne eine Kamera zu benötigen.

vgl. Flusser nach Goetz 2001, S. 68

vgl. Brauchitsch 2002, S. 252

Doch nicht nur vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, an dem Digitalisierung und Computereinsatz zu einer erneuten Bildrevolution – mit teilweise noch unabsehbaren Konsequenzen – geführt hat, sondern schon seit der Erfindung der Fotografie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, und der damit verbundenen Revolutionierung in den Bereichen der Bildproduktion und der Bildverarbeitung gibt es die unterschiedlichsten Positionen über den Wert und die Wahrheit in der Fotografie. Zu der Zeit, als die Fotos von Thurau entstanden sind, etablierte sich die Funktion der Fotografie für Portraitzwecke, *»um jene Erinnerungsbilder zu bewahren, deren Verlust man am meisten*

vgl. Gisinger, Matt 1997, S. 9

fürchtete, die Bilder vertrauter Gesichter«. Die Fotografie wurde dennoch von manchen Zeichnern mit Eifersucht und Misstrauen betrachtet, da ihre Genauigkeit, Schnelligkeit und ihr mechanischer Charakter großen Reiz besaßen und zu rascher Verbreitung führten. So wird Fotografie im Jahre 1906 als niedrige Kunst beschrieben, die dort zu Hilfe kommt, wo die natürliche Ausstattung am schwächsten ist: »*Sie rettet vergängliche Momente unserer Erfahrung, das Geschichtserlebnis des Augenblicks, das unwiderrufbare geistige Vorstellungsbild.*« Doch schon zu dieser Zeit sind die Portraits nicht das einzige Erzeugnis der Fotografie, sie ist durch die Verbesserung der Technik mehreren Zwecken dienstbar. »*Es gelingt ihr jeden Aspekt des Lebens in seiner momentanen Wahrheit einzufangen.*« Dem Wert der Fotografie als grundlegendes Medium visueller Geschichtskultur war man sich schon damals bewusst. So schreibt man der Kamera das spezielle Vermögen zur Speicherung visueller Erscheinungen wichtiger Tatbestände zu, welche im Gegensatz zum Gehirn jede gewünschte Anzahl von Bildern empfangen kann, ohne Überlagerung und Verdrängung der alten Eindrücke. Im Jahre 1913 wird die Fotografie als jene Darstellungsform beschrieben, nach der die menschliche Intelligenz in der jeweiligen Epoche verlangt. Fotografie als eine konkrete Darstellung abgeschlossener Fakten, die Wahrheit materialistisch definiert, als ein Mittel, der materiellen Wahrheit eine Form zu geben. Dolf Sternberger bezeichnet 1934 die Fotografie als das bedeutendste Instrument, der Bilderzeugung. Für ihn bedeutet die Erfindung der Fotografie jedoch nicht zugleich eine Veränderung der Sehweise und des Bildstiles. Er begründet seinen Standpunkt, indem er sagt: »*In demselben Augenblick, in dem die Erfindung ins Leben tritt, ist sie auch schon verflochten in das gesamte menschliche und also geschichtliche Leben. (...) Sie mag zu verändern, aber nur als*

vgl. Frith 1859, S. 102

vgl. Santayana 1905, S. 253f.

vgl. Zayas 1913, S. 47

Sternberger 1934, S. 231 *Mittel in der Hand des Menschen.«* Dem technischen Fortschritt
Sternberger 1934, S. 231 ist es zu verdanken, dass *»das Mittel in der Hand des Menschen«*, tatsächlich immer handlicher wurde. Erst diese Entwicklung machte es auch Thurau möglich, sein Atelier zu verlassen und hinauszugehen, um seine Kunden zu Hause aufzusuchen. Sogenannte Wanderfotografen oder Heimfotografen brachten die Kamera selbst in Bewegung. Die Tätigkeit verlagerte sich von einer statisch wartenden im Atelier, die etwas vor der Kamera arrangiert, zum Objekt selbst und einer veränderbaren Stellung. Der Fotograf tritt als Besucher auf, so wie wir es heute empfinden, wenn wir mit der Kamera in die Häuser Dornbirns gehen. Doch wir sind nicht Besucher im herkömmlichen Sinn, wir fühlen uns als Fremde, als jemand, der von außen in einen anderen Lebensraum eintritt. Wir bekommen die Erlaubnis, aus dem Vollen zu schöpfen. Die Menschen, die sich von uns fotografieren lassen, blicken in das Objektiv des Apparates, an dem wir nach subjektivem Empfinden den Auslöser betätigen.

Doch ist uns die Botschaft, die in unseren Bilder steckt, verständlich? Ist sie anderen verständlich? Vilém Flusser macht auf diese Schwierigkeit aufmerksam, indem er das Schreiben mit dem Knipsen vergleicht. Wenn man schreiben kann, dann kann man auch lesen, doch nur weil man etwas fotografiert, kann man deshalb nicht selbstverständlich das eigene Bild
vgl. Flusser 1999, S. 69 – *»eine Fläche, über die das Auge kreist«* – entziffern.

Unsere Bilder sind schwarz-weiß oder in Farbe, zeigen Distanz und Detail, zeigen Objekte und Subjekte. Manche entstehen nur in diesem einen Moment und manche können wir wieder und wieder entstehen lassen. Viel Geduld liegt den einen zu Grunde, andere zeugen von Spontaneität. Allen gemein ist ihre Entstehung, die sie einem Apparat – *»einem Spielzeug, das immer die gleichen Bewegungen wiederholt«* – verdanken.
Flusser 1999, S. 69

Der Fotoapparat erlaubt uns durch die Einstellungen auf räumliche und zeitliche Gegebenheiten zu reagieren und führt somit in kombinatorisch-technischer Form fort, was wir mit unserer Geste einfangen möchten. Das Ergebnis nennt Flusser Prozesse aus zusammengesetzten »Punktsituationen«. Er beschreibt Apparate als Simulationen des Denkens, Spielzeuge, die Denken spielen. Er meint weiter, dass jede Fotografie einem klaren und distinktiven Element im Programm der Apparate entspricht und – als Bildfläche – ein magisches Modell für das Verhalten des Betrachters ist. Diese zwei Richtungen finden sich unter anderen in dem von Flusser beschriebenen Fotouniversum wieder. Sie fordern die Gesellschaft und die Apparate selbst heraus. »*Sich im Fotouniversum befinden heißt, die Welt in Funktion von Fotos zu erleben, zu erkennen und zu werten. Jedes einzelne Erlebnis, jede einzelne Erkenntnis, jeder einzelne Wert kann in die einzelnen ersehenen und ausgewerteten Fotografien zerlegt werden*«. Flusser 1999, S. 64
Dringt man in diese Welt ein, bewegt man sich in einer Welt der programmierten und programmierenden Apparate. Man ist verbunden mit dem Technischen, begrenzt in den Möglichkeiten. Wir müssen wollen, was der Apparat kann, und der Apparat muss tun, was wir als Fotografinnen wollen.

Für uns ist die zweidimensionale Fläche der Fotografie, abgesehen von den technischen Einschränkungen und Abhängigkeiten, neben einem Massenmedium, das sich in allen Wohnzimmern wieder findet, eine Kunst – eine Kunst, in der wir versuchen, mit Licht zu zeichnen und Sachverhalte einzufangen. Die Bewegungen, die wir hierbei vollziehen, entstehen einerseits aus den vorgegebenen Standpunkten von Thurau, entsprechen somit einer konstruierten Geste, andere gleichen vielmehr einer suchenden, sich nähernden Geste, einer, die sich vom Motiv leiten lässt. Jede Situation fordert den fotografischen

Blick in unterschiedlicher Weise und hofft in der Zufälligkeit oder Linearität des Prozesses im richtigen Moment den Auslöser zu betätigen und ein Stück aus dem Ganzen einzufangen.

»Zufallsphänomene sind auch noch so geplanten Strukturen inhärent, so dass sie völlig unerwartet den Fortgang eines kreativen Prozessen beeinflussen, ja eine völlig neue, zunächst nicht intendierte Gestaltungsrichtung geben können. Die ursprünglichen Ausführungsvorstellungen transformieren sich durch die neue ›Idee des Zufalls‹ in eine ›ästhetische Produktionsidee‹; aus ›Zufall‹ wird zunehmend ›gezielter Zufall‹ im absichtsvollen, kalkulierten Umgang mit dem Unvorhersehbaren. Die ›bildermachende Geste‹ vermag auf diese Weise neue schöpferische Kräfte freizusetzen und zugleich Qualitäten des anfänglichen Gestaltens zu bewahren: ein komplexer werdendes Gestaltungsfeld mehrstimmigen, gemeinsamen Werdens wechselnder Beziehung entfachen Wandel und Erneuerung.«

Goetz 2001, S. 67

Wir betrachten ein »Thurauhaus«. Während wir davor stehen und es mit der Fotografie in der Hand vergleichen, fängt unser Blick den Stil, die Beschaffenheit, die Größenverhältnisse, die Symmetrie, die Materialen, die Formen und ihre Farben, die Türen und die Fenster, die Fassade und ihre Details ein. Der Besitzer scheint sich selbst viele Gedanken über sein Haus zu machen, vermuten wir, die zwei Buchsbäume betrachtend, die links und rechts neben der Eingangstüre stehen. Die Fotografie, von der unsere Betrachtung ausgeht, ist eine von vielen Bildern Thuraus und zeigt ein Haus, wie es sich im Jahre 1910 dargeboten hat.

Mit den vorliegenden Adressen, versuchen wir die Häuser, die sich in der ganzen Stadt verteilen, in der Gegenwart ausfindig zu machen. Auf unserer Suche folgen noch weitere Vergleiche, und wir bemerken, wie in diesem Prozess die Wahrnehmung immer schärfer wird. Unsere Betrachtung folgt einem gewissen Muster. Horizontale und vertikale Linien, Flächenverhältnisse und Rahmen führen unseren Blick vom gesamten Haus hin zu Details wie der Form der Türschnalle oder der Briefkästen.

»Die alte Fotografie des Hauses spielte bei unserem Umbau eine große Rolle. Nach ihr haben wir uns gerichtet.«

Während wir ganz automatisch die Fotografie, von der linken oberen Ecke ausgehend, betrachten, sind wir in der bewussten Betrachtung des realen Hauses weniger geübt. Das Haus steht der Fotografie des Hauses gegenüber. Von einer Fläche ausgehend einen Körper zu betrachten, Zweidimensionalität mit Dreidimensionalität zu vergleichen, zwingt zu einer stärkeren Aufmerksamkeit. Etwas, von dem wir im Alltag kaum mehr Notiz nehmen, wird in der Reduktion und im bewussten Vergleich plötzlich zu einem aussagekräftigen Symbol.

Bevor wir jedoch mit dem Vergleich von früher und heute vor dem Objekt selbst beginnen können, stellt sich uns die

Frage, wo in dieser Stadt sich welches Haus befindet. Auf der Suche nach den Häusern erleben wir plötzlich eine völlig neue Wahrnehmung der Stadt, in der wir seit fast vier Jahren studieren. Wir behaupten, die Stadt zu kennen. Wir können ihre topografische Lage beschreiben, haben eine Vorstellung von ihren Dimensionen, sind uns ihrer ungefähren Grenzen bewusst, ihrer »Tore« aus den verschiedenen Himmelsrichtungen. Wir kennen die Anzahl der Einwohner, die wichtigsten Straßen und als Autofahrerinnen auch die nicht weniger wichtigen »Schleichwege«. Wir kennen ihre öffentlichen Orte, wie den Marktplatz und auch solche, die man als »Unorte« bezeichnet, wie zum Beispiel die schmalen Passagen.

»Ich kenne die Stadt von Anfang an.«

Wir behaupten, Dornbirn zu kennen. Doch warum kennen wir gerade diese Teile der Stadt? Rudolf Arnheim verbindet Sehen mit Orientierung, was eben dieser dient. Seiner Meinung nach, sind Gegenstände nur dann sichtbar, wenn man sie gerade benötigt. Betrachtung ist demnach zweckgebunden. Und jetzt? In unseren Händen ein Stadtplan. Er macht die Stadt auf andere Art lesbar, haltet sie in einem räumlichen Schema fest. Einen Stadtplan muss man lesen können. Man muss seinen Linien und Symbolen folgen können und sie in die Wirklichkeit übersetzen. Pläne basieren auf Symbolen, die dazu dienen, gewisse Aspekte des abzubildenden Territoriums darzustellen. Sie repräsentieren nie ein Territorium, sondern sind als Rekonstruktion eines Territoriums zu verstehen. Ihre zentrale Funktion ist das Hervorheben wichtiger, sowie das Weglassen weniger wichtiger Dinge, um eine Reduzierung der Komplexität zu erlangen. Der Dornbirner Stadtplan zeigt die 120,97 km² große Fläche in einem Maßstab von eins zu zwölftausendfünfhundert, stellt den geographischen Aufbau der Stadt dar: Dunkles Grün, das den Wald kennzeichnet, verteilt sich fleckig auf der

»Dornbirn ist meine Heimatstadt, in der ich mich noch immer nicht auskenne.«

vgl. Arnheim 1932, S. 164

vgl. Rüegg-Stürm 2002, S. 12

rechten Seite des Plans und ist von einem helleren Grün, das für die Erholungsgebiete steht, durchzogen. Die Ache kommt von rechts unten ins Bild. Folgt man der gewohnten Leserichtung, so müsste man sagen von links oben, doch das wäre gegen ihren Strom betrachtet. Sie weist eine dünne leicht geschwungene Linie auf. Durch die Stadt verläuft sie nach ihrer Regulierung im Jahre 1830 bis 1835 fast geradlinig. Sie wurde von den Menschen an die Stadt angepasst. Nach der Eisenbahnbrücke beginnt sie langsam wieder breiter zu werden, sie ist bald darauf eingebettet in grüne Flächen und setzt sich schließlich, nachdem sie die Autobahn unterquert hat, in breiten Schlangenlinien fort. Orange und gelbe Linien kennzeichnen die Autobahn sowie Landesstraßen und Haupterschließungen und machen Verbindungen zum Umland sichtbar. Manche dieser Straßen scheinen sich in ihrer Form in die Konturen der Landschaft einzufügen, andere wirken in ihrem Verlauf eher willkürlich. Dort, wo sich die Linien verdichten und die roten Flächen, die für öffentliche Gebäude stehen, konzentrieren, befindet sich das Zentrum der Stadt. Dieses bildet auch die Mitte im Faltplan. Von diesem ausgehend, verteilen sich graue Flächen, also größere Betriebe und unzählige kleine Flächen, in dezentem Braunton dargestellt. Die Fläche wirkt konturlos, fast schon aufgelöst. Diese physisch sichtbaren Einteilungen werden, nach der Meinung von David Powell, ebenso durch die Aufteilung in verschiedene soziale, wirtschaftliche oder ethische Gebiete verursacht. Die Stadt, so schreibt er weiter, ist physisch in öffentliche und private Räume unterteilt, sogar in halb-öffentliche und halbprivate.

vgl. Powell 2003, S. 98

Stadt, Raum, Öffentlichkeit und Privatheit, Termini die, wenn von Stadt die Rede ist, wie selbstverständlich gebraucht werden. Vielleicht weil wir uns in ihrer Bedeutung aufhalten,

davon umgeben sind, weil sie unser Leben bestimmen? Weil sie Alltag bedeuten? Es sind Begriffe, die von Menschen geformt sind und einer ständigen Transformation unterliegen, einem Wandel in ihrer Geschichte. Vilém Flusser bezeichnet die Stadt als eine Kiste, die den Boden bedeckt. Sie ist flach, lang und breit. Es ist eine mit Hilfe einer Linie definierbare Fläche. Ihre Funktion ist es, dem Sitzen auf dem Boden zu dienen. Menschen sitzen und warten. Diese Beschreibung Flussers geht auf die Entstehungsgeschichte der Stadt zurück, die vor über 10.000 Jahren einsetzt. Damals, führte in der westlichen Kultur das Warten auf die Saat zu einem Ubergang vom Nomadentum zur Sesshaftigkeit.

vgl. Flusser 1991, S. 20

Der Raum wird als eine Naturgegebenheit betrachtet, als »Ding an sich«. Wir stellen uns Raum in Zusammenhang mit unserer alltäglichen sinnlichen Raumerfahrung als einen »gelebten Raum« vor. Unser Empfinden von »Raum« ist geprägt von bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungen und den jeweiligen Erkenntnisinteressen. Verfolgt man die sprachgeschichtlichen Wurzeln des Wortes »Raum«, so erkennt man, dass »Raum« im ursprünglichen Sinn nicht vorhanden ist, sondern erst durch eine menschliche Tätigkeit gewonnen wird. Dies ist eine Weiterführung aus dem Grimmschen Wörterbuch, welches »räumen« folgendermaßen erklärt: *»einen Raum, das heißt eine Lichtung im Walde schaffen, behufs Urbarmachung oder Ansiedlung«*.

vgl. Läpple 1991, S. 37

Während wir selbst den Begriff »Raum« mit Quadratmetern, persönlichem Raum, Arbeitsraum und Lebensraum in Verbindung bringen, so scheint man ihn in der Vergangenheit eher in Zusammenhang mit dem Menschen und der ihn umgebenden Natur betrachtet zu haben. Die alten Maß- und Flächeneinheiten wie Fuß, Elle, Morgen oder Tagwerk verdeutlichen

diese Beziehungen, die auch einmal die Ernährung der in der Stadt lebenden Bevölkerung sicherstellten.

Der Entstehung und Aneignung von »Lebensraum«, so wie wir ihn heute kennen, ist ein langwieriger Entwicklungsprozess des Begriffes »Raumvorstellung« vorangegangen. Der primitive Raum wandelte sich von einem für den Einzelnen zu einem für die Gruppe oder den Stamm wahrnehmbaren. Die Vorstellung von Raum ist bei Naturvölkern zuerst eine Sammlung konkreter Orientierungen, die örtliche Richtungen mit gewissen gefühlsbetonten Empfindungen verbindet. »Raum«, ist also nicht etwas unmittelbar Gegebenes und Wahrnehmbares, sondern ergibt sich als eine Art Synopsis der einzelnen Orte, durch die das örtlich Getrennte in einen simultanen Zusammenhang, in ein räumliches Bezugssystem gebracht wird. Die Möglichkeit zur schematischen Darstellung eines Raumes, zum Beispiel in einem Stadtplan, bedeutet eine geistige Wandlung und Wendung, die mit einer eigentlichen »Revolution der Denkart« Hand in Hand geht.

vgl. Läpple 1991, S. 37f.

Die Stadt, so Vilém Flusser, bestand von Anfang an aus drei gänzlich unterschiedlichen Räumen. Der erste Raum war der Hügel, unterhalb des Hügels befand sich das »Forum«, auch die »Agora« oder die »Republik« genannt. Von diesem führten Wege zu den »oikoy« oder auch »res privata« genannt. Der Hügel stand für das Heilige, der Raum darunter für das Öffentliche und Letzteres für das Private. Diese Struktur, erklärt Flusser, existiert heute nicht mehr, da der heilige Raum in den Hintergrund getreten ist oder von anderen nun »heiligen« Orten, wie Kino, Museum oder Banken, ersetzt worden ist. Der öffentliche und der private Raum hingegen blieben erhalten.

vgl. Flusser 1992, S. 42f.

Beziehen wir diese Aussage auf Dornbirn, so ist der öffentlichste Platz heute der, wo die Martinskirche steht. Früher,

so haben wir aus Erzählungen, Geschichtsbüchern und Abbildungen auf alten Postkarten erfahren, war es ein Platz, wo Kühe ihren Durst gestillt haben, öffentlich Wahlen abgehalten wurden und Wochenmärkte stattfanden. Heute ist der Platz gesäumt von Architektur aus den unterschiedlichsten Epochen, Bauernhäuser die von reichen Bürgern umgebaut wurden, Bauten aus den 50iger Jahren, Patricia Häuser und Häuser im Jugendstil. Der Platz ist sozusagen ein offenes Geschichtsbuch. Der Dornbirner Marktplatz, der seit 1987 für den Verkehr gesperrt ist, ist ein Ort des Zusammentreffens, ein Ort, der immer wieder Verwunderung auslöst. Im Winter ist es ein weiter Platz, auf dem sich ein riesiger Schneehaufen türmt und jährlich einen Anziehungspunkt für viele Kinder darstellt, im Sommer bietet er kaum genug Platz für all die Stühle und Tische der vielen Cafés. Dann ist der Marktplatz ein Ort, den wir an einem sonnigen Samstagnachmittag nur dann überqueren möchten, wenn wir uns dem Nichtstun hingeben können. Dann reihen wir uns ein, in all die anderen Kaffeetrinker und nehmen eine Position ein, die, es uns erlaubt, alle Leute zu beobachten, die den Platz überqueren. Es ist ein Ort, der an den Markttagen vereinigt, der das ganze Dornbirner Leben in sich trägt. Es ist auch ein Ort, der den seltsamsten Schaufensterdekorationen Platz bietet. In der Dunkelheit ist er eine leere Fläche, deren Zentrum ein Wurstverkäufer bildet, der trotz seiner hohen Frequentierung meist verloren wirkt. Aus allen Himmelsrichtungen führen Straßen zum Mittelpunkt des Platzes. Sie sind hart und wieder mit Granitsteinen gepflastert. Von diesem Mittelpunkt aus betrachtet, erscheint die Martinskirche, die alles andere hier Wahrnehmbare in den Schatten stellt, mehr als nur fremdartig. Unzählige Male haben wir den Dornbirner Marktplatz schon überquert und immer präsentiert er sich in anderer Form – als

»Immer wenn wir Besuch haben, gehen wir runter in die Stadt. Am Marktplatz, er ist ein schöner Aufenthaltsort.«

»Ich treff mich jeden Samstag Vormittag mit meinen Freundinnen im Café.«

ein Ort, von dem wir glauben, dass er uns bekannt ist, da er auf unserem täglichen Weg liegt, der es aber vermutlich nicht ist. Wie auch immer wir diesen Ort sehen, es ist ein Ort, an dem etwas stattfindet.

Flusser bezeichnet diese Art von Raum als offenen Raum im Gegensatz zum geschlossenen. Beide sind für ihn Warteräume. In dem einen laufen wir von Stuhl zu Stuhl, in dem anderen sitzen wir nur. Beide Räume sind begrenzt, und wir Menschen pendeln zwischen ihnen hin und her, weil wir zu ungeduldig sind, um nur zu sitzen und zu warten.

vgl. Flusser 1991, S. 20

Öffentliche Räume beschreibt die Soziologin Eva Maria Eckel als »soziale Körper«, die den Zustand der Gesellschaft dokumentieren. In ihm drücken sich soziale Ängste und Anstrengungen ihrer Überwindung aus. Der öffentliche Raum dient als ein Ort, an dem sich einander fremde Menschen relativ reibungslos begegnen können, und er erfüllt somit eine nicht zu ersetzende Funktion für die gesellschaftliche Integration.

vgl. Eckel 1998, S. 3

Für Flusser hat dieser öffentliche Raum an Berechtigung verloren. Seiner Meinung nach hat es keinen Sinn mehr, ins Konzert, Theater oder in die Schule zu gehen. Während der geschlossene private Raum früher nur zwei Öffnungen hatte, die Tür und das Fenster, welche als Verbindung zur Öffentlichkeit dienten, ist er in der Gegenwart durch Kabel, Antennen und immaterielle Kabel an diese angeschlossen und bekommt die Öffentlichkeit direkt ins Haus geliefert. Theoretisch müsste man sich auch als Dornbirner nicht mehr auf den Marktplatz begeben, da man sich diesen über Kamerabilder im Internet nach Hause holen kann.

vgl. Flusser 1992, S. 44

Sowohl der öffentliche Raum als auch der private sind für uns von besonderem Interesse. Der öffentliche Raum als Gesamtbild der Stadt sowie der private Raum als Rückzugsort

aus der Öffentlichkeit. Der Stadtplan gibt uns einen Überblick über den öffentlichen Raum und hilft dabei die privaten Räume zu lokalisieren. Seine Vielzahl an Indikatoren ermöglicht eine veränderte Lesbarkeit.

Das Lesen und Verstehen einer Stadt, wird nach der Meinung von David Powell immer wichtiger. Er trifft die Aussage, dass in naher Zukunft mehr als 80% der Weltbevölkerung in oder nahe einer Stadt leben werden. Für ihn sind Städte faszinierende und komplexe Orte. Um die Hinweise einer Stadt lesen zu können, sollte man sich die Fähigkeiten bewahren, die für ein Kind selbstverständlich sind: Man sollte die Dreidimensionalität der Stadt mit seinen Sinnen erschließen, sie berühren, schmecken, riechen, sehen und ihr zuhören, beschreibt er. vgl. Powell 2003, S. 101f.

Nun konzentrieren wir uns nur mehr auf die unzähligen kleinen Flächen, die auf dem Stadtplan in dezentem Braunton sichtbar sind – auf die privaten Häuser. Dabei stellt sich uns die Frage, wie wir ein Haus mit den Sinnen erleben können. Ein Haus hat Formen, Farben, Muster, ein bestimmtes Volumen und wirft einen Schatten. Es ist feucht, trocken oder undefinierbar, besteht aus unterschiedlichsten Materialen und klingt. Es wird bewohnt, oder auch nicht, wirkt so, als ob es immer schon da gewesen ist. Wir stellen uns das Gewicht des Hauses vor, es übersteigt unsere Vorstellungskraft. Ein Haus ist immer fest mit dem Boden verankert, man kann es nicht bewegen, weder optisch noch tatsächlich. Es ist eine geschlossene Einheit gegenüber seiner Umgebung: statisch, funktionell und inhaltlich, nimmt eine Form ein, die den gesetzlichen Ausdehnungsmöglichkeiten entspricht. Es ist Teil des Mosaiks einer Stadt, besitzt eine Ausdrucksform. Es ist ein Manifest seiner Zeit.

Wir bewegen uns durch Dornbirn, um etwas sichtbar zu machen. Ein historisches Dokument leitet uns auf unserer

topographischen Suche. Wir wollen versuchen, Hinweise zu lesen und den Stadtraum zu fühlen, ein Dokument der Veränderung und in manchen Fällen auch des Verschwindens zu erschaffen. Es soll die Zeit, die Vergangenheit und die Geschichte dieser Stadt im Detail sichtbar machen.

Den Zusammenhang zwischen Geschichte und Stadtraum beschreibt Flusser als eine gegenseitige Beeinflussung: Geschichte wird beim Hineinfließen in den Stadtraum nicht nur geformt, sondern sie schlägt auch auf den Raum zurück, um ihn ihrerseits zu formen. Dietmar Läpple spricht in diesem Zusammenhang vom Charakter einer »kristallisierten« Geschichte, der uns im gesellschaftlichen Raum umgibt und »wie eine stumme und unbewegliche Gesellschaft« das kollektive Gedächtnis verkörpert. Maurice Halbwachs sieht die Bedingung zur Möglichkeit der Erfassung von Vergangenheit im materiellen Milieu, das aufbewahrt wurde und uns umgibt.

vgl. Flusser 1991, S. 21

vgl. Läpple 1991, S. 43

vgl. Halbwachs nach Läpple 1991, S. 43

Auf der Suche nach ungefähr 130 Häusern bewegen wir uns durch die Stadt. In einem Volkswagen. Viele Straßen Dornbirns sind uns aus der Perspektive der Windschutzscheibe bekannt. Doch bei Fahrten, die dem Suchen und Finden von Häusern dienen, ist ein anderer Blick notwendig. Gleichzeitig versuchen wir, das Geschehen auf der Straße nicht außer Acht zu lassen. Thurau bewegte sich mit einem Auto der Marke Opel von Haus zu Haus. Während uns die Distanzen zwischen den einzelnen Häusern sehr gering erscheinen, vermuten wir, dass sich die Situation für Thurau anders darstellte. Heute ist die Stadt zusammengewachsen, eine Fläche. Thurau dürfte auf seinen Wegstrecken immer wieder durch nicht besiedelte Gebiete gefahren sein. So stellen wir uns die Situation zumindest vor. Wie stellt wohl ein Stadtplan von 1910 Dornbirn dar? Es benötigt oft nur wenige Autominuten, und schon fragen wir

»Früher standen die Nachbarhäuser noch nicht da, da haben wir total freie Sicht gehabt.«

uns, ob wir immer noch in derselben Stadt sind. Alles wirkt so getrennt und doch verbunden, wir fühlen uns manchmal in eine andere Zeit versetzt, und doch ist alles gleichzeitig vorhanden. Ungewöhnlich. Wolfgang Hermann beschreibt Dornbirn als keine Stadt. Für ihn weist sie auch nicht die geregelte Zerstreuung der wirklichen Städte auf. Es ist ein loses, unkoordiniertes, gedankenloses Würfel-hier, Würfel-dort, meint er, ohne etwas zufällig Gelungenes auszustrahlen. Diese Zerstreuung ist auf das Nichtvorhandensein von Bauvorschriften in den Anfängen der Stadt zurückzuführen, die offene Siedlungsweise und offene Verbauung ist die Folge. So vielfältig sich uns die Stadt auf unserer Suche präsentiert, so unterschiedlich in ihren Teilen, sind auch die Beschreibungen, die ihr seit der Ernennung zur Stadt, im Jahre 1901, zu Teil werden. So war Dornbirn schon Gartenstadt, Bauernstadt, Messestadt, Industriestadt bis hin zur Kulturstadt und Wirtschaftsstadt. In der Gegenwart sind es ihre auffälligen Unterschiede, die sie eins werden lassen und damit zu etwas speziellem. Ihr Stadtbild wird sowohl »städtisch-modern« als auch »dörflich-bäuerlich« beschrieben, als urban und auch als Metropole. Differenzierte Inhalte werden ihr zuteil. Die Stadt, die fünf lokale Identitäten in sich vereint, scheint über die Jahre einfach gewachsen zu sein. Ohne historische Gegebenheiten, wie zum Beispiel eine Stadtmauer, hat sie schon fast den Platz eingenommen, der ihr durch die sie umgebende Landschaft zur Verfügung steht. Sie weist keinen einheitlichen Baubestand auf. So entsteht ihre Summe aller Haustypen aus einer unmittelbaren Nähe von Fabrikantenvillen, Bauernhäusern und Bürgerhäusern. Es gehört zum Stadtbild, dass ein altertümliches Rheintalhaus von einem Hochhaus im Hintergrund umrahmt wird.

vgl. Hermann 1991, S. 6

»Dornbirn ist, wie es heißt, a recht a schöne Gartenstadt.«

»Die Stadt ist eigentlich ein großes Dorf.«

»Mit der ganzen Verbauerei bin ich nicht einverstanden. Es werden immer mehr Blocks gebaut.«

Trotz der offensichtlichen Zerstreuung und aufgrund der

Tatsache, dass wir einen Stadtplan in den Händen halten, fällt es uns nicht schwer, uns zu orientieren. Die Adresse mit dem Namen der Straße und der Hausnummer helfen uns, die Häuser ausfindig zu machen. Während die Strasse einfach zu finden ist, gestaltet sich die Suche nach dem Haus selbst oft schwieriger. Wenn wir andere Menschen um Auskunft fragen, ist es meist der Name der Bewohner, der uns hilft, ein Haus zu lokalisieren. Diese Tatsache macht uns das soziale Beziehungsgefüge dieser Stadt bewusst. Es vermittelt einen Eindruck von Nähe zwischen den Bewohnern der Umgebung. Man kennt sich. Wir sind uns nicht sicher, ob wir diese gesellschaftliche Nähe als schön empfinden sollen oder als beengend.

»Es ist fein, wenn man Nachbarn hat, die einen kennen.«

Wenn wir mit dem Bild des Hauses in der Hand vor dem Bild der Gegenwart angelangt sind, beginnt das Vergleichen, die Suche nach Verändertem und Unverändertem. Manchmal kommen wir uns dabei vor, wie an einem Ort, an dem es scheint, als ob die Zeit stehen geblieben sei. Dann müssen wir aufpassen, dass die vorbeilaufenden Ziegen das Stativ nicht umwerfen. Manchmal findet das Stativ zwischen den geparkten Autos gar keinen Platz. Bewusst sehen wir Plätze, die selbst in ihrer heutigen Form und Lage, verstreut über die ganze Stadt, noch an ihre vergangene Funktion als Dorfmittelplatz erinnern. Manchmal sind wir an Orten, an denen uns auffällt, mit welch unterschiedlichem Druck das Wasser in den Brunnen neben uns läuft, oder an denen der Verkehr alle sonst wahrnehmbaren Geräusche übertönt. Hier riecht es nach Stall, dort nach Autoabgasen.

»Wenn man durch Dornbirn geht, ist es manchmal wie eine Zeitreise.«

Dass in dieser Stadt eine Vermischung von traditioneller Regionalkultur und verschiedenen Formen urbaner Lebensstile wahrgenommen werden kann, ist nichts Neues für uns. Diese Verschiedenheit jedoch so bewusst und in ihrer gesamten Band-

breite innerhalb kurzer Zeit selbst zu erleben, weckt die Sinne. Wir leben die Stadt, indem wir sie erleben. Wir sind in ihr.

Wir bemühen uns, das Haus vom selben Standpunkt aus zu betrachten, wie Thurau 1910. Es ist eine Suche, die bei jedem Haus von Neuem beginnt. Die Perspektiven, die Thurau 1910 gewählt hat, scheinen keinem bestimmten Muster zu folgen. So ist es der direkte Blick der abgebildeten Personen, der uns einen ersten Hinweis gibt. Hier könnte er gestanden haben, denken wir uns. Die Suche ist meist sehr intensiv, manchmal ergibt sich aus der Umgebung, die Möglichkeit, etwas auszuschließen; so wie vor einem Haus, dem ein Brunnen gegenübersteht. Der Brunnen trägt die Inschrift 1897. Der Brunnen war also damals schon vorhanden. Diese Fläche können wir als Standpunkt ausschließen. Bei anderen Häusern stellt sich uns in der Gegenwart etwas in den Weg, sei es ein Auto, dessen Besitzer wir erst ausfindig machen müssen, oder das gelagerte Holz eines Sägewerkes. Manchmal müssen wir etwas arrangieren, um den richtigen Standpunkt einnehmen zu können, manchmal müssen wir uns auch mit dem Standort selbst arrangieren. Während unseres Vergleichs stellen wir fest, wie wenig wirklich noch genauso ist wie früher, obwohl wir uns zuvor gedacht haben, dass das Haus noch sehr viel Ähnlichkeiten mit dem abgebildeten aufweist. Manchmal bedienen wir uns der Erinnerung der Bewohner selbst, manchmal ist es auch notwendig, die Anzahl der Reihen der Dachschindeln auf dem Haus und auf dem Bild abzuzählen, um sich der Veränderung sicher zu sein.

»Die Häuser haben oft noch das alte Gesicht, obwohl sie renoviert sind.«

Unsere Betrachtung beginnt außen. Betreten wir die Häuser, so ist die Außenwelt, trotz geschlossener Fenster, hörbar. Die Geräusche allein dienen als Indiz über den Standort des jeweiligen Hauses. Blickt man aus dem Inneren der Häuser durch das Fenster hinaus, so bekommt man jedes Mal ein vollkommen

unterschiedliches Bild der Stadt. Uns wird bewusst, wie sehr der private Raum, den Blick auf die Stadt, in der man lebt, beeinflussen kann. David Powell führt dieses Bewusstsein in einer noch tieferen Verbindung aus. Seiner Meinung nach steht der Ort, an dem wir geboren sind, in engem Zusammenhang mit unserem Selbstbild, unserer Identität. Sehen ist demnach lernbar. Die Tatsache, wie unterschiedlich die Bilder einer Stadt sein können, wird einem bewusst, wenn man bedenkt, dass nicht einmal zwei Menschen das Gleiche sehen. Wenn man bedenkt, dass jeder Mensch das sieht, was ihm am wichtigsten ist, dass jeder Mensch so sieht, wie er selbst ist, so weit wie seine Einsicht geht und seine Fähigkeit zu begreifen. Die persönliche Verfassung, die nicht einmal bewusst wahrgenommen wird, setzt sich durch die Augen jedes Einzelnen mit der Außenwelt auseinander. Entscheidend ist es also die Einschätzung des Wertes, die über die Bedeutung von Sinn und Unsinn entscheidet. Demnach entspricht die Anzahl der Bilder einer Stadt der Anzahl der Menschen, die sich in ihr aufhalten. Das individuelle Bild der Stadt hängt vom Standpunkt des Betrachters ab, aber auch von seinen Kenntnissen und Interessen. Diese lenken seine Sicht und seine Wahrnehmung. Doch nicht nur die Sichtweisen der Menschen auf die Stadt ändern sich, die Stadt ist selbst in Bewegung, so ist ein Stadtbild immer nur eine Momentaufnahme eines langwährenden Prozesses.

»Wie die Gegend, so die Menschen.«

vgl. Powell 2003, S. 98

vgl. Goll 1931, S. 185

Es sind Menschen, die Stadträume produzieren, und Stadträume werden von ihnen vorgefunden, Stadträume sind Zeugen vergangener Zeiten, Gebräuche sowie Gesellschaftsformen und müssen daher von späteren Generationen, entsprechend ihrer veränderten Weltsichten und Lebensweisen, immer wieder interpretiert werden.

vgl. Eckel 1998, S. 2

Wir behaupten nun, Dornbirn sehr gut zu kennen, die

Fähigkeit zu besitzen die Atmosphäre dieser Stadt lesen zu können. Wir wissen oder glauben zu wissen, welche versteckten Botschaften die Stadt aussendet, nehmen ihre optischen Zeichen und Symbole wahr. Wir lesen, hören und fühlen sie. Sind ihr mit unseren Sinnen begegnet. Doch interpretieren wir sie deswegen richtig? Wie begegnen wir der Stadt der Zukunft? Wie gehen wir mit den neuen Realitäten um, die Räume, ja ganze Stadträume virtuell erzeugen? Wir müssen alles ständig neu erkennen. Sind wir bereits erfasst von dem Wahn des Vielen und Immernochmehr? Von dem Verlangen nach dauernder Steigerung und Überbietung? Ist es so, dass ein Eindruck den nächsten jagt, und nichts mehr zum Erlebnis werden kann, weil uns die Ruhe dazu fehlt? Wir möchten uns den Raum, der uns umgibt, selbst vermitteln und der Aussage von Edward W. Soja folgen, der sagt:

vgl. Goll 1931, S. 186

»*Die schöpferische Vermittlung bringt neue Möglichkeiten für einen gleichzeitig historischen und geographischen Materialismus hervor – eine dreifache Dialektik von Raum, Zeit und gesellschaftlichem Sein, eine transformative Re-Theoretisierung der Beziehungen zwischen Geschichte, Geographie und Modernität.*«

Soja 1991, S. 75

Wir stehen pünktlich zu dem Termin, den wir telefonisch mit dem Bewohner vereinbart haben, vor einem markanten Neubau: Einem Wohnblock, der aufgrund seiner modernen Architektur mit der Ästhetik eines »Wohnblocks«, wie wir ihn aus den 60er Jahren kennen, nur mehr wenig gemein hat.

Er wirkt nicht wie ein in sich abgeschlossener kalter Körper, der keinen Wert darauf legt, mit seiner Umwelt zu korrespondieren. Seine Grundrissform bricht die strenge Symmetrie der Geraden, indem sie zur Straßenkreuzung hin abgerundet ist. Die Fenster sind groß und ragen teilweise über die Fassade hinaus, wie Erker aus Glas. In ihnen spiegeln sich die Architektur und die Natur der Umgebung. Die Fassade des Wohnblocks ist aus Schindeln – unzählige kleine Holzelemente, die einander überlappen und wie eine lebendige Außenhaut erscheinen. Die Schindeln sind rechteckig und nicht abgerundet, wie man sie von den alten Häusern dieser Stadt kennt. Sie sind aus hellem Holz und unbehandelt. Die Witterung wird mit der Zeit ihre Spuren hinterlassen.

Wir betätigen die Klingel. Gleich über ihr entdecken wir das Objektiv einer kleinen Kamera. Über die Gegensprechanlage meldet sich der Bewohner mit einem »Hallo«? Während wir mit »Hallo, da sind Claudia Burtscher und Marlene Leichtfried vom Projekt Stadtfinden« antworten, sind wir für den Bewohner schon sichtbar. Bis zu diesem Zeitpunkt sind wir Fremde, die in seinen privaten Raum eintreten möchten. Den privaten Raum beschreibt Flusser als einen durch Mauern und Dächer definierten. In den Mauern gibt es zwei Typen von Löchern: Fenster und Türen. Das Fenster ist ein Loch zum Hinaussehen und die Tür ein Loch für das Engagement. Man nützt die Tür, um durch sie hindurch zu gehen, um an der Republik teilzunehmen, um etwas abzuholen und nach Hause zu

führen oder um etwas zu erobern. Sowohl die Türe als auch das Fenster besitzen laut Flusser eine innere Dialektik. Durch die Türe kann das öffentliche Leben ins Haus hineinkommen, durch die Fenster können die Nachbarn hineinsehen.

»Wenn ich bei der Haustür hineinkomme, dann bin ich zu Hause.«

vgl. Flusser 1992, S. 43

Die Bewohner haben zuvor einen Brief von uns erhalten, dem wir die Thurau-Fotografie beigelegt haben. Heute, so empfinden wir es, öffnet uns diese Fotografie die Türen zu den Häusern, die Thurau schon 1910 fotografiert hat. Aber auch zu Häusern, die heute dort stehen, wo damals das fotografierte Haus gestanden hat. Dennoch sind wir Fremde. Fremde denen man die Türe öffnet.

Mehr als ein Dutzend Mal haben wir an unseren Thurau-Häusern, wie wir sie nennen, geklingelt, sind über die Schwelle der Tür vom öffentlichen in den privaten Raum eingetreten. Mit jedem Mal wird uns dieser Moment bewusster, erfahren wir die Schwelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit deutlicher.

Privatheit ist eng verbunden mit den Räumen, in denen wir leben, und den Dingen, die uns hier umgeben. Wände, Türen und Vorhänge schützen vor unerwünschten Einblicken und unkontrolliertem Zugang. Sie bilden »die Dritte Haut« des Menschen die in unserem Kulturkreis viele Funktionen erfüllt. Sie schafft Distanz, schützt vor Geräuschen, die man nicht hören möchte, und hilft Geheimnisse zu hüten. In privaten Wohnräumen sind wir Menschen zuhause, daheim, fühlen uns wohl. Sie dienen dem Gefühl der Geborgenheit, des Sich-Verbergen-Könnens. Privatheit kann zu viel werden oder auch zu wenig vorhanden sein. Sie bietet Schutz vor etwas und Schutz für etwas.

»Ich hab nie die Vorhänge zu, das mag ich nicht. Der Nachbar hat auch immer die Vorhänge offen, das schätze ich sehr. Wenn ich aus dem Fenster schau, seh ich was er im Fernseher schaut.«

vgl. Kruse 1980, S. 17f.

Über die Gegensprechanlage bittet uns der Bewohner hinein. Ein Signal ertönt, wir öffnen die Türe und betreten

ein nüchternes Stiegenhaus, über das wir in den zweiten Stock gelangen. Wir sind gespannt. Viele Fragen in unseren Köpfen. Was bedeutet dem Bewohner das Wohnen, was tut er, wenn er wohnt, wie tut er es und welchen Sinn gibt er dem Wohnen? *»Wohnen bedeutet aus der Sicht des Mitteleuropäers meist Aufenthalt und Leben in einer dauerhaften und festen Behausung, sei diese ein Einzelhaus oder eine Mietwohnung«.* Walter Benjamin greift tiefer und formuliert Wohnen als *»ein Abbild des Aufenthalts im Mutterschoße«* Martin Heidegger verweist auf den Zusammenhang des Wortes »bauen« mit der Wendung »ich bin«, also mit der Existenz des Menschen. Im Allgemeinen gilt Wohnen als Grundbedürfnis. Menschen müssen wohnen. Wohnen bedeutet Schutz vor Nässe und Kälte, einen persönlich verfügbaren Lebensraum zu haben, kurzum die Befriedigung von Bedürfnissen.

Bammer, Figlhuber 1984, S. 12

Benjamin zit. nach Dirisamer u.a. 1984, S. 7

vgl. Heidegger nach Dirisamer u.a. 1984, S. 7

Wir sind gespannt, wer hier zuhause ist und wie das Zuhause gestaltet ist. Wir wissen, dass die Umwelt und die Wohnräume die menschlichen Verhältnisse reflektieren. Die Türe zur Wohnung öffnet sich, und man lächelt uns entgegen. Wir treten ein, fragen wo wir uns die Schuhe ausziehen sollen, und warten auf eine Aufforderung, in welchen Raum wir dem Bewohner folgen sollen. Meist ist es die Stube beziehungsweise das Wohnzimmer.

»Gäste empfangen wir in unseren persönlichen vier Wänden.«

In unserer Kultur ist es üblich, Gäste bei sich zuhause zu empfangen und sie zu bewirten. Das Wohnzimmer dient meist als »halb-öffentlicher« Teil der Wohnung, der zur Selbstdarstellung genützt wird. Neben dem Wohnzimmer sind es der Flur, sowie das Badezimmer, die einem Besucher zugänglich sind. Dies sind auch jene Räume, denen im Bereich der Einrichtung und der Gestaltung sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, sowie einiger finanzieller Aufwand zu Teil wird. Im Wohnzim-

»Mir ist es wichtig, dass sich auch die Freunde wohl fühlen, wenn sie zu mir kommen.«

mer finden sich Bildungssymbole in Form von Büchern, Kultursymbole in Form von Bildern und Wertsymbole in Form von Möbelstücken. Ein Besucher kann sich so ein Bild über den sozialen Status des Bewohners machen.

»Zum präsentieren brauchen wir keine Wohnung.«

Das Wohnzimmer ist heute neben dem Repräsentationsraum auch Lebensraum. Es dient dem Zur-Ruhe-Kommen, dem Abschalten, wobei meist der Fernseher eingeschaltet wird. Durch ihn kann man sich über Knopfdruck die Welt ins Haus holen, wann immer man es möchte. Doch das Draußen bleibt auf Distanz. Früher, etwa bis zur ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war die »gute Stube« ausschließlich für Repräsentationszwecke gedacht. Repräsentation beschreibt Keller als die mit Hilfe von Symbolen dargestellten Werte, die man hat oder gerne beanspruchen würde. Die Stube wurde nur zu besonderen Anlässen benützt, etwa um Gäste zu bewirten, und sie wurde auch nur dann beheizt. Diese Tatsache brachte ihr die ironische Bezeichnung »kalte Pracht« ein. So war ihre Funktion ausschließlich repräsentativ. Das alltägliche Leben hingegen fand meist in der Küche statt. Eine Neuorganisation der Küchen setzte sich in Vorarlberg in den fünfziger und sechziger Jahren zuerst im Wohnungsbau durch. Die Küche wurde kleiner und kleiner, mit der Zeit zum reinen Arbeitsraum. Heute ist wieder ein anderer Trend zu bemerken, hin zum offen gestalteten Wohnraum, wo auch die Küche repräsentative Funktionen übernimmt.

»Die Möbel vom repräsentativen Raum waren Traummöbel.«

vgl. Keller 1995, S. 19

vgl. Häußermann, Siebel 2000, S. 16

»Mein Geschirrspüler heißt Mina.«

Wir werden gebeten, im Wohnzimmer Platz zu nehmen. Im Wohnzimmer finden sich zahlreiche Videos und DVDs, eine Wand dient als Projektionsfläche, für den gegenüber an der Decke befestigten Projektor. Landesflaggen lassen auf die Herkunft der Bewohner schließen. Die Mitte bildet eine Sitzlandschaft, bestehend aus zwei großen Couches, die sich

gegenüberstehen, und einzelnen Sitzgelegenheiten daneben. Orange und gelbe Farbtöne dominieren den Raum und lassen ihn freundlich wirken. Wir erfahren, dass die Wohnung gemietet ist und nur für begrenzte Zeit ein Zuhause darstellt. Die Bewohner sind aufgrund ihrer Arbeit immer nur für wenige Jahre an einem Ort. Die Möbel erfüllen primär ihren Zweck des Sitzens und oder des Aufbewahrens und sind großteils geliehen. Nur einzelne Stücke werden von einem Wohnort zum anderen mitgenommen und machen ihn dadurch zu einem »Zuhause«.

Der Wandel des Wohnzimmers vom reinen Repräsentationsraum zu einem Raum, in dem man sich die meiste Zeit aufhält, lässt auf einen Wandel des Wohnens im Allgemeinen schließen. Es ist ein Prozess, der sich in verschiedenen Regionen auf dem Land und in der Stadt differenziert darstellt und sich dennoch generell vollzogen hat. Die Geschichte und der Wandel des Wohnens stehen immer in Bezug zur technischen und strukturellen Entwicklung der Stadt. So wäre es nicht möglich gewesen, das Wasser und die Toiletten in die Wohnungen zu verlagern, wenn in der Stadt nicht auch die entsprechenden Infrastrukturen zur Wasserver- und entsorgung vorhanden gewesen wären. Der Einzug elektrischer Geräte in den Haushalt des 20. Jahrhunderts ist erst mit einer flächendeckenden Elektrifizierung möglich geworden. Der Wandel beinhaltet sowohl räumliche Eingrenzung wie auch Ausgrenzung von Personen. Er ist Folge der Polarisierung von Öffentlichkeit und Privatheit und der Trennung von Wohnen und Arbeiten.

»Ich hab mir den oberen Stock ausgebaut. Meine Mutter ist in den unteren Stock gezogen.«

Früher vereinigte man unter einem Dach Arbeit, Erholung, Schlafen, Essen, Lagern und Beten. *»Was war nicht früher alles dem Hause an produktiven Aufgaben vorbehalten, von der Beschaffung der Kleidungsstücke, dem Spinnen und Weben, dem Schneidern über das Seifekochen und Kerzenziehen, das Einschachteln mit dem*

Pökeln und Räuchern, das Bereiten des Haustrankes als des Bieres oder des Mostes und Weins bis zu der umfassenden Vorratswirtschaft in Truhe und Spind, im Keller und auf dem Boden?« Die Entwicklung außerhäuslicher Lohnarbeit hat zu einer Veränderung der Organisation des Hauses, das bis zu diesem Zeitpunkt Wohnen und Arbeiten unter einem Dach vereinigte, geführt. Bestimmte Arbeiten wurden aus dem Haus herausgelöst und andernorts in Geschäften und Betrieben organisiert. Nicht unmittelbar produktive Verrichtungen sind von der Arbeit abgegrenzt und an das Ende des Arbeitstages gerückt. Es entsteht die »Freizeit«. Dieser Prozess der räumlichen und zeitlichen Abspaltung produktiver Arbeit führt zur Entstehung des Wohnens im heutigen Sinn: ein Ort, der es ermöglicht, von der Arbeit heimzukehren und sich zu entspannen.

Egner zit. nach Häußermann, Siebel 2000, S. 25

»Früher war ich nie daheim, immer beim Arbeiten.«

Seit Anfang des 19. Jahrhunderts, und besonders rasch ab den 1950er Jahren separieren sich die Funktionen und die Personen in spezialisierten Räumen für Essenszubereitung, Essen, Schlafen, Sich-Waschen, Sich-Entleeren, miteinander Sprechen. Eltern und Kinder beanspruchen unterschiedliche Räume. Veränderte Grundrisse verdeutlichen diesen Prozess. Eine Definition des Statistischen Bundesamtes beschreibt die Wohnung als die Summe aller Räume, die die Führung eines Haushaltes ermöglichen. Sie besitzt grundsätzlich einen eigenen abschließbaren Zugang unmittelbar vom Freien, ein Treppenhaus oder einen Vorraum, Wasserversorgung, Ausguss und Toilette.

»Ein Badezimmer hatten wir erst als ich vierzehn war.«

»Dort wo jetzt das Büro ist, war früher die Küche.«

vgl. Häußermann, Siebel 2000, S. 17

Durch das Zusammenspiel von Haushalt, Erwerbswirtschaft und technischer Entwicklung werden produktive Funktionen ausgelagert und auch Teile der Konsumtätigkeit in den Markt integriert. Selbstversorgerhaushalte entwickelten sich zu Konsumentenhaushalten, zum Beispiel durch die Erfindung der

»Keiner hat mehr Zeit, weil alle arbeiten müssen, um konsumieren zu können.«

Konservendose oder die Entwicklung von Gefriertechnik bis hin zu Fertigprodukten. Eine Veränderung der Vorratshaltung war die Folge. In Konsumentenhaushalten beschränkt sich die verbleibende Arbeit innerhalb der Wohnung auf die Verarbeitung von Rohstoffen und Halbfertigprodukten. Diese werden vom Markt bezogen. Nahrungsmittel, Kleidung und andere Gebrauchsgüter werden innerhalb des eigenen Haushaltes fast nur noch konsumiert.

Die Selbstversorgungsökonomie reduziert sich auf die »Hausarbeit« und die Kindererziehung und ist ohne die weitere Ver- und Entsorgung durch technische Infrastruktur und öffentliche Dienstleistungen wie Schulen, Ämter oder Krankenhäuser nicht mehr möglich. In den Städten wächst das Angebot an Konsum-, Unterhaltungs- und Freizeitangeboten. Ereignisse wie Geburt und Tod, schwere Krankheit und große Feste, sind an andere Orte ausgelagert. Haushalte werden von vielfältigen Arbeiten und Verpflichtungen abgelöst. Das Wohnen kann sich als eigenständiger Bereich entfalten und mit Bedeutung aufladen.

Von einer vollständigen Ausgrenzung der Arbeit aus der Wohnung kann jedoch keine Rede sein. Große Teile der Arbeit, die nicht beruflich organisiert sind, bleiben als »Hausarbeit« in den Wohnungen. Diese Arbeit wird in spezielle Räume des Hauses abgedrängt, die flächenmäßig so klein wie möglich gehalten sind und an den unattraktivsten Grundrisspositionen Platz finden. Im Gegensatz dazu steht das Wohnzimmer, das gar nicht groß genug sein kann. Es veranschaulicht den Wunsch nach einer Gegenwelt zur mit Belastung verknüpften Arbeitswelt.

»Wo früher die Schwiegermutter gewohnt hat, da hab ich heute mein Bügelzimmer.«

Mit dem Auszug der Arbeit aus dem Haushalt verringert sich auch die Anzahl der im Haus lebenden Personen. Im Ge-

gensatz dazu steigen die Quadratmeter pro Wohneinheit. Das Ziel des Familienbestandes war es, auf wechselnde Anforderungen der Umwelt zu reagieren. Im Zuge der Industrialisierung änderte sich die gesellschaftliche Umwelt und somit die Funktionsweise der Familien. Die Rollen differenzierten sich, und Funktionen wurden auf gesellschaftliche Institutionen übertragen. Es entstand eine eigene Infrastruktur an Freizeitangeboten, auch im Sinne einer Kultur des Konsums – Kaffee trinken, rauchen, flanieren und schauen. Es wurde möglich, die Pflege alter Menschen dem Altersheim zu übertragen. Die Auslagerung produktiver Funktionen aus dem Haushalt sowie der Auszug von Familienmitgliedern schuf Raum für Intimität. Die Stadt als sozialer Ort hat zur Entstehung dieser bürgerlichen Privatsphäre beigetragen.

»Ich hätte nie gedacht alleine ein Haus zu haben.«

Durch die Errichtung von Scham- und Peinlichkeitsschwellen wird Emotionalität und Körperlichkeit aus der Öffentlichkeit mehr und mehr ausgegliedert und in den privaten Raum zurückgedrängt. In den Städten werden bestimmte körperliche Verrichtungen raumzeitlich verortet, sie werden »verhäuslicht«, so zum Beispiel öffentliche Bäder oder Toiletten. »Aborte« im öffentlichen Raum wurden errichtet, heute sind sie weitgehend wieder verschwunden, da sich die Tätigkeiten in die Häuser verlagert haben. Die Folge ist eine steigende körperliche Selbstkontrolle, die Entwicklung von Privatheit und Intimität mit den sich ebenso wandelnden Beziehungsgefügen.

»Wohnen dient heute einerseits der privaten Nutzung, andererseits der sozial-kommunikativen. Die private Funktion ist stärker in den Vordergrund gerückt. Die Privatheit als Ort des Lebens der kleinsten sozialen Einheit. Die Öffentlichkeit wird mehr und mehr ausgegrenzt«. Dies wird an veränderten Wohnungsgrundrissen sichtbar. Treppenhäuser, Flure und Korridore entstehen

Ritterfeld 1996, S. 57

und machen die Räume einzeln zugänglich. Nur mehr für bestimmte Funktionen genutzte Zimmer (z.B. Kinderzimmer) vergrößern die Abstände zwischen den Personen. Vieles, was mit Körperlichkeit zu tun hat, wird für die Blicke anderer tabu. Gängig ist eine sehr strikte Trennung von Bad, WC, Essen, Kochen und Wohnen.

»Das WC ist der einzige Raum, der eine Türe hat.«

Die Produktion und der Konsum verschieben sich in Richtung Markt. So werden Tätigkeiten der Küche in Restaurants verlagert. Dort wird für uns gekocht und wieder abgewaschen. Wir essen dort und trinken. Wir bewegen uns zwischen Hotels, Autos, Büros, Konferenzräumen. Es drängt sich dabei die Frage auf, ob man überhaupt noch eine Wohnung benötigt? Doch die Wohnung organisiert unser Leben. Während das, was wir in der Wohnung notwendigerweise noch erledigen müssen, immer weniger wird, wachsen die Wohnfläche und der Wert der Ausstattung. Wohnen ist immer verknüpft mit der physischen Grundlage, dem Haus. Anderson beschreibt diesen Zusammenhang mit folgenden Worten: *»Zuerst bauen die Menschen Häuser, dann formen die Häuser Menschen«*.

»Spontan kann ich gar nicht sagen, wieviele Räume das Haus hat.«

vgl. Häußermann, Siebel 2000, S. 11f.

»Das ganze Haus ist einfach mein Alles.«

Anderson zit. nach Dirisamer u.a. 1984, S. 90

Unser Besuch bei dreizehn Thurau-Häusern macht uns den Wandel des Wohnens und die unterschiedlichen Formen des Wohnens am Beispiel Dornbirn sichtbar. Wenn man einen Stadtplan von 1910 und 2005 betrachtet, so wirkt die räumliche Struktur der Stadt weitgehend unverändert. Wir wundern uns oft, wie viele der Häuser noch erhalten sind. Neun der dreizehn Häuser stehen heute noch, vier Häuser sind in der Zwischenzeit auf demselben Grundstück neu erbaut worden. Anstelle eines Thurau-Hauses finden wir nur in einzelnen Fällen einen Wohnblock. Wohnblöcke sind in Vorarlberg erst relativ spät entstanden, der erste wurde 1955 in Dornbirn gebaut. Der Vorarlberger bevorzugt das Wohnen im eigenen

Haus. Die nach dem Krieg entstandenen Gebäude sind daher zu einem großen Teil Einfamilienhäuser. Viele dieser Häuser folgen heute noch dem klassischen Grundriss des Eckflurhauses, was die bäuerliche Herkunft zum Ausdruck bringt. Auch in den Thurau-Häusern war Wohnen und Arbeiten in vielen Fällen unter einem Dach vereint, viele Häuser haben Scheunen, die heute meist anderen Zwecken dienen. So gibt es unter den Thurau-Häusern nur zwei, die nach wie vor der Haltung von Vieh dienen, bei vielen finden sich heute an dieser Stelle ein oder mehrere Autoabstellplätze. Manche Scheunen dienen als riesiger Abstellraum, bei manchen ist man gerade dabei, sie zum Wohnraum umzubauen. Während sich früher das Leben zu einem großen Teil auch auf der Straße abgespielt hat, wie es die Bilder Thuraus verdeutlichen, sind die Häuser heute umrahmt von einem Garten, dieser wiederum von einem Zaun oder einer Mauer. Während Gärten früher vorwiegend als Nutzgärten angelegt waren, sind sie heute oft Zierde. Wer keinen Garten hat, der fordert zumindest eine Terrasse. Zwei der dreizehn Häuser werden von Singles bewohnt, zwei von Witwen, in zwei leben mehrere Generationen unter einem Dach. In drei der Häuser leben Ehepaare, in vier Familien. Unter den dreizehn Thurau-Häusern finden wir lediglich ein Haus, in dem sich Arbeitsplatz und Wohnen unter einem Dach befinden. Zehn Häuser sind Eigentum der Bewohner, drei sind gemietet. So unterschiedlich sich die Gesamtsituationen in den Häusern darstellen, so individuell sind auch die persönlichen Zugänge zum Thema Wohnen. Die private Funktion des Wohnraums wird uns immer deutlicher. Während früher die Fassade, aufgrund der zahlreich angebrachten Schilder der Betriebe im Haus, als die Visitenkarte galt, so ermöglicht heute der Innenraum Identifikation und Selbstbestätigung. Damit verbunden ist der steigende

»Meine Landwirtschaft ist mein Lieblingshobby, auf das bin ich wirklich stolz.«

»Ein Garten hängt mit der Lebensqualität zusammen.«
vgl. Alge 1999, o.S.

»Wenn man ein Haus hat, dann ist man selber der Meister.«

Symbolcharakter der Wohnung. Sie repräsentiert, ist ein Gegenort zur Arbeitswelt und ein Behälter für die persönlichen Dinge. Ihre Repräsentationsfunktion ist im Gegensatz zu früher wesentlich stärker differenziert und drückt sich heute im jeweiligen Lebensstil aus.

vgl. Ritterfeld 1996, S. 57

Während wir mit den Bewohnern an ihrem Lieblingsort in ihrem Haus sitzen, erfahren wir nicht nur etwas über die individuellen Geschichten zu den Häusern und die Meinungen über das Wohnen, sondern auch Geschichten über einzelne Gegenstände und Bilder im Raum, Dinge, die das individuelle Wohngefühl zum Ausdruck bringen. Diese Gegenstände sind auch Speicher von persönlichen Erinnerungen in unterschiedlichsten Formen. Sie besitzen meist einen hohen Bedeutungscharakter. In einem Wohnzimmer finden beispielsweise die zahlreichen Geschenke der Freunde der Bewohnerin Platz. Die Geschenke, so ist unser Eindruck, scheinen mit genauso viel Sorgfalt ausgesucht und geschenkt worden zu sein, wie die Auswahl des Ortes, an dem sie sich in das Gesamtbild des Raumes einfügen. In einem anderen Wohnzimmer dominiert mit viel Liebe Selbstgemachtes, in wieder einem anderen das Grün unzähliger Pflanzen. Jedes der dreizehn für uns zugänglichen Wohnzimmer, so scheint uns, spiegelt das Ich oder Wir der Bewohner wider. Jedes Haus, in das man uns einlässt, ist eine neue Reise, ein neues Eintauchen in private Inseln. Wohnungen sind auch Inseln der Inszenierung, Inseln der Wirklichkeit. Sie wirken in ihrer Abgegrenztheit nach außen wie ein Stück Welt, das sich durch vollkommene Vertrautheit auszeichnet. In manchen dieser Inselwelten lässt sich ein vorherrschender Geschmack ablesen, an allen, jedoch individuelle Bedürfnisse der Bewohner und Bewohnerinnen, die Repräsentation ihrer Eigenart. So ist jedes Haus ein Behälter, in dem sich Dinge

»Ich hab die Erinnerungen im ganzen Haus.«

»Zu Hause bin ich individuell, da muß ich mich wohl fühlen.«

sammeln. Nichts davon ist fremd, gleichgültig oder beunruhigend. Sie sind geordnet oder in Unordnung, zufällig an ihrem Platz oder bewusst arrangiert, auf Tischen und Regalen oder hinter Glas. Sie stammen aus einer Zeit, von einer Person oder einem Ereignis und tragen Erinnerungen. Sie sind auffällig im Raum und beeinflussen somit seine gesamte Wirkung, oder sie fügen sich ein und sind erst auf den zweiten Blick sichtbar. Sie stammen aus vergangener Zeit oder wirken wie eine Neuanschaffung. Manche zeugen von täglichem Gebrauch, andere erlangen ihre Daseinsberechtigung aufgrund ihrer Ästhetik. Manche scheinen in engem Beziehungsgeflecht zum Bewohner zu stehen, andere vermitteln Anonymität. Ihre Herkunft ist manchmal bekannt, manchmal unbekannt. Manche verdanken ihre Existenz an dem Ort nur dem hoffnungsvollen Gedanken, dass man sie noch einmal brauchen kann, manche sollten schon längst nicht mehr hier sein. Es sind Dinge, zu denen sich immer wieder neue Dinge hinzufügen, gewollt oder ungewollt. Sie sammeln sich in den Räumen an, werden immer mehr, weil man sich nicht von ihnen trennen kann. Mit manchen der Dinge lebt man, um andere lebt man herum. Die Dinge fangen unsere Blicke, sie faszinieren uns. Sie wirken wie räumlich organisierte Lebensweisen.

»Ich hab gerne Stücke von der Welt im Haus.«

»Am Dachboden sind Sachen, die ich nicht brauch, im Moment aber nicht hergeben mag.«

»Es war ein langer Prozess die ganzen Möbelhäuser und Tischler abzuklappern, um zu sehen was das Beste ist. Denn das Beste ist gerade gut genug.«

Nach Silbermann ist die Gestaltung des Wohnerlebnisses ein wesentliches Alltagsthema im Leben eines Menschen, in dem sich die Vermittlung zwischen dem Drinnen und Draußen abspielt. Beim Wohnen ist das Verhältnis von Innen und Außen von großer Bedeutung. Distanzen und die Anordnung von Dingen spielen eine wichtige Rolle. Die Art des Wohnens scheint ein Resultat der Beziehung zwischen eigener »subjektiver« Welterfahrung und »objektiver« Umwelt zu sein. Umwelt und Raum geben die Grenzen der Interaktion an und sind selbst

vgl. Silbermann nach Ritterfeld 1996, S. 57

vgl. Dirisamer u.a. 1984, S. 8

aus Interaktion entstanden. Wenn etwas gebaut wird, so kommt es in positiven Fällen zu einer Aneignung des Raumes, einer Erschließung, einer Orientierung in ihm.

Jedes Haus und jeder private Raum, den wir im Zuge unseres Projektes besichtigen durften, strahlte eine eigene Stimmung aus. Wir sehen sie als »mit Bildern belegte Stimmungsgehäuse«, und so erfuhren wir Raum im Sinne von Gaston Bachelard:

»Der von der Einbildungskraft erfasste Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, (...). Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.« Und: *»Der Raum wird ein Museum der Seele, ein Archiv ihrer Erfahrungen, sie liest darin von Neuem ihre Geschichte.«*

Bachelard zit. nach Nierhaus 1999, S. 93

Praz zit. nach Becher 1990, S. 109

Bibliographie

Alge, Joachim (1999): *Je stärker man sich der Architektur widmet und je komplexer und auch anspruchsvoller die Architektur wird, desto mehr engt man auch den Kundenkreis ein.* in: vorarlberger architektur institut (1999): *... über das glück in vorarlberg zu wohnen.* Dornbirn: vigl-druck. o.S.

Arnheim, Rudolf (1932): *Flächenbilder.* in: Kemp, Wolfgang (1979): *Theorie der Fotografie II, 1912–1945.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 164 bis 169.

Bammer, Anton; Gernot Figlhuber (1984): *Zu Geschichte und Anthropologie des Wohnens.* in: Dirisamer, Rudolf; Gernot Figlhuber, Ottokar Uhl. (Hg.) (1984): *Wohnen. Ein Handbuch.* Wien: Löcker. Seite 9 bis 62.

Baudrillard, Jean (2001): *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen.* Frankfurt; New York: Campus.

Becher, Ursula A.J. (1990): *Geschichte des Modernen Lebensstils. Essen Wohnen Freizeit Reisen.* München: Beck.

Benjamin, Walter (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* in: Ders. (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. Seite 7 bis 44.

Berger, John (1980): *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens.* Berlin: Wagenbach.

Brauchitsch, Boris von (2002): *Kleine Geschichte der Fotografie.* Stuttgart: Reclam.

Dirisamer, Rudolf; Gernot Figlhuber, Ottokar Uhl. (Hg.) (1984): *Wohnen. Ein Handbuch.* Wien: Löcker.

Doekler, Christian; Ruth Gschwendtner-Wölfle, Klaus Lürzer (Hg.) (2003): *sehen ist lernbar. Beiträge zur visuellen alphabetisierung.* Oberentfelden/Aarau: Sauerländer.

Eckel, Eva Maria (1998): *Individuum und Stadt-Raum. Öffentliches Verhalten im Wandel.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Flusser, Vilém (1992): *Ende der Geschichte, Ende der Stadt?* Wien: Picus.

Flusser, Vilém (1999): *Für eine Philosophie der Fotografie.* Göttingen: European Photography.

Flusser, Vilém (1991): *Raum und Zeit aus städtischer Sicht.* in: Wentz, Martin (Hg.) (1991): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen.* Frankfurt; New York: Campus. Seite 19 bis 24.

Frith, Francis (1859): *Die Kunst der Fotografie.* in: Kemp, Wolfgang (1980): *Theorie der Fotografie I, 1839–1925.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 100 bis 103.

Gisinger, Arno; Werner Matt (Hg.) (1997): *Visuelle Geschichte. Forschungsberichte – Fachgespräche.* Dornbirn.

Goetz, Rainer (2001): *Vilém Flussers Neue Einbildungskraft und Ästhetische Bildung. Mögliche (Selbst-) Inszenierungen in der »Erfahrungsarmut«.* in: Jäger, Gottfried (Hg.) (2001): *Fotografie denken.* München: Kerber. Seite 61 bis 80.

Goll, Iwan (1931): *Die alte Fotografie.* in: Kemp, Wolfgang (1979): *Theorie der Fotografie II, 1912–1945.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 184 bis 189.

Häussermann, Hartmut; Walter Siebel (Hg.) (2000): *Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens.* Weinheim: Juventa.

Hermann, Wolfgang (1991): *Mein Dornbirn.* Hard: Hecht-Verlag.

Jäger, Gottfried (Hg.) (2001): *Fotografie denken.* München: Kerber.

Kemp, Wolfgang (1980): *Theorie der Fotografie I, 1839–1925.* Augsburg: Schirmer/Mosel.

Kemp, Wolfgang (1979): *Theorie der Fotografie II, 1912–1945.* Augsburg: Schirmer/Mosel.

Kemp, Wolfgang (1983): *Theorie der Fotografie III, 1945–1980.* Augsburg: Schirmer/Mosel.

Keller, Rudi (1995): *Zeichentheorie. Tübingen;* Basel: A.Francke.

Kruse, Lenelis (1980): *Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie.* Bern: Hans Huber.

Läpple, Dieter (1991): *Gesellschaftszentriertes Raumkonzept.* in: Wentz, Martin (Hg.) (1991): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen.* Frankfurt; New York: Campus. Seite 35 bis 46.

Matt, Werner; Hanno Platzgummer (Hg.) (1996): *Dornbirner Schriften. Beiträge zur Stadtkunde 20. Dornbirn um 1910. Bilder des Wanderfotografen Wilhelm K. Thurau.* Dornbirn: Verlag Stadt Dornbirn, Stadtarchiv und Stadtmuseum.

Matt, Werner; Hanno Platzgummer (2002): *Geschichte der Stadt Dornbirn. Von der Frühindustrialisierung bis zur Jahrtausendwende.* Dornbirn: Verlag Stadt Dornbirn, Stadtarchiv und Stadtmuseum.

Nierhaus, Irene (1999): *Arch 6. Raum, Geschlecht, Architektur.* Wien: Sonderzahl.

Powell, David (2003): *augen weit auf. architektur lesen – städte, gebäude, objekte.* in: Doekler, Christian; Ruth Gschwendtner-Wölfle, Klaus Lürzer (Hg.) (2003): *sehen ist lernbar. Beiträge zur visuellen alphabetisierung.* Oberentfelden/Aarau: Sauerländer. Seite 97 bis 107.

Rüegg-Stürm, Johannes (2002): *Das neue St. Galler Management-Modell. Grundkategorien einer integrierten Managementlehre. Der HSG-Ansatz.* Bern; Stuttgart; Wien: Haupt.

Ritterfeld, Ute (1996): *Psychologie der Wohnästhetik: wie es uns gefällt.* Weinheim: Psychologie Verlags Union.

Santayana, George (1905): *Das Fotografische und das geistige Bild.* in: Kemp, Wolfgang (1980): *Theorie der Fotografie I, 1839–1925.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 251 bis 260.

Soja, Edward W. (1991): *Geschichte: Geographie: Modernität.* in: Wentz, Martin (Hg.) (1991): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen.* Frankfurt; New York: Campus. Seite 73 bis 90.

Sternberger, Dolf (1934): *Über die Kunst der Fotografie.* in: Kemp, Wolfgang (1979): *Theorie der Fotografie II, 1912–1945.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 228 bis 240.

Wentz, Martin (Hg.) (1991): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen.* Frankfurt; New York: Campus.

White, Minor (1950): *Was ist Fotografie?* in: Kemp, Wolfgang (1983): *Theorie der Fotografie III, 1945–1980.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 65 bis 66.

Zayas, Marius de (1913): *Fotografie und künstlerische Fotografie.* in: Kemp, Wolfgang (1979): *Theorie der Fotografie II, 1912–1945.* Augsburg: Schirmer/Mosel. Seite 47 bis 49.

»Stadtfinden«
Dornbirner Schriften Heft Nr. 31
Einer von fünf Teilen

Eingereicht von
Claudia Burtscher und Marlene Leichtfried,
durchgeführt an der Fachhochschule Vorarlberg,
Diplomstudiengang InterMedia, betreut von
Dr. Renate Breuss, Mag. Arno Gisinger und
Reinhold Luger.

Wir erklären hiermit an Eides statt, dass wir die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt haben. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Dornbirn, im Juni 2005

ISBN: 3-901900-17-9

**»Stadtfinden« ruht auf Theorie:
sie beschäftigt sich mit gesellschaftlichem und kulturellem Wandel. Die gewonnenen Erkenntnisse in den Bereichen Wahrnehmung und Gebrauch der Fotografie, über Stadt und Wohnen resultieren aus Literaturrecherche sowie eigenen Erfahrungen und Beobachtungen. Sie sind der Beleg und die Basis für das Konzept, den Inhalt, dem die Form folgt.**

Inhalt