

DE MODERNE STAD EN HET FOTOBOEK IN HET INTERBELLUM

HET HAMBURG VAN ALBERT RENGER-PATZSCH

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
Voor het verkrijgen van de graad van Master
Door Eva Decaesstecker (01003741)
Promotor: Prof. Dr. Steven Jacobs

CD-R in bijlage

Inhoudstafel

Dankwoord.....	3
Inleiding.....	4
Een schets van Hamburg.....	5
De Nieuwe Zakelijkheid.....	6
Albert Renger-Patzsch.....	9
Methodologie.....	11
Deel I: Moderniteit als ambiguïteit.....	14
I.1 Het moderne als concept in tijd en ruimte.....	14
I.2 Moderniteit als maatschappelijke factor in de Nieuwe Zakelijkheid.....	17
I.3 De vervreemding.....	19
Deel II: Hamburg en de metropool.....	21
II.1 De moderne stad.....	21
II.2 Stadsplanning.....	24
II.3 Hamburg – een stedelijke ontwikkeling.....	27
Deel III: De stad in het fotografische beeld.....	38
III.1 Architectuur en fotografie.....	38
III.2 Straatfotografie.....	42
III.3 Het fotoboek.....	45
Deel IV : Renger-Patzsch en Hamburg :	
Hoe de fotograaf de stad in beeld bracht.....	48
IV.1 De Nieuwe Fotografie.....	49
IV.2 De fotograaf benadert de stad.....	52
IV.3 Narratief en infra-narratief.....	59
IV.4 Versnippering en cohesie in het stadsfotoboek.....	64
IV.5 De blik van Renger-Patzsch: modern of niet?.....	70
Deel V : Besluit.....	73
Deel VI: Bibliografie.....	75
VI.1 Boeken.....	75
VI.2 Artikels.....	80
VI.3 Internet.....	80
Deel VII: Lijst met afbeeldingen.....	81
Deel VIII: Bijlage.....	106
VIII.1 Bijlage I.....	106
VIII.2 Bijlage II.....	112

Dankwoord

Allereerst wil ik eerst een aantal personen bedanken die me hebben geholpen bij het tot stand komen van deze thesis. Zo bedank ik graag mijn promotor Prof. Dr. Steven Jacobs voor het aanreiken van het onderwerp en voor de begeleiding en het vertrouwen doorheen het hele proces. Daarnaast bedank ik ook Prof. Dr. G.E.E. Verstraete, die me hielp bij het doortrekken van een rode draad doorheen de thesis en met wie ik ter voorbereiding van de scriptie ook interessante gesprekken heb gehad. Ook Joris De Rycke is doorheen het masterjaar een belangrijke gesprekspartner geweest, die me met heel wat nieuwe informatie in contact bracht. Hem wil ik ook bedanken voor de vormgeving van deze scriptie. Sébastien Conard wil ik bedanken voor de gesprekken over beeldsequens en narrativiteit en voor de verschillende boeken die ik hierover van hem mocht lenen. Ook Max Probst wil ik bedanken voor het aanraden van literatuur over de Hamburgse cultuur in het interbellum. Dankzij hem ben ik bij het fotoboek terecht gekomen dat ik in deze thesis bespreek.

Voor het nalezen van de thesis, het spreken over reflecties die de thesis opwierp, het aanhoren van de vooruitgangen die ik al dan niet boekte, voor de steun als ik het even beu was en voor de nodige momenten van ontspanning, bedank ik graag mijn beide ouders, broer en zus, en vrienden: Leen, Elise, Janne, Astrid, Bieke, Aisa, Anne Lien, Thibaud, Joris en Samuel.

Inleiding

Deze scriptie vertrekt vanuit de brede titel “De moderne stad en het fotoboek in het interbellum”. Om een keuze te kunnen maken in de richting die ik zou uitgaan met dit thema, besloot ik voor één specifieke case study te gaan. Ik zou een stadsfotoboek zoeken uit het interbellum en van daaruit bekijken wat in die periode de band was tussen fotografie, de stad en de moderniteit.

Dit project begon in de derde bachelor, het jaar dat ik als Erasmusstudent een half jaar in Hamburg doorbracht. Omdat het zonde zou zijn het ene project volledig los te koppelen van het ander, besloot ik op zoek te gaan naar een stadsfotoboek van een Duitse stad. Na wat zoeken vond ik *Hamburg* van de fotograaf Albert Renger-Patzsch (1897 – 1966), uitgegeven door de Enoch Verlag in 1930.¹

In de bachelorversie van deze scriptie werd het fotoboek *Hamburg* besproken aan de hand van drie grote thema's die het boek kenmerken. Dit was allereerst de geschiedenis van Hamburg en haar ontwikkeling tot wat ze in de jaren '30 was geworden. Daarna kwam de stroming waarbinnen de fotograaf geplaatst werd, de Nieuwe Zakelijkheid, en tot slot kwam de fotografie van Renger-Patzsch aan bod. Dit werd aangevuld met korte besprekingen van architectuurfotografie en de geschiedenis van het fotoboek. Per hoofdstuk werd er nagegaan wat de band met de moderniteit was: In hoeverre was Hamburg een metropool in het interbellum? Hoorde de Nieuwe Zakelijkheid bij de Avant-garde of was het eerder een conservatievere stroming? Welke fotografische stijl wendde Renger-Patzsch aan en was deze vernieuwend?

Na deze vragen werd het fotoboek in kwestie onder de loep genomen en werden de bevindingen van de voorgaande hoofdstukken getoetst aan het fotoboek. Terwijl het boek chronologisch werd overlopen, kwamen aspecten over bijvoorbeeld de architectuurgeschiedenis van Hamburg of kenmerken van de fotografische stijl aan bod.

Daar waar het in de bachelorscriptie nog redelijk oppervlakkig en vooral zeer toegespitst op de case study bleef, worden de lijnen in de masterversie meer opengetrokken. Het concept van de moderniteit komt iets centraler te staan. Het wordt in het eerste deel besproken en vormt een rode draad waaraan telkens weer wordt teruggekoppeld. Deze draad leidt uiteindelijk naar de vraag in hoeverre de moderniteit in het boek van Renger-Patzsch weerspiegeld wordt. Met deze vraagstelling in het achterhoofd en met de theorie over het moderne uit het eerste deel worden verschillende aspecten van het fotoboek en de stad Hamburg besproken om uiteindelijk te eindigen met een analyse van Renger-Patzsch's *Hamburg*. De verschillende facetten van het fotoboek kwamen deels al voor in de bachelorversie, maar worden hier verder uitgediept en aangevuld door een hoofdstuk over narrativiteit. Ook het deel over de stad Hamburg wordt uitgebreid met een hoofdstuk over de activiteiten van Fritz Schumacher (1869 – 1947), de man die de stad wilde transformeren tot zowel een sociaal project als een Amerikaanse grootstad.

Het laatste deel met analyses van verschillende benaderingen van het fotoboek maakt

¹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930.

duidelijk waarom zoveel aspecten van het fotoboek besproken worden. De moderniteit doet zich namelijk in allerlei vormen voor in het boek. Er is de vraag hoe modern Renger-Patzsch Hamburg fotografeerde, maar ook hoe modern de stad ten tijde van het fotoboek eigenlijk was. Er is de vraag in hoeverre de vormgeving van het boek vernieuwend aanvoelt, maar ook hoe de sequens in beelden al dan niet modern kan zijn. Ook wordt er gekeken naar het standpunt dat Renger-Patzsch inneemt met dit boek: Hoe beweegt hij door de stad? Maar ook: hoe modern wil hij Hamburg wel afbeelden?

Hoewel er nog veel meer besproken kan worden over dit boek – bijvoorbeeld een diepgaandere studie van de wisselwerking tussen beeld en tekst – heb ik ervoor gekozen mij voor de analyse vooral toe te spitsen op een beperkt aantal onderwerpen. De focus ligt hier vooral bij de lezer van het boek, omdat deze niet weg te denken is bij een analyse van een boek. Hoe modern de stad aanvoelt, hoe extreem de fotografische stijl gaat of hoe narratief het boek wordt opgebouwd is deels afhankelijk van de lezer, de tijd waarin deze is opgegroeid en diens ervaring met andere boeken.

Om te beginnen bestudeer ik hoe een stad in beeld gebracht kan worden, welk beeld Renger-Patzsch van Hamburg geeft, en hoe dit beeld gelezen kan worden. Samen met een onderzoek naar de toepassing van de fotografische stijl in het fotoboek komt een tweede groot thema van de analyse aan de beurt. Vertrekkende vanuit de ambivalentie die een leidraad vormt binnen de moderniteit, wordt het boek benaderd vanuit de tegenstrijdigheid tussen samenhang en fragmentering. Deze tweespalt wordt op verschillende manieren getoetst aan het boek. Het is enerzijds inherent aan elk fotoboek, maar in *Hamburg* wordt er ook echt mee gespeeld. Het thema wordt gebruikt als een van de parameters om na te gaan in hoeverre dit boek een product van zijn tijd was en welke impact de moderniserende wereld had op een product als een fotoboek.

Het is in deze thesis dus de bedoeling om vanuit *Hamburg* te begrijpen wat een stadsfotoboek uit het interbellum is, hoe het werkt en wat het qua tijdsgevoel meegeeft aan de lezer. Daarmee worden geen algemene uitspraken gedaan, het boek wordt niet vergeleken met andere boeken om een soort van recept voor elk fotoboek te formuleren. Het is eerder een leeswijze die wordt aangereikt om haar relatie met de moderniteit beter te proberen vatten.

Een schets van *Hamburg*

In 1930 verscheen het fotoboek *Hamburg* van Albert Renger-Patzsch. Het boek is een opeenvolging van foto's van de stad, die allemaal keurig voorzien zijn van ondertiteltjes. De beelden worden ingeleid door een voorwoord van Fritz Schumacher, de man die Hamburg tot moderne stad wilde maken en, zoals we later zullen zien, ook de man die betrokken was bij het geven van de opdracht van het boek.

De lezer krijgt een veelzijdig Hamburg te zien, een heterogene stad in transformatie naar de verdere ontwikkeling tot een moderne stad. De verschillende invalshoeken die de fotograaf van de stad toont, maakt het mogelijk een stadsgevoel te communiceren.² Dit stadsgevoel

² Claus Pflingsten, *Aspekte zum fotografisch Werk Albert Renger-Patzschs*, (Witterschlick/Bonn: Wehle, 1992), p. 54.

komt voort uit een opkomende Duitse metropool in het interbellum, een periode waarin Hamburg onder leiding van Fritz Schumacher veranderingen onderging om een moderne, harmonieuze stad te worden. Een nieuwe stad, maar een stad die niet brak met het verleden; moderne architectuur, maar vasthoudend aan het typische lokale bouw materiaal. Met andere woorden, het moderne Hamburg was lang niet zo eenduidig als op het eerste gezicht zou lijken.³ Ook Renger-Patzsch's fotoboek oogt niet revolutionair modern. Er wordt in de vormgeving niet gespeeld met montage of collage van beelden, noch wordt er gebruik gemaakt van spectaculaire typografie. Ook de aanpak van het onderwerp is helder en overzichtelijk. We krijgen geen gevoel van drukte en chaos, wat een grootstad zou typeren, maar eerder van een gecontroleerde registratie van details uit de stedelijke werkelijkheid. Toch mag het soort fotografie van Renger-Patzsch niet onderschat worden qua vernieuwing, waardoor we ook hier te maken krijgen met een ambivalente houding ten opzichte van het moderne.

De Nieuwe Zakelijkheid

Albert Renger-Patzsch wordt gezien als de grootvader van de Nieuwe Fotografie. Deze fotografische stroming is een afsplitsing van de bredere Nieuwe Zakelijkheid. Een kleine schets van deze stroming en van de fotograaf geven een beeld in wat voor tijdperk en onder invloed van welke soort artistieke manifestaties het fotoboek *Hamburg* is ontstaan. Hierbij zal ook meteen duidelijk worden dat de opkomende grootstad en de modernisering van de maatschappij een belangrijke rol spelen. Dat de Nieuwe Zakelijkheid hier zo uitvoerig besproken wordt, is vooral omdat ze zeer sprekend is wat betreft de toenmalige atmosfeer en dat haar verband met de Nieuwe Fotografie groter is dan op het eerste zicht zou lijken.

De Nieuwe Zakelijkheid is geen eenduidige stroming en heeft geen typische vormtaal noch een samenhangende visie op het leven. De term komt van de kunstcriticus en leider van de Kunsthalle te Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub (1884 – 1963), die hiermee de realistische tendens in de kunst onder een noemer wilde vatten. Hij gebruikte deze naam voor het eerst in de titel van de tentoonstelling “Nieuwe Zakelijkheid. Duitse schilderkunst sinds het Expressionisme”. De schilderkunst vormde namelijk een breuk met het Expressionisme en had een overwegend realistische tendens. (Afb 1.) Dit nieuwe realisme, dat reeds in andere landen in Europa voorkwam, werd vanaf de jaren '20 ook in Duitsland een belangrijke stijl. Deze stijlverandering werd opgemerkt door kunstcritici, die vaststelden dat het Expressionisme werd losgelaten voor een schilderij, die alles zo natuurgetrouw mogelijk afbeeldde.⁴ Toch is het moeilijk om over een echte stroming te spreken, omdat de onderlinge verschillen zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak zeer groot konden zijn. Aan de ene kant is er een eerder satirische en kritische benadering van de realiteit en haar sociale context, aan de andere kant zijn er ook kunstenaars die de moderniteit en technologische ontwikkelingen zegevierden. De stijlen verschilden van neorealistisch tot karikaturaal, maar

³ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformer der Großstadtkultur” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, (Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013) p. 9 – 30.

⁴ Erich Steingraber (ed.), Erika Billeter, et al., *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, (München: Bruckmann, 1979)p. 185 – 186.

ook inhoudelijk was er een sterke politieke polarisering. Daarbij oefenden de verschillende tendensen binnen de Nieuwe Zakelijkheid ook nog eens een invloed uit op elkaar, waardoor het moeilijk is van afgelijnde categorieën te spreken.⁵ In zijn werk *Neue Sachlichkeit 1918-1933. Unity and Diversity of an Art Movement* vat Steve Plumb het geheel als “a short-hand term for the variety of ways in which a generation of artists forswore the confident personal visions and gestures of Expressionism and turned instead to constructing discrete images of a post-war reality they had experienced as profoundly fragmented”.⁶

De diversiteit binnen de stroming leidde tot verschillende benamingen. Hartlaub wist zelf ook dat deze nieuwe titel geen homogene groep artiesten omvatte en maakte reeds het onderscheid tussen de sociaal geëngageerde links- en de meer klassieke rechtsgeoriënteerde tendens. De schrijver en kunstkriticus Franz Roh (1890 – 1965) speelde in op deze gedachte van een nieuwe stijl met verschillende tendensen en nam de politieke polariteit over. Hij voegde de term magisch realisme toe, die uiteindelijk eerder een stijlaspect binnen de beweging was dan een stijl volledig op zichzelf. Roh maakte verder het onderscheid tussen het linkse Verisme en het rechtse neoclassicisme. Maar zelfs binnen deze twee categorieën kunnen er verschillende tendensen worden aangehaald. Ook in *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre* worden binnen de Nieuwe Zakelijkheid diverse stromingen uitgelicht, zoals het sociaalkritische Verisme en de proletarisch-revolutionaire kunst enerzijds en het meer classicistische, naïeve en magisch realistische anderzijds.⁷

“(…) But right now, perhaps even more than before the war, I need to be with people. In the city. That is just where we belong these days. (...) Right now we have to get as close to the people as possible. It's the only course of action which might give some purpose to our superfluous and selfish existence – that we give people a picture of their fate. And we can only do that if we love humanity.”⁸

De Nieuwe Zakelijkheid was een grootstedelijk fenomeen. Verschillende kunstcentra, met elk hun eigen tendensen, bevonden zich naast elkaar in allerlei steden. Deze centra waren echter niet zoals bewegingen in het Expressionisme ontstaan uit vriendschappelijke groepen die een gemeenschappelijk kunstenprogramma deelden. Zij werden eerder gevormd door het hernieuwde belang van de academiën en kunstscholen, die zeer bepalend waren voor de stijlvorming. Ook het realistische aspect van deze stroming kan gelinkt worden aan het belang van de academie.⁹ Steve Plumb benadrukt hierover dat het verschil met Expressionistische groepen ook daarin ligt, dat de Nieuwe Zakelijkheid ontstond in een periode van stabiliteit en dus niet in een dynamisch klimaat van revolutie en oorlog. Het was een tijd van opkomende massacultuur, entertainment en een sterke appreciatie van nieuwe culturele fenomenen zoals jazz, fotografie en film.¹⁰ Daar waar avant-gardistische bewegingen er op gericht waren de

⁵ Steve Plumb *Neue Sachlichkeit 1918 – 1933, Unity and Diversity of an Art Movement*, (New York & Amsterdam: Rodopi, 2006), p. 11 – 13.

⁶ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918 – 1933*, p. 13.

⁷ Erich Steingraber (ed.), Erika Billeter, et al., *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, p. 185 – 186.

⁸ Max Beckmann, “Creative credo” gepubliceerd in Kasimis Edschmidt (ed.) *Schöpferische Konfession, Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII, Berlin, 1920, in Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory, 1900 – 2000, An Anthology of Changing Ideas*, (UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2003) p. 270 – 271.

⁹ Erich Steingraber (ed.), Erika Billeter, et al., *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, p. 187.

¹⁰ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit* p. 40.

bourgeoiscultuur aan te vallen in het algemeen, keek de Nieuwe Zakelijkheid eerder naar specifieke gebeurtenissen en thema's. Zij aanvaardde de burgerlijke kunstinstituut en zagen dit als een productief en distributief apparaat. Ze hadden ook minder problemen met het feit dat zulke instellingen als academies het idee over en de receptie van kunst voor een groot deel bepaalden. Dit maakte hen anderzijds ook weer aantrekkelijker voor de bourgeoisie zelf.¹¹

Een volgende belangrijke invloed op de Nieuwe Zakelijkheid kan men vinden bij de Dada-beweging. De van oorsprong Zurichse beweging, die in 1917 een Berlijnse pendant kreeg, werd gekenmerkt door haar sterke afkeer van de heersende klasse en de bourgeoisie. Verscheidene leden van Dada zoals Georg Grosz (1893 – 1959) en John Heartfield (Johannes Herzfelde, 1891 – 1968) werden later belangrijke figuren in de Nieuwe Zakelijkheid. Dada was in tegenstelling tot het Expressionisme echter tegen deze verinnerlijking van kunst en esthetiek, daar ze vooral gericht was op een anti-establishment-houding en een duidelijke politieke opinie had. Toch mag de invloed van het Expressionisme op deze radicale beweging niet ontkend worden. In de Nieuwe Zakelijkheid komen deze schijnbaar tegengestelde bewegingen weer samen, het Dadaïsme met haar directheid en het Expressionisme met het idee dat het schilderij meer zegt dan er op het canvas te zien is. Vele Nieuwe Zakelijkheidskunstenaars stamden dan ook vaak uit een van de twee stromingen of hadden ze beiden doorlopen.¹²

Hoewel de kunstenaars uit de Nieuwe Zakelijkheid opkwamen in de meer stabiele periode van de Weimar Republiek, mag de impact van de Eerste Wereldoorlog op deze generatie niet worden onderschat. “In Children of the New Epoch”, geschreven in 1921, geeft Percy Wyndham Lewis (1882 – 1957) een idee van de tijdgeest waarin deze kunstenaars stonden:

“No time has been more carefully demarcated from the one it succeeds than the time we have entered on has been by the Great War of 1914 – 1918. It is solidly built behind us. All conflicts and changes of the last ten years, intellectual and other, are terribly symbolized by it. To us, in its immense shadow, it appears like a mountain range that has suddenly risen as a barrier, which should be interpreted as an indication of our path. (...) So we, then, are the creatures of a new state of human life, as different from the nineteenth-century England, say, as the Renaissance was from the Middle Ages. We are, however, weak in numbers as yet, and to some extent, uncertain and untried. (...) There is no mature authority, outside of the creative and active individual men, to support the new delicate forces, bursting forth everywhere today. So we have entrenched ourselves, but we do it with rage: and it is our desire to press constantly on to realization of what is, after all, our destined life.”¹³

In het tweejaarlijks magazine over fotografie van het Fotomuseum te Antwerpen, schreef de kunsthistoricus Pool Andries eveneens over de nieuwe tijd die na de Eerste Wereldoorlog aanbrak. Hij omschrijft het interbellum als een korte periode maar met een enorme impact op sociaal vlak. De realisering dat de 19^{de} eeuw na WOI voorgoed voorbij was en dat de

¹¹ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit* p. 67.

¹² Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit* p. 25 – 29.

¹³ Percy Wyndham Lewis, “The Children of the New Epoch”, gepubliceerd in *The Tyro*, no 1, Londen, 1921 Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory*, p. 245 – 246.

“moderne tijd” was aangebroken, met haar fundamentele vernieuwingen en soms utopische wereldbeelden, werd versterkt door de versnelde stroom van technologische vernieuwing, dat voor een stijgende mobiliteit en vrije tijd zorgde, dat massacommunicatie verschafte, dat de aanzet gaf tot emancipatie van de vrouw en dat boven al een globale economie deed bloeien dat verweven zat in elk deel van het dagelijks leven.¹⁴

Hoewel de fotografische stroming niet volledig gelijk valt met haar schilderkunstige variant, zijn er toch enkele belangrijke gelijkenissen, die vooral in de voedingsbodem zitten van de Nieuwe Zakelijkheid. Plumb haalt aan dat het medium fotografie in die tijd sowieso gemakkelijk gekoppeld werd aan de Nieuwe Zakelijkheid, aangezien zowel fotografie als schilderkunst op een kantelmoment stonden en nood hadden aan een nieuwe visuele benadering van de realiteit.¹⁵ Er vallen echter nog meer linken tussen beide stromingen te ontdekken. Net als er in de schilderkunst terug werd gegrepen naar een realistische schilderijstijl, waarbij het minder heldere karakter van het expressionisme werd losgelaten, ging men ook in de fotografie op zoek naar een wetenschappelijk, objectieve en realistische blik om te breken met het vage picturalisme.

Albert Renger-Patzsch

Een van de pioniers in de fotografie van de Nieuwe Zakelijkheid is de auteur van het fotoboek dat in deze scriptie besproken zal worden. Albert Renger-Patzsch werd geboren in Würzburg in 1897 en volgde een klassieke middelbare opleiding, maar de fotografie zat zelfs toen al niet ver. Zijn vader, die zelf amateurfotograaf was, had een grote collectie toestellen, waarmee de 15-jarige Albert begon te fotograferen. Na de Eerste Wereldoorlog schreef Albert zich in aan het technisch college te Dresden voor een opleiding in de chemie. Maar zijn interesse in fotografie bleef groter en hij maakte deze studie niet af. Hij begon te werken in de Folkswagen Uitgeverij te Hagen en bracht het hier tot hoofd van de afdeling fotografie.¹⁶

In deze uitgeverij hield hij zich vooral bezig met het maken van fotoboeken over planten en deze interesse in natuur en wetenschap zal doorheen heel zijn oeuvre zijn sporen nalaten. De microscopische blik waarmee een wetenschapper zijn object bestudeert, is regelmatig terug te vinden in Renger-Patzsch's fotografie. In 1925 verliet hij de uitgeverij en stichtte zijn eigen firma in Bad Harzburg.

In zijn loopbaan heeft Renger-Patzsch verschillende fotoboeken gemaakt, maar zijn meest bekende en tekenende werk voor de fotogeschiedenis, *Die Welt ist schön*, werd in 1928 uitgegeven. (Afb. 2) Dit was een duidelijk verzet tegen de schilderachtige fotografie van het picturalisme. Renger-Patzsch was er van overtuigd dat fotografie haar eigen regels en materialen had en dus niet de schilderkunst moest kopiëren. De waarde van een foto lag namelijk in haar fotografische kwaliteiten en niet haar artistieke. Fotografie zag hij als een medium op zichzelf, met haar eigen capaciteiten en kwaliteit. Dit moest dan ook op zichzelf beoordeeld worden en niet in verhouding tot wat er in de schilderkunst verwacht werd. De

¹⁴ Pool Andries, *Extra [03], A biannual magazine on photography*, (Antwerpen: Fotomuseum Antwerpen, 2009), p. 79.

¹⁵ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit* p. 115.

¹⁶ Brian Stokoe “Renger-Patzsch: New Realist Photographer” in David Mellor (ed.), *Germany: The New Photography 1927-1933*, (London: Arts Council of Great Britain, 1978) p. 95.

kwaliteiten van een fotoestel liet hij daarom uitblinken in zijn focus op de objecten die hij fotografeerde. Door hen weer te geven zoals ze waren, onbewerkt, maar wel geïsoleerd van hun natuurlijke context, toonde hij de precisie en verfijning dat de camera met zich kon meebrengen. Een van de kritieken die hij op deze fotografische stijl kreeg, kwam van Walter Benjamin (1892 – 1940). Deze laatste verweet Renger-Patzsch het negeren van sociopolitieke mogelijkheden van de fotografie. Volgens Donald Kuspit (°1935) was Renger-Patzsch echter met meer bezig dan enkel objecten te fotograferen. Zijn waarnemende blik zorgde ervoor dat de fotograaf ook een echt kunstenaar was, omdat hij er iedere keer in slaagde de meest toevallige beelden te vangen en toch telkens met grote aandacht voor detail en compositie. Interessant is ook de opmerking die Steve Plumb plaatst bij Kuspits woorden. Plumb stelt namelijk dat, hoewel het een zeer belangrijk thema was binnen de Nieuwe Zakelijkheid, Renger-Patzsch geen bevreemding weergeeft zoals die in de schilderkunst voorkwam; in zijn foto's is er geen vorm van bedreiging aanwezig, maar toch zijn de beelden geladen. De activiteit van de mens, die vaak niet aanwezig zijn op zijn foto's, lijken toch in zijn beelden opgenomen te zijn.¹⁷

Met zijn zakelijke blik heeft Renger-Patzsch ook heel wat architecturale en industriële landschappen in beeld gebracht. Vaak werden deze beelden gemaakt in opdracht van industriëlen of steden die een commercieel beeld van hun gebouw of stad de wereld in wilden sturen.¹⁸

Deze schets van de stroming en de fotograaf geven een idee van de atmosfeer en de tijdsgeest waarin *Hamburg* werd geconcipieerd. Er werd gereageerd op wat er was geweest – de Eerste Wereldoorlog, het Expressionisme, het Picturalisme – en gezocht naar een nieuwe vormtaal om de tijdsgeest uit te kunnen drukken. Een voorgehouden objectiviteit was zowel in de Nieuwe Zakelijkheid aanwezig, met haar drang om alles zo realistisch af te beelden, als in de Nieuwe Fotografie, waar het object gedocumenteerd werd.

¹⁷ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 117 – 120.

¹⁸ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 7 – 12.

Methodologie

In deze thesis worden drie verschillende methodologieën toegepast om tot een conclusie te kunnen komen over de weerspiegeling van de moderniteit in *Hamburg*. Er is een theoretisch kader, een historisch kader en tot slot ook een analytisch-narratologisch kader. De keuze van meerdere methodes kan gevaarlijk zijn om de rode draad in de thesis te verliezen of om een te oppervlakkig vertoog te houden, wanneer er te veel onderwerpen aangeraakt worden. Voor de onderzoeksvraag naar de aanwezigheid en rol van de moderniteit in een stadsfotoboek, is het echter nodig om verder te gaan dan één enkele methodologie. Zowel een introductie in de theorie rond moderniteit als contextuele en historische omkadering van het boek in kwestie zijn noodzakelijke aspecten om een uiteindelijke analyse van *Hamburg* te kunnen maken. In dit fotoboek komen het theoretische en het historische kader namelijk in contact met elkaar en hun wederzijdse beïnvloeding komen hierin tot uiting.

Allereerst is er het theoretische kader, waarin de moderniteit als concept wordt toegelicht. Dit gebeurt voornamelijk door middel van het boek *Tracing Modernity*, uitgegeven door Mari Hvattum en Christan Hermansen.¹⁹ Dit boek is een bundeling van essays over de relatie tussen moderniteit, architectuur en de grootstad. Het biedt een gevarieerde en kritische kijk op deze onderwerpen en zorgt voor een basis die doorheen heel de thesis kan worden doorgetrokken. De nadruk op de ambiguïteit van het moderne, die doorheen de essays doorschemert, werd overgenomen in deze thesis en vormt de leidraad doorheen het hele verhaal.

Naast een algemenere benadering van het moderne, wordt er meer toegespitst op de plaats van de Nieuwe Zakelijkheid als modernistische stroming binnen het kader van de moderniteit. Hierbij worden enkele aspecten uitgelicht die ook in andere modernistische stromingen aanwezig waren. Hiervoor is vooral een beroep gedaan op het diepgaand onderzoek dat Steve Plumb deed naar de veelzijdigheid van de Nieuwe Zakelijkheid.²⁰ De manier waarop hij de stroming benadert, met aandacht voor haar dualiteit en diversiteit, sluit op een interessante manier aan bij de focus op ambiguïteit in *Tracing Modernity*.

Dit theoretisch kader wordt aangevuld met een schets van het historisch kader waarin *Hamburg* ontstaan is. Vanuit dit perspectief worden drie facetten van het fotoboek onderzocht. Om te beginnen wordt het ontstaan en de ontwikkeling van de stroming toegelicht waarbinnen Renger-Patzsch past. Dit gebeurde reeds in de inleiding.

Verder wordt de stad Hamburg onderzocht in haar hoedanigheid ten tijden van het interbellum. Hierbij wordt ze gekoppeld aan de theorie rond de moderne stad uit het interbellum. Na een algemenere schets van de ontwikkeling van de stad tot haar toestand in de jaren '30, wordt er dieper ingegaan op de verwezenlijkingen van Fritz Schumacher. Centraal hierbij staat net als voor het theoretische kader een essaybundeling, ditmaal uitgegeven door Dieter en Giselde Schädel naar aanleiding van een tentoonstelling over Schumacher.²¹ Dit

¹⁹ Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, (Londen/ New York: Routledge, 2004).

²⁰ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918 – 1933, Unity and Diversity of an Art Movement*, (New York & Amsterdam: Rodopi, 2006).

²¹ Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, (Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013).

boek, dat de titel *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers* draagt, bespreekt vanuit verschillende invalshoeken de acties die Schumacher ondernam in Hamburg en maakt het mogelijk zijn transformaties te koppelen aan een meer theoretische benadering over de moderne stad en de stadsplanning. Op die manier is er een terugkoppeling naar de rode draad waarmee *Hamburg* onderzocht wordt, namelijk het concept van de ambivalente moderniteit.

Naast de stroming en de stad, wordt er ook naar de fotografie gekeken vanuit historisch perspectief. Zowel straatfotografie en architectuurfotografie als het fotoboek worden geplaatst binnen de context van het interbellum en binnen de ontwikkeling van het medium, waardoor de lezer een beeld krijgt van het stadsfotoboek in het algemeen.

Tot slot worden beide kaders op een analytische en narratologische manier gespiegeld aan *Hamburg*. In de analyse ligt de nadruk op verschillende mogelijkheden waarmee het boek geïnterpreteerd kan worden. Op gebied van de fotografische stijl van Renger-Patzsch worden zowel interpretaties van diens tijdgenoten als hedendaagse beschouwingen besproken. Hierbij komen vooral Walter Benjamin²² en Donald Kuspit²³ aan het woord, die lijnrecht tegenover elkaar staan, maar beiden een zeer interessante benadering bieden.

Er wordt echter ook aandacht besteed aan de compositie van het *Hamburg*, waarbij vragen gesteld worden naar hoe de beelden gerangschikt zijn of welke invloed deze rangschikking heeft op de boodschap van het boek, het beeld van de stad enzovoort. Deze analyse vertrekt vanuit het theoretische kader omtrent narrativiteit en beeldsequens, meer bepaald vanuit de theorie rond de werking van het stripverhaal. In het onderzoek naar wat er precies gebeurt in een reeks beelden, vormden vooral de teksten van Thierry Groensteen en de Scott McCloud een basis, waarop verder gebouwd kon worden.²⁴ Hoewel geen van beiden ingaan op fotoboeken, geven ze beiden, de een al wat academischer dan de ander, een inzicht in de invloed van afzonderlijke beelden op de reeks waarin ze zich bevinden. Ze kijken ook allebei naar wat er gebeurt tijdens het lezen van een beeldenreeks en welke activiteit de lezer²⁵ hier zelf bij uitvoert.

Vertrekkend vanuit de verschillende aspecten van *Hamburg* – wat het boek toont en wat niet, op welke manier het is opgebouwd en wat het al dan niet meegeeft – wordt er dus gezocht naar een conclusie over hoe de moderniteit, zowel vanuit het theoretische kader als in haar historische en maatschappelijke context, al dan niet wordt gereflecteerd.

Tot slot is het nodig aan te stippen dat de analyses die gemaakt worden in deze thesis over de

²² Walter Benjamin, "A short history of photography", in Alan Trachtenberg (ed.), *Classical Essays on Photography*, (Maine: Leete's Island Books, 1980).

²³ Donald Kuspit e.a., *Joy Before The Object*, (New York: Aperture, 1993).

²⁴ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, vert. Bart Baety en Nick Nguyen (Mississippi: University Press of Mississippi, 2007).; Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée, vol 2*, (Parijs, Presses Universitaires de France, 2011).; Scott McCloud, *Understanding Comics*, (New York: Kitchen Sink Press, 1994).

²⁵ Wanneer het in deze thesis over de lezer gaat, wordt er niet bedoeld op de historische lezer, en is er geen receptieonderzoek aan vooraf gegaan om te kijken hoe de lezer als tijdgenoot van Renger-Patzsch zou kunnen verschillen met de hedendaagse lezer. "De lezer" in deze thesis is eerder een abstract persoon die een rol speelt bij de interpretatie van beelden, beeldenreeksen, fotoboeken en *Hamburg*.

mogelijke interpretaties van het boek en haar opbouw geen absolute waarheden zijn. Het toont eerder dat de auteur van deze scriptie evengoed slechts een lezer is van het fotoboek en dat ook zij wordt aangetrokken door Barthes' punctum in de fotografie. Ze bekijkt de beelden en wordt geleid door de aspecten die haar aandacht trekken.²⁶ De analyses van de beelden die in deze thesis worden gemaakt, zouden evengoed anders kunnen zijn, afhankelijk van wat de lezer belangrijk acht te vermelden. Vandaar dat deze scriptie ook niet volledig “ik-vrij” is. Hetzelfde geldt trouwens voor de keuze van onderwerpen die aan het boek worden gelinkt. Het zijn aspecten die bij de auteur opvielen en de moeite waard leken om bij stil te staan. Tot slot is *Hamburg*, ondanks de relatieve bekendheid van Renger-Patzsch, een vrij onbesproken boek. Hierdoor zijn de mogelijkheden om op het boek te betrekken nog zeer groot in aantal en is de keuze daarom uitgegaan naar onderwerpen die het meest relevant en boeiendst leken.

²⁶ Marta Lésniakowksa, “Architecture and its images” in Czeslaw Olszewski, *Modern Warsaw, Architecture Photography of the 1930s*, (Warszawa: Raster, 2012), p. 15.

Deel I: Moderniteit als ambiguïteit

Om het tweeslachtige van het fotoboek te vatten, is het interessant dit eerst te plaatsen in het kader van het “moderne”, dat om talloze redenen (zowel politiek als sociaal, economisch als cultureel) als hoofdkenmerk kan gezien worden van het interbellum. De kilometers tekst die hier al over geschreven werden, tonen echter aan dat dit geen duidelijk afgelijnd en helder onderwerp is. Dit komt hoofdzakelijk door de ambivalentie die als een leidmotief bij elke reflectie over de moderniteit de kop opsteekt. Dit inleidend eerste deel is een poging deze ambiguïteit van het moderne toe te lichten. Het moderne en haar varianten als concept worden besproken door de ogen van zowel hedendaagse theoretici als intellectuelen uit het interbellum.

I.1 Het moderne als concept in tijd en ruimte

Allereerst is het interessant een onderscheid te maken tussen drie gelijkaardige termen die onderling nauw verbonden zijn, maar in hun betekenis elk een ander facet van het moderne benadrukken: modernisering, moderniteit en modernisme. Marshall Berman maakte dit onderscheid al in zijn boek *All that is Solid, Melts into Air* uit 1982. Hij noemt modernisering de socio-economische evolutie die het Westen onderging met als belangrijkste kenmerken technologische vooruitgang, industrialisatie, urbanisatie, bevolkingsexplosie, een groeiende bureaucratie, democratisering en een groeiende kapitalistische wereldeconomie. De moderniteit houdt hiermee verband in die zin dat het toont hoe het individu met omgaat deze veranderende samenleving, waar oud en nieuw minder verbonden zijn als voordien. Het modernisme tot slot is de artistieke en culturele reactie op de ervaringen van de moderniteit.²⁷ Hilde Heynen vat dit in haar inleidend hoofdstuk tot *Architecture and Modernity* samen als volgt: “Modernity, then, constitutes the element that mediates between a process of socioeconomic development known as modernization and subjective responses to it in form of modernist discourses and movements.”²⁸ Hierbij merkt ze wel meteen op dat moderniteit tweeslachtig is. Het heeft een objectief socio-economisch karakter en een subjectief deel dat verband houdt met de persoonlijke ervaring, de artistieke activiteit of de intellectuele reflectie. Deze twee aspecten, de modernistische cultuur en de kapitalistische en geïndustrialiseerde samenleving, vormen geen harmonieus geheel. Ze reageren op elkaar en willen zich afzetten van elkaar, maar kunnen niet onafhankelijk van elkaar bestaan.²⁹

Al snel wordt duidelijk dat dit niet de enige ambivalentie is, wanneer het over moderniteit gaat. Sterker nog, het lijkt wel of dit concept enkel uit ambiguïteiten en tegenstrijdigheden is opgebouwd. In zijn essay *Analysing Modernity* haalt David Frisby de reeds vermelde Marshall Berman aan, nu in combinatie met Zygmunt Bauman. Hij merkt op dat beiden het hebben over de spanning tussen de moderniteit als dynamische tendens waar alles zich in een onregelmatige en voortdurend onderbroken beweging ontwikkelt, en de moderniteit als rationaliserend proces waar alles in geordende en gecontroleerde banen wordt gestuurd. Het

²⁷ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity; A Critique*, (Londen/Massachusetts: MIT Press, 1999), p. 10.

²⁸ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 10.

²⁹ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, p. 10-11.

onregelmatige moet gecontroleerd worden, maar tegelijkertijd wordt de verstoring in de dynamiek ook erkend.³⁰ Deze tweespalt heeft met verschillende aspecten te maken die een gemoderniseerde samenleving teweegbrengt. Hoewel verschillende auteurs beargumenteren dat een echte breuk nooit heeft plaatsgevonden,³¹ creëerden de effecten van de modernisering toch een duidelijk nieuwe mentaliteit, die omarmd werd of waarvan nostalgisch werd weggelopen. De moderne maatschappij beloofde veel nieuws en volgens sommigen was dit te danken aan de objectiviteit en universaliteit die de technologische vooruitgang met zich meedroeg.³² Anderzijds deden de effecten van de nieuwe samenleving veel kritische wenkbrauwen fronsen, bijvoorbeeld bij de volgende twee autoriteiten uit het intellectuele veld van de eerste decennia van de 20ste eeuw. Georg Simmel (1858 – 1918) merkte de psychologische nevenverschijnselen bij de moderne mens op, waar de onstabiele, veranderlijke stad leidde tot *nervosität* en de heersende geldeconomie in de metropool van hem een berekend en punctueel individu maakt.³³ Walter Benjamin benadrukte dan weer met zijn quote “The world is dominated by its phantasmagories” de moderne ervaring. De commodificatie van het kapitalistische systeem geeft alles een illusionaire glans, waar nieuwe figuren zoals de bekende *flâneur* ten tonele verschijnen en waar alles draait om het allernieuwste, maar het nieuwe uiteindelijk steeds in dezelfde context verschijnt.³⁴ De verdeelde ervaringen van de moderniteit, als ingrediënt voor een betere toekomst en als verdorven geschenk dat tot in de kleinste hoekjes van de samenleving doordringt, betekenen echter niet dat er duidelijk afgescheiden pro- en contragroepen bestonden. Zo heeft Gabriele Bryant in haar essay “*Timely untimeliness*”: *Architectural modernism and the idea of Gesamtkunstwerk* over Peter Behrens (1868 – 1940) die als vormgever van het grote Duitse conglomeraat AEG streefde naar een grote fusie van kunst en technologie in een soort van grote eenheid, een Gesamtkunstwerk, dat inherent een ambivalente houding heeft met moderniteit. (Afb. 3) Enerzijds was Behrens' streefdoel een terugkeer naar het collectieve en een eenheid, dat door het moderne leven volledig verstoord was, maar tegelijk werkte hij voor een van de belangrijkste Duitse bedrijven, waarbij het industriegebouw het symbool van de toekomst werd.³⁵ Dit haalt ook Dalibor Vesely aan wanneer ze het heeft over het idee van een collectieve en allesomvattende representatie in de 20ste eeuw. Ze omschrijft het Gesamtkunstwerk of de expressionistische eenheidsvisie van “de kathedraal van de toekomst” als een poging om vanuit het expressionisme, in de verscheurdheid en fragmentarisering van het moderne leven, een gevoel te creëren van vereniging en collectief naar de toekomst

³⁰ David Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 4 – 5.

³¹ Zo heeft Arnfinn Bø-Rygg het over de moeilijkheid van de datering van de moderniteit, wat betekent dat het een ontwikkeling was die een lange weg heeft afgelegd (Arnfinn Bø-Rygg, *What modernism was: art, process and the avant-garde*, in in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 23 – 41) Ook Gabriel Bryant begint haar artikel over het esthetisch fundamentalisme met de breuk tussen de 19de en de 20ste eeuw in vraag te stellen. (Gabriele Bryant, *Projecting modern culture: 'aesthetic fundamentalism' and modern architecture* in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 69).

³² Dalibor Vesely, *Modernity and the question of representation*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 83-84.

³³ Kurt H. Wolff, *The Metropolis and Mental life*, in David Frisby en Mike Featherstone (eds.), *Simmel on Culture. Selected Writings*, (Londen/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 1997), p. 174-185.

³⁴ David Frisby, *Analysing Modernity*, p. 11 – 12.

³⁵ Gabriele Bryant “*Timely untimeliness*”: *Architectural modernism and the idea of Gesamtkunstwerk*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 156 – 172.

kijken. Deze pogingen faalden echter door de contradictie die inherent is aan de modernistische kunststromingen: de nood aan participatie en collectieve activiteiten staat namelijk tegenover het streven naar emancipatie en individuele vrijheid.³⁶

De moderniteit kan evenmin als een afbakening van een tijdperk gelden. Voor de discussie wanneer de moderniteit dan echt begon en of het ondertussen al is afgelopen, is nog steeds geen eenduidig antwoord gevonden. De eerste aspecten van het moderne ontluiken in de renaissance, wat als de “vroegmoderne” periode wordt bestempeld, maar ook de Verlichting en de industriële revolutie zouden als een startpunt gezien kunnen worden. Vaak wordt 1850 als beginpunt genomen, net als ook Bø-Rygg doet, aangezien vanaf dan het moderne als vast begrip bij de nieuwe wereld en het hoge zelfbewustzijn over de veranderende maatschappij werd gevoegd.³⁷ Daarnaast zorgen zware ingrepen, zoals de Wereldoorlogen, of economische pieken en dalen voor een grote invloed op het dagelijks leven, waardoor ook de ervaring en expressie van het moderne een omwenteling maken. De invloed van WOI op de radicale avant-garde, transformeerde hun verheerlijking van geweld en technologie in een groeiend scepticisme ten opzicht van technologie en deed een gevoel van absurditeit en nihilisme ontstaan binnen hun kunstuitingen, zoals bij Dada te zien is.³⁸ Anderzijds kwam een nostalgische terugkeer naar het romantische evengoed voor als reactie op de oorlog. Zo heeft David Frisby het bijvoorbeeld over de contradictie tussen Otto Wagner's (1841 – 1918) idee van architectuur als uitdrukkingmiddel van de universele moderniteit en diens leerlingen die het na de Eerste Wereldoorlog vertalen in een nationale versie.³⁹

³⁶ Dalibor Vesely, *Modernity and the question of representation*, p. 82 – 83.

³⁷ Arnfinn Bø-Rygg, *What modernism was*, p. 23 – 25.

³⁸ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 15 – 29.

³⁹ David Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*, p. 3 – 4.

I.2 Moderniteit als maatschappelijke factor in de Nieuwe Zakelijkheid

Net als bij het Expressionisme ging ook bij de Nieuwe Zakelijkheid de opkomende moderniteit niet onopgemerkt voorbij en deze werd op verschillende manieren ingevuld. Men was zich bij de Nieuwe Zakelijkheid zeer bewust van de effecten van deze moderniteit. Enerzijds werd dit gelinkt aan de dood en destructie die de Eerste Wereldoorlog had aangericht. Op het artikel *Ein neuer Naturalismus??* van Paul Westheim (1886 – 1963) in Kunstblatt dat de destijds hedendaagse kunst besprak op vlak van ontwikkelingsperspectief, antwoordde Karl Hofer (1878 – 1955) dat er een logische tendens van soberheid plaatsvond. Steve Plumb haalt hierbij de Berlijnse hedendaagse kunsthistoricus Matthias Eberle aan. Deze laatste wees op de onpersoonlijkheid van de nieuwe technologische ontwikkelingen die tijdens de Eerste Wereldoorlog hadden plaatsgevonden. Deze oorlog was hierdoor een materialistisch gegeven geworden dat elk teken van menselijkheid miste. De mens in het gevecht was verdwenen en vervangen door machines en technologie. Dit verklaart volgens Eberle waarom de nieuwe generatie kunstenaars zulke eenzaten waren, die sporadisch samenkwamen en hun inspiratie haalden uit hun desoriëntatie en vervreemding van de wereld. Het individu kon niet meer tippen aan de perfectie van de machine en daarom begon de schilder zijn werken ook zo proper en perfect mogelijk te maken, alsof ze machinaal vervaardigd waren, om op die manier de concurrentie met de machine aan te gaan.⁴⁰ Ook Max Beckmann (1884 – 1950) had het over deze verandering van techniek door stuurloosheid in schilderkunst:

“I believe that essentially I love painting so much because it forces me to be objective. There is nothing I hate more than sentimentality. The stronger my determination grows to grasp the unutterable things of this world, the deeper and more powerful the emotion burning inside me about our existence, the tighter I keep my mouth shut and the harder I try to capture the terrible, thrilling monster of life's vitality and to confine it, to beat it down and to strangle it with crystal-clear, razor-sharp lines and planes.”⁴¹

Anderzijds waren er ook voorstanders van de technologische ontwikkelingen binnen de Nieuwe Zakelijkheid. Georg Grosz zag technologie namelijk als een hulpmiddel om mensen samen te brengen en hen samen van cultuur te laten genieten. Zo was hij ook grote aanhanger van de film en haar mogelijkheid om de dynamiek van een beeld volledig te kunnen vangen.⁴² De Nieuwe Zakelijkheid werd niet tot de Avant-Garde gerekend, maar had desalniettemin toch met vernieuwing te maken. Over deze nieuwheid laat Plumb Peter Bürger met zijn *Theory of the Avant-Garde* aan het woord, die stelt dat de Nieuwe Zakelijkheid het nieuwe verschaftte zonder te breken met het verleden. Zonder het verleden zou er trouwens ook geen vernieuwing kunnen bestaan. Ze reageerde met objectieve feiten op het voorgaande expressionistische streven naar subjectieve fantasie om zo op een vernieuwende manier naar de wereld te kijken. De thema's die ze hanteerde, waren wel dezelfde als bij modernistische

⁴⁰ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit* p. 46 – 47.

⁴¹ Max Beckmann, “Creative credo” gepubliceerd in Kasimis Edschmidt (ed.) *Schöpferische Konfession, Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII, Berlin, 1920; Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory*, 270 – 271.

⁴² Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 47.

bewegingen, zoals het thema vervreemding, maar de uitwerking ervan verschilde. Het werd ook opgewekt door alles zeer precies af te beelden, zowel op vlak van inhoud van een schilderij als technisch de penseelstreken weg te gaan werken. Verder werd het concept van de stad aangewend als moderne, bruisende nieuwe plek, maar ook als omgeving van de bedreigende moderniteit. Kunstenaars gingen het lelijke of misplaatste afbeelden, objecten isoleren en opzoek gaan naar de essentie van het moment, om op die manier een gebeurtenis of situatie in een enkel moment te vatten.⁴³

De ambivalentie was dus ook in een modernistische stroming aanwezig: de afkeer van verwoestende technologie maar tegelijk de verwelkoming van de technologische vernieuwingen als hulpmiddel voor de mens; de breuk met het verleden, maar tegelijk het verleden nodig hebben als bevestiging voor hun doen en laten; concurreren met de machine, maar tegelijk een machinale stijl aannemen. Tot slot is er ook de vereenzaming en de ambivalente houding ten opzichte van het samenkomen. Zoals we in de inleiding al zagen, was de Nieuwe Zakelijkheid een grootstedelijk fenomeen en waren er centra waar de kunstenaars zich verzamelden. Anderzijds waren deze centra louter academies waar men zich eerder toevallig ontmoette en was het geen groep van mensen die moedwillig samen kwamen om te reageren op hun samenleving. En hoewel men wel allemaal samen in steden leefde, betekende dit niet dat men ook geïntegreerd leefde. Het volgende hoofdstuk over vervreemding sluit hierbij aan.

⁴³ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p 63 – 65.

I.3 De vervreemding

De moderne wereld had met haar snel ontwikkelende urbanisatie en industrialisatie een grote impact op het de sociale invulling van haar burgers. Het gevoel van het verminderde belang van het individu, dat vaak aan de Nieuwe Zakelijkheid wordt gekoppeld, groeide. Men leefde in een “City of Strangers” waar iedereen, zowel voor- als tegenstanders samenleefde, waar nieuwe sociale, economische en culturele relaties zich ontplooiden, los van de stad waarin ze zich vormden. Georg Simmel (1858 – 1918), die dit fenomeen aan het begin van de 20^{ste} eeuw ook had opgemerkt, concludeerde dat de steeds groeiende anonimiteit die door de metropool werd veroorzaakt, hiermee in verbinding stond en dat dit zorgde voor een vervreemding. Ook Sigfried Kracauer (1898 – 1966) kaartte dit aan in zijn prachtige metafoor van de krantenkiosk. Net als in een stad, waar alle nationaliteiten, geloofsovertuigingen en politieke voorkeuren naast elkaar wonen, zo liggen er kranten en magazines van alle slag en uit verschillende hoeken van de wereld tezamen in een kiosk. Al deze kranten liggen echter toegevouwen en naar binnen gekeerd, net als de inwoners van een stad die nauwelijks contact hebben met hun burens.

De vervreemding van het individu in de maatschappij werd tevens aangehaald door Max Weber (1864 – 1920) in zijn *Wetenschap als beroep*, waarin hij spreekt over de onttovering (Entzauberung) van de wereld. Dit vindt plaats door fenomenen als rationalisatie en intellectalisme, die de belangrijkste idealen wegdringen uit het publieke leven. Deze idealen belanden dan in mysticisme of in het broederschap van directe persoonlijke menselijke relaties. Volgens Weber was introspectie de enige manier om de echte menselijke waarden te bewaren, die in de moderne samenleving weggevaagd werden.⁴⁴

De term “Entzauberung” komt eveneens voor bij Sigmund Freud (1856 – 1939) in zijn *Der Unbehagen in der Kultur* uit 1930. Hij meent dat de mens het onaangename bant uit de wereld van zijn psyche: “A tendency arises to separate from the ego everything that can become a source of such unpleasure, to throw it outside and to create a pure pleasure-ego, which is confronted by a strange and threatening 'outside'”⁴⁵. Naast dit creëren van een eigen werkelijkheid, heeft Freud het ook over het bevreemdende in zijn gelijknamig essay *Das Unheimliche*. Hij definieert dit als “jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.”⁴⁶ Dit “unheimliche” is niet vrij van ambivalentie en dit begint reeds in het woord zelf. “Heimlich” an sich kan niet zonder ambiguïteit begrepen worden, aangezien het met twee soorten ideeën verbonden is. Enerzijds staat dit voor het familiale en aangename, waar men zich thuis voelt, anderzijds voor het verborgene, verscholene, het heimelijke. Haar antoniem, “unheimlich” zit daarom reeds in dit woord vervat.

Tot slot kan vervreemding ook aan het shockeffect gekoppeld worden, aangezien dit afstand creëert met het familiale. De avant-gardist achtte confrontatie met de ontvreemde en gedistantieerde wereld enkel mogelijk door middel van een shock. Dit komt ook in de Nieuwe Zakelijkheid voor, hetzij iets subtieler. In de zo veranderende tijd van de Weimar Republiek, overheerste het gevoel van onzekerheid bij de artiesten. Daar waar men zich het veiligste bij voelde, waren objecten die het sterkste veranderden. Volgens Plumb is dit net de reden waarom het object zo belangrijk was in de Nieuwe Zakelijkheid. “It represented something

⁴⁴ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p 71 – 73.

⁴⁵ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 74.

⁴⁶ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 74 – 75.

solid and certain, in a way that the abstract nature of Expressionism could never convey.”⁴⁷ Maar dit standvastige en zekere kan elk moment weer ondermijnd worden door het bevreemdende. Dit linkt Plumb aan wat Freud schreef, namelijk dat het gevoel van ongemak of bedreiging altijd gebaseerd is op iets dat men kent of waar men bekend mee is. Het was dit uitgangspunt dat de kunstenaars van de Nieuwe Zakelijkheid bij elkaar hield, niet de stijl, de achtergrond of de thema's.⁴⁸

De Nieuwe Zakelijkheid was een dus eerder een naam dan een echte stroming. Het was een poging om de grote groep kunstenaars te begrijpen, maar de verscheidenheid binnen de groep maakte een helder en eenduidig beeld onmogelijk. Het was geen typische Avant-Garde stroming, maar het was desalniettemin een product van de moderne maatschappij. Er werd gereageerd op de effecten van de modernisering zoals vervreemding binnen de stad, de stuurloosheid ten gevolge van WOI, de massacultuur en de politieke spanningen die ten tijde van het interbellum heersten. Anderzijds werd er ook op een vernieuwende manier gereageerd. De ambivalente verhouding tegenover de machine, die zowel vriend als vijand was, had een invloed op de schildertechnieken. De onpersoonlijkheid van het product van de machine zorgde voor een andere benadering van de werkelijkheid en leidde tot de fascinatie van het object, dat we vooral zullen terugvinden in de fotografie van de Nieuwe Zakelijkheid.

⁴⁷ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 154.

⁴⁸ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 152 – 155.

Deel II: Hamburg en de metropool

In dit deel wordt er dieper ingegaan op de locus van de moderniteit, de grootstad. De eerste twee hoofdstukken gaan dieper in op een theoretische benadering van deze plek om een beeld van het belang van de metropool te schetsen in het interbellum. Hierna wordt de stad van de case study, Hamburg, onder de loep genomen. Na een meer algemene geschiedkundige ontwikkeling, gaat het over in een verdieping op de realisaties en werkwijze van Fritz Schumacher.

II.1 De moderne stad

De moderniteit valt niet los te koppelen van architectuur en de stad. De stad als de geconcentreerde broeihaard van sociale ontwikkelingen, als tegenpool van de tijds- en ruimte-ervaring van het dorp, als een magneet voor ieder die een ander en beter leven wenste, als een grote cluster van architectuur en als vertrekpunt van vele theoretische geschriften over de moderniteit, kan gezien worden als een blauwdruk van deze moderniteit.

Het moderne leven werd anderzijds ook doorgevoerd door ingrepen in de stad in het midden van de 19de eeuw. De term urbanisatie komt dan ook van een van de grote moderne stadsplanners uit die periode, die merkte dat zijn stad, Barcelona, niet uit haar middeleeuwse beperking kon komen, zonder dat de stad fysiek zou worden aangepakt en uitgebreid. Net als Haussman (1809 – 1891) met Parijs deed, creëerde Ildefonso Cerdá (1815 – 1876) een nieuwe stad met nieuwe patronen, een andere manier van bewegen, een andere communicatie, vorm en functie, een stad die net als Rome in de Antieke Oudheid anders was dan alle andere steden, en dus ook een andere titel kreeg. Zoals Rome geen *civitas* was, maar als enige de naam *urbs* kreeg, zo stelde Cerdá.⁴⁹

“This made *urbs* useful for me as a virgin derivative, if I am allowed to express it in this manner. A new world for a new subject, so general and comprehensive that it would encompass all the diverse and heterogeneous elements that, harmonized by the superior force of human sociability, constitute what we call a city... These are the philological reasons why I was lead to, and decided to adopt, the word *urbanization*.”⁵⁰

Iain Boyd Whyte benadert in zijn bijdrage aan *Tracing Modernity* de relatie tussen architectuur en moderniteit vanuit drie standpunten: geschiedenis, theologie en politiek. Het onderdeel geschiedenis gebruikt hij om de spanning te verklaren tussen de drang naar verandering en het nieuwe tegenover de conservatieve tendensen die deze zucht naar het moderne tegengingen. Hierbij haalt hij het neo-Hegeliaanse historicisme aan waarbij architectuur de uitdrukking is van de “wereldgeest”, waar geschiedenis zich ontrolt volgens wetmatigheden en waar alles met elkaar in verbinding staat. Dit vertaalt zich in een grote aandacht voor het heden waardoor architecten ook de eisen van de tijdsgeest vertalen in hun

⁴⁹ Christian Hermansen, *Ildefonso Cerdá and modernity*, in Mari Hvattum en Christian Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 217-231.

⁵⁰ Christian Hermansen, *Ildefonso Cerdá and modernity*, p. 226.

architectuur, zoals Le Corbusier (1887 – 1965) schreef in “L'esprit nouveau” in 1920.⁵¹ Het onderdeel over theologie begint hij met de sprekende zin “Paradise on earth was the explicit goal of the early architectural modernism.”⁵² Hij haalt Simmel erbij om het moderne gevoel te schetsen van de drang en het streven naar iets dat nooit bereikt zal worden, naar iets waarvan het doel altijd buiten handbereik zal liggen. Het streven naar iets dat verschillende vormen kan aannemen waarvan de kern een gevoel van spirituele zekerheid en bevestiging is. Dit zoeken naar veiligheid en bevestiging uit zich in het bijzonder in de moderne architectuur. Het gebouw, meer bepaald de woning, vormt een deel in het zoeken naar een spirituele invulling. Waar eerder religie die plaats innam, is het nu aan het gebouw om spirituele zekerheid en sociale harmonie te creëren door middel van haar vormgeving. Want zoals Le Corbusier meende, is architectuur de voorbode van alles.⁵³

Tot slot legt Whyte de link tussen architectuur en politiek. Hij bekritiseert het simplistische onderscheid dat lang standgehouden heeft tussen de modernistische architectuur van de jaren '20 met haar democratische en sociale doelen versus de neoclassicistische bouwstijl van de jaren '30 die qua inhoud wordt verbonden aan de totalitaire regimes en een conservatieve houding. Hij stelt de vraag in hoeverre er wel zulk normatief onderscheid gemaakt kan worden, of de modernistische architectuur niet evengoed politiek corrupt kan zijn en of neoclassicisme ook geconstrueerd kan worden in een democratie. Als voorbeeld haalt hij onder andere de mengelmoes van stijlen aan die het nationaalsocialistisch regime in Duitsland hanteerde om alles voor iedereen te kunnen zijn. Zo ontstonden combinaties als “modernist factories, folksy Hitler Youth hostels and neo-romanesque autobahn bridges to be hailed by the party leadership in Germany as equivalent expression of the spirit of National Socialism.”⁵⁴ Op die manier probeerde het regime familiair te zijn en autocratisch, maar evengoed technocratisch zonder de waarden van de bodem te verwaarlozen, met een centralistisch bestuur dat zich zeer bewust was van regionale verschillen.⁵⁵ Ook Whyte ziet de stad als dynamisch oord waar de verschillende contrasterende tendensen samenkomen. Het is een plek waar de rationaliteit van de stadsplanner en ingenieur het gebied deelt met de betovering waar de kunst en poëzie het over hebben en dat de habitat is van de flâneur. Daarbij kaart hij de positieve bevestiging van de moderniteit aan zoals terug te vinden is bij Baudelaire (1821 – 1867) of Otto Wagner tegenover de hang naar de eenheid van het dorp met de natuur als anti-modernistische houding die er van het begin af aan al bij was, maar die nog meer aanhang kreeg na de Eerste Wereldoorlog.⁵⁶

Als de metropool tot slot de ideale manier is om met de moderniteit in contact te komen, dan zou men de stad kunnen lezen om de moderniteit te kunnen begrijpen. Dit lezen kan op verschillende manieren gebeuren en draagt op haar beurt weer bij aan de stad zelf. Frisby laat aan het einde van zijn analyse van de moderniteit verschillende stadslezers aan het woord. Otto Wagner streefde bijvoorbeeld naar een leesbare samenleving en dus ook verstaanbare

⁵¹ Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity*, p. 42-46.

⁵² Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, p. 46.

⁵³ Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, p.46-47.

⁵⁴ Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, p. 50.

⁵⁵ Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, p. 48-50.

⁵⁶ Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, p. 50-54.

architectuur. Frisby merkt op dat de stad lezen zowel het wandelen in de stad impliceert als er wonen, werken of spelen en dat dit lezen constructief is voor zowel de ontwikkeling *van* de stad als het bouwen *in* de stad. Ook Benjamin had het over het lezen van de stad, maar hij waarschuwde eerder voor de fouten die tijdens het lezen kunnen leiden tot verkeerde interpretaties. Franz Hessel (1880 – 1941) is op zijn beurt eveneens op zijn hoede voor de reeds bestaande kaarten en hun tekst bij het lezen van een stad. Dit ontmoedigde hem echter niet om de stad te lezen als een telkens vernieuwend boek, waarbij winkels, straten en inwoners de letters vormen van een alfabet die langzamerhand tot woorden groeien en waar uiteindelijk hele volzinnen de pagina's van het boek vullen.⁵⁷ Een stad kan gelezen worden door er in aanwezig te zijn, maar een lezing van een stad kan ook gegeven worden aan zij die niet door de straten dwalen. Het fotoboek biedt daarom eveneens een lezing van de stad. Een beperkte lezing weliswaar, want de lezer krijgt natuurlijk enkel te zien wat er hem aangeboden wordt. En als de fotograaf, zoals bij Renger-Patzsch het geval is, geïnteresseerd is in het detail, dan komt het er voor de lezer sterk op aan zijn eigen verbeelding te gebruiken. Daarbij is het boek van Renger-Patzsch een duidelijke wandeling van de ene type wijk naar de andere. Elk stadsgedeelte heeft haar eigen herkenbare vorm van architectuur en de fotograaf geeft elk onderdeel ook zijn eigen sfeer mee. Hiermee kan *Hamburg* gezien worden als een eigenzinnige lezing van de stad. De foto's hebben duidelijk het doel voor ogen al het schone van de stad voor de lezer uit te stallen, maar tegelijk voegt de fotograaf beelden toe, die op zich weinig over de stad te vertellen hebben. Benadert hij hiermee de stad met een moderne blik? Toont hij Hamburg als een moderne metropool? En hoe modern was Hamburg eigenlijk qua vorm en qua mentaliteit ten tijde van dit fotoboek?

⁵⁷ David Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*, p. 18-19.

II.2 Stadsplanning

Voor we dieper ingaan op deze vragen is het interessant een belangrijk aspect van de metropool toe te lichten: de stadsplanning. De oude steden begonnen steeds meer uit hun voegen te barsten en hadden nood aan een instantie die deze ontwikkeling in goede banen zou leiden. Het hoort thuis in de gedachtegang van een nieuwe en betere samenleving te creëren en van steden een leefbare plek te maken. Dit betekent echter niet dat het een methode was die in alle steden meteen werden toegepast. In tegenstelling tot vele andere steden, was er in Hamburg wel oor naar dit aspect.

Met de komst van Fritz Schumacher onderging Hamburg namelijk grote transformaties. Zoals we in de twee volgende hoofdstukken zullen zien, had de bouwmeester een plan om heel de stad aan te pakken en te verbeteren. Schumacher wilde de stad met andere woorden moderniseren, volgens een gestructureerd plan.

Modernisering toelaten in een stad vraagt inderdaad om herstructureren en transformeren. Het gaat dan niet enkel om het bijbouwen of zelfs vernieuwen van gebouwen, maar werkelijk om het opnieuw aanleggen van stratenparcours en vaak ook nieuwe mogelijkheden van openbaar vervoer. De stad wordt een andere. Het krijgt een ander tempo en ritme, een andere spanning, een nieuwe leesrichting en nieuw parcours. Dit alles hangt bij de metropool samen met de begrippen moderniteit, modernisering en modernisme, die in het vorige deel reeds aan bod kwamen. De nieuwe sociale en economische tendensen binnen de stad vragen om nieuwe soorten locaties met nieuwe functies. De aanwezigheid van deze veranderingen heeft een impact op de stedeling die op een steeds meer individualistische wijze omgaat met zijn omgeving. Haar artistieke mede-inwoners van de grootstad creëren een complementaire vormentaal met nieuwe idealen en esthetische kenmerken om in de metropool te kunnen ageren en er tegen te kunnen reageren.

In het eerste hoofdstuk van het onderzoek naar de metropool van het Ghent Urban Studies Team, onder leiding van Dirk De Meyer en Kristiaan Versluys, worden twee verschillende soorten steden aangehaald, die zich ontwikkelden in de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw. De chaotische bruisende stad, met hoge dichtheid en opstoppingen, die bij avant-gardekunstenaars zo vaak aan bod komen en zich in de loop van de 19^{de} eeuw ontwikkelden, wordt door het GUST gevat onder de noemer *moderne* “City”⁵⁸. Daartegenover plaatsen ze de *modernistische* stad, die aan het einde van de 19^{de} eeuw ontstond en gevormd is naar de modellen van de ideale stad. Deze laatste stad, vooral geïnspireerd door het CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne) verheerlijkt de moderne stad niet, zoals dat door de avant-garde gebeurde. Ze wil eerder die vuile miserabele geïndustrialiseerde metropool transformeren naar een leefbare en georganiseerde, functionele en overzichtelijke grootstad. De oude stad in een moderne tijd moet gerationaliseerd, zelfs geëlimineerd worden om er plaats te maken voor een gloednieuw model. De voorbeelden die van deze laatste versie van de stad worden gegeven, zullen tevens een inspiratiebron blijven voor de stedenbouw in de 20^{ste} eeuw. Typisch aan deze modernistische steden is dat ze allen buiten het stadscentrum treden om een ideale levenswereld te voorzien. Zo zijn er Ebenezer Howards *Garden City*, de

⁵⁸ Het concept “City” zal in deze thesis regelmatig terugkeren. Telkens opnieuw wordt hiermee verwezen naar de moderne stad met Amerikaanse grootstedelijke allures, de bruisende stad die nooit slaapt.

Duitse *Siedlungswesen*, de ontwerpen van de disurbanisten in de Sovjet Unie of de *Broadacre Cities* van Frank Lloyd Wright.⁵⁹ De modernistische stad gaat gepaard met een anti-stedelijke houding die zich vertaalt in het suburbane ideaal. Dit begon als een Engels 18^{de} eeuws fenomeen, dat het gevolg was van de ontwikkeling van de middenklasse-cultuur en haar idee van het gezin als de kern van de maatschappij. Deze cultuur werd gestuurd door de nood zich te onderscheiden van de andere klassen, waarbij ze zich ook fysiek wou afscheiden van de anderen door zich ergens anders in het stedelijk landschap te vestigen. Tegenover deze tendens, die zich verspreidde over de hele Angelsaksische wereld, waren er ook ontwikkelingen zoals in Parijs, waarbij het niet de burgerij, maar de armere arbeiders waren die plaats moesten maken in het centrum en naar de kantlijn van de stad gebannen werden.⁶⁰ In *Man and the Modern City* worden een aantal essays gebundeld uit de jaren '59 – '60 over de moderne mens en het urbanisme. Net als het boek van het GUST handelt het hier voornamelijk om steden na de Tweede Wereldoorlog, maar beide boeken geven een interessant inzicht in de conceptie en problematieken van de metropool. Deze aspecten kunnen op hun beurt teruggekoppeld worden aan de grootstad van de jaren '20 als voorlopers van hun huidige toestand. In *The Anti-City* heeft William H. Whyte het bijvoorbeeld ook over de buitenwijken. Vertrekkend vanuit het idee dat het gebied van de metropool gelijk is aan de stad en de voorsteden, merkt hij op dat een sluitende definitie van de metropool zeer moeilijk is vanwege de gelijkenissen en vooral verschillen tussen de twee componenten. Daar waar de stad gekenmerkt wordt door variatie en juxtapositie van soorten activiteiten en bevolkingsgroepen (etnische groepen, leeftijdsgroepen, sociale groepen) kent de voorstad deze mengelmoes niet zo. Whyte plaatst daarom verschillende waarden tegenover elkaar, wanneer hij het over de verschillen tussen stad en voorstad heeft: “However, in three important ways, I suggest, the city and the suburb represent antithetical values. They might be posed thus: mixture versus homogeneity; concentration versus dispersion; specialization versus the middle range.”⁶¹ De homogene voorstad heeft met andere woorden weinig met de complexiteit van de stad zelf te maken.⁶² Verder in dit hoofdstuk bekritiseert hij de plannen en realisaties van de zogenaamde “droomsteden”. Plekken waar alles peis en vree is, waar orde en rust heersen, waar activiteiten proper gegroepeerd zijn en elk een deel van de stad krijgen toegewezen, en waar hoge torens en groene vlakten elkaar afwisselen. Dit is volgens hem echter geen omschrijving meer van een stad, eerder van een anti-stad. Er wordt een nieuw model aangeboden om stedelijke problemen als te hoge densiteit en “congestion” te verhelpen, dat nog maar weinig met de stad te maken heeft. Het zijn geïsoleerde wijken binnen de stad, waarbij de groene ruimtes amper gebruikt worden, de levendige heterogeniteit en diversiteit verbannen zijn en de kenmerkende stedelijke vrijheid wordt ingeperkt door instituties die achter zulke modellen zitten.⁶³ Het interessante aan deze reactie op deze naoorlogse metropolen is dat het bepaalde zaken afkeurt, waar men in het interbellum nog grote voorstander van was. Zo zullen bepaalde

⁵⁹ GUST, *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*, (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), p. 17.

⁶⁰ GUST, *The Urban Condition*, p. 19.

⁶¹ William H. Whyte, “The Anti-City”, in Elizabeth Geen e.a. (eds.), *Man and the Modern City*, (Pennsylvania: University of Pittsburg Press, 1963), p. 47.

⁶² William H. Whyte, “The Anti-City”, p. 45 – 48.

⁶³ William H. Whyte, “The Anti-City”, p. 50 – 54.

aspecten van de ideale stad ook aanwezig zijn in Schumachers planning voor Hamburg en zullen ze benaderd worden als de grote vernieuwers die het leven van elke stedeling verbeteren. Groene vlakten en woonwijken aan de rand van de stad, die op zichzelf staan vormen een wezenlijk deel van zijn planning om Hamburg te herformuleren.⁶⁴ Hamburg kan men dus bekijken als een modernistische stad, die op een rationele manier wordt aangepakt en getransformeerd tot iets nieuws. Tegelijkertijd zullen we zien dat het oude Hamburg haar waarde behoudt en een even belangrijke rol als de moderne architectuur zal blijven spelen in het stedelijke landschap. Ook zal blijken dat het fotoboek van Renger-Patzsch noch een modernistische stad in beeld brengt, waar alles geherstructureerd en getransformeerd is naar een duidelijk model, noch een bruisende chaotische stad met hoge densiteit.

⁶⁴ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg: portrait de ville* (Parijs: Institut Français d'Architecture, 2002), p. 20 – 23.

II.3 Hamburg – een stedelijke ontwikkeling

Vandaag de dag zijn de sporen van het verleden amper terug te vinden in Hamburg. Het is alsof de oude stad samen met haar geschiedenis in de rook is opgegaan en er een nieuwe stad is geboren die niets meer met het voorgaande te maken heeft. Deze indruk lijkt de stad toch op te wekken, na een vernielende brand in de 19de eeuw en een nog meer verwoestende episode in de Tweede Wereldoorlog. Ook verder terug in de haar geschiedenis kende Hamburg echter verschillende transformaties die het uitzicht soms drastisch veranderden. Transformatie kan als kernwoord van de geschiedenis van een stad dienen, hoewel het in het geval van Hamburg toch vaak gepaard gaat met traditie. Op basis van dit begrip gaat dit hoofdstuk na hoe het Hamburg dat Renger-Patzsch kende, werd gevormd doorheen de geschiedenis, waarbij de nadruk ligt op de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Hierna wordt de rol van Fritz Schumacher verder uitgespit. Welke transformaties voerde hij door en met welke beweegredenen? En wat waren de gevolgen van de herstructureringen op de stad en haar inwoners zelf?

II.3.1 Hamburg doorheen de geschiedenis

Daar waar de Elbe en de Alster samen komen, ontstond in de 9^{de} eeuw op de verhoogde zandrug, in het Duits een “Geest” genoemd, het fort “Hammaburg”. Deze aanwezigheid van water, dat nu als het grote kenmerk van de stad wordt gezien, speelde al vroeg een grote rol. De bouw van molens aan de Alster vanaf de 12^{de} eeuw resulteerde later in het afdammen van deze rivier en de creatie van het Alstermeer. Vanaf de 13^{de} begon met met de aanleg van kleine kanaaltjes of “Flete”, waardoor zich eilandjes vormden, waarop later stadswijken zouden ontstaan.⁶⁵

De Vrije Hanzestad Hamburg (Freie und Hansestadt Hamburg) dankt haar titel aan haar lidmaatschap in het netwerk van de Hanzesteden, dat op informele wijze tussen de 13de en de 15de eeuw steden in Noord-Europa met elkaar verbond.⁶⁶

In de loop van de eeuwen kende deze havenstad een evolutie van een middeleeuwse stad naar een stad die in de 18de eeuw haast volledig ontdaan was van haar oude allures en bekend stond om haar belangrijkste verdedigingswerk van Noord-Europa.⁶⁷ (Afb. 4)

De 19de eeuw was voor Hamburg een periode van voortdurende vernieuwingen en verandering, waarbij de aanleiding zowel voor- als tegenspoed kon zijn. Zo vond er een verwoestende brand en een cholera-epidemie plaats, maar evengoed beïnvloedde de economische vooruitgang en een bloeiende haven het beeld van de stad.

De grote brand van 1842 verwoestte een groot deel van Hamburg, wat om grote herstructureringen vroeg. Aan de leiding van deze transformatie stond Carl Ludwig Wimmel (1786 – 1845), de kersverse “Oberbaudirektor”, die in zijn team figuren als de Engelse ingenieur William Lindley en de architecten Alexis de Chateauneuf (1799 – 1853) en Gottfried Semper (1803 – 1879) had. Het centrum van de stad werd naar het noorden

⁶⁵ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 11.

⁶⁶ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg* p. 4.

⁶⁷ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 12 – 13.

verplaatst en kwam dicht bij de Binnenalster en de beurs te liggen.⁶⁸

Met oog op handel, industrie en infrastructuur werden er nieuwe stedenbouwkundige richtlijnen ingevoerd. Wat er nog overschoot van de middeleeuwse binnenstad werd omgevormd tot een rationeel dambordpatroon. Dit alles natuurlijk met de nodige brandveiligheidsmaatregelen.

De brand had voor een grote woningnood gezorgd, die door haar dringendheid niet zo veel plaats openliet voor experiment. De meeste architecten bleven dan ook trouw aan de conventionele, classicistische stijlen van toen. Op architectonisch vlak ontstonden er nieuwe vormen van de reeds bestaande huizentypes. De reeds bestaande landhuizen ontwikkelden zich tot villa's. Er kwam een nieuwe soort huurhuizen met nieuwe voorwaarden, die de maatschappelijke veranderingen en het groeiende belang van sociale aandacht van de 19^{de} eeuw weerspiegelden. Maar niet iedereen kon hiervan genieten. De gronden stegen in waarde en de gebouwen erop werden uitgerust met modern sanitair, wat de huurprijs fors deed stijgen en het arme deel van de bevolking uit het centrum van de stad verdreef.⁶⁹

Naast de aanleg van het hoogstnodige en het functionele zoals woonhuizen, nieuwe waterwegen en infrastructuur, werd er ook aan de prestige van de stad gewerkt. Het is dan ook in deze periode dat Alexis de Chateauneuf verschillende stadsiconen ontwierp in uiteenlopende stijlen, zoals het Venetiaans beursgebouw, het postgebouw in neorenaissance stijl en de neogotische St. Petri-kerk. Het meeste werd er wel in baksteen gebouwd, maar dit alles werd met een laag pleister overdekt, aangezien naakte bakstenen gevels verbonden werden aan industriële, religieuze en later ook liefdadigheidsgebouwen. De St. Petri-kerk en de St. Nikolai-kerk werden bijvoorbeeld op die manier opgetrokken.⁷⁰

Ook de omwalling, ontworpen door de gerenommeerde Johan Van Valckenburgh (1575 – 1625) kende in de 19^{de} eeuw een transformatie. Door de structurele veranderingen van Hamburg en omdat de omwalling niet meer nuttig was, begon men vanaf 1860 stukken muur te vervangen door groene zones rond het Alstermeer, van Eimsbüttel tot Hammerbrook. Daar waar vroeger de bastions stonden, kwamen nu steeds meer grote gebouwen, zoals schoolgebouwen of musea te staan.

Rond het meer kon men de grote dure villa's vinden. Voor het minder gegoede gedeelte van de bevolking verschenen de typisch Hamburgse “Schlitzbauten” vanaf 1880 ten tonele. Deze huurwoningen konden dankzij de vele ramen aan voor en achterkant de dichtbevolkte gebouwen toch van genoeg licht voorzien. Sommigen van hen toonden de eerste kenmerken van de Art Nouveau. Voor de allerarmsten waren er kleine rijwoningen op de terrassen van de wijken St. Georg en St. Pauli of de vakwerkwoningen van het Gängenviertel, dat dateerde uit de 16^{de} eeuw. Deze laatste wijk was een wirwar van kleine straatjes tussen het stadscentrum en de haven, met slechte sanitaire voorzieningen.

Ook het havengedeelte kende herstructureringen met aansluitingen op de netwerken van spoor-, weg- en waterverkeer van de omliggende steden. Daarbij kwam er in 1888, onder leiding van Franz Andreas Meyer (1837 – 1901) een project om meer opslagplaats te creëren. Voor dit project, dat de naam “Speicherstadt” kreeg, moesten zo'n 24 000 inwoners hun

⁶⁸ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 15 – 16.

⁶⁹ Karen David-Soricko, *Georg Gottlob Ungewitter und die malerische Neugotik in Hessen, Hamburg, Hannover und Leipzig*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 1997), p. 28 – 30.

⁷⁰ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 15 – 16.

biezen pakken. De gebouwen, opgetrokken in neogotische stijl, stonden als rijhuizen naast elkaar tussen de straten en de kanaaltjes. Ze telden zes verdiepingen en droegen bakstenen decoraties. Het project greep terug naar de traditie van Hamburg als republikeinse Hanzestad, maar had evengoed allerlei technologische nieuwigheden zoals liftsystemen, hijskranen en verlichting voor het volledige gebied.⁷¹

Op het einde van de 19^{de} eeuw brak een cholera-epidemie uit, die vooral in het Gängenviertel toesloeg. Delen van de stad werden platgegooid, waaronder ook delen van het Gängenviertel, ten voordele van een uitbreiding van het spoornetwerk. Nieuwe en beter voorziene gebouwen vervingen de oude woningen. Opvallend was het verdwijnen van de Schlitzbauten als bouwstijl en de opkomst van de eerst kantoorgebouwen. Deze “Kontorhäuser” waren imposante bouwwerken die hun ruimtes konden indelen naar wens en ze verhuren aan kleinere organisaties. Ze werden omgeven door commerciële bedrijven. Ze werden opgetrokken uit gewapend beton, voorzien van muurbekleding die uit alle soorten materiaal kon bestaan. Hoewel er eerst in de trend van Art Nouveau of Reformarchitectuur werd gebouwd, stak er vanaf 1910 een “Heimatstil” op. Deze deed denken aan het 16^{de} eeuwse Althamburgisches Bürgerhaus, met haar bakstenen muren, ramen verdeeld in kleine vierkantjes, het raamwerk in het wit geschilderd en hier en daar ornamenten die aan Biedermeier of Barok doen denken. Daarmee was het Kontorhaus, net als bij Speicherstadt, zowel een terugrijpen naar het verleden als een moderne ontwikkeling.⁷²

Het metropoolgehalte dat Hamburg bereikte in het begin van de 20^{ste} eeuw heeft ze te danken aan Fritz Schumacher (1869 – 1947), die voor het eerst Oberbaudirektor werd in 1907. Hoewel dit niet echt zijn taak was, hield Schumacher zich naast publieke gebouwen, ook bezig met de stadsplanning en urbanisatie. Vooral tijdens zijn tweede mandaat in de jaren '20, richtte hij zich hoofdzakelijk op dit laatste aspect. Met zijn “Schema der natürlichen Entwicklung des Organismus “Hamburg””, legde hij op lange termijn de urbane groei van de stad vast met haar commercieel en industrieel hart, haar woonzones en periferie en belangrijkste verbindingaders. (Afb. 6) Het was tevens tijdens dit tweede mandaat, dat de Kontorhäuser hun hoogtepunt bereikten, waarbij men maar moet denken aan het Chile-Haus van Höger (1877 – 1949) of een paar jaar later het Sprinkenhof en het Messberghof door de gebroeders Gerson.⁷³

Na de Eerste Wereldoorlog veranderde het politieke landschap van Duitsland drastisch en kwam het land na veertig jaar monarchie terecht in de Weimar Republiek. Deze republiek wordt doorgaans in drie fases opgedeeld. De eerste fase, die in 1919 begon, werd voornamelijk gekleurd door revoluties van zowel linkse als rechtse groeperingen, een financiële aderlating met het Verdrag van Versailles en grote werkloosheid. Deze fase werd vanaf 1923 opgevolgd door een fase van rust en economische vooruitgang. Het laatste deel ving aan met de beurskrach van 1929 en de economische gevolgen op wereldvlak. Dit zorgde voor opkomst van politieke extremisten, die zich nooit met de republiek hadden willen

⁷¹ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 17 – 18.

⁷² Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 17 – 20.

⁷³ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 20 – 23.

vereenzelvigen en resulteerde uiteindelijk in de machtsovername door de NSDAP met Adolf Hitler aan de leiding.⁷⁴

Het verloop van de Weimar Republiek en haar impact was ook voelbaar in Hamburg en haar haven economie. In de eerste fase leed Hamburg sterk onder de politieke onrust en inflatie. Gedurende de republiek was de sociaaldemocratische partij SPD in deze stad aan de macht, die schipperde tussen voorzichtige hervormingen, socialistische propaganda en uiteindelijk de poging om haar republiek verdedigen. De verbeteringen die in de tweede fase optraden, bezorgden ook Hamburg wat meer voorspoed. Nadat Duitsland zowat 90 % van haar handelsvloot had moeten afstaan ten gevolge van WOI en Duitse schepen uit buitenlandse havens werden geweerd, had de stad heel wat in te halen om terug op vooroorlogs economisch niveau te komen. Vanaf 1926 werd er gestaag weer vooruitgang geboekt tot het net voor de beurskrach bijna weer op haar oorspronkelijke niveau zat. De wereldcrisis die volgde na deze krach, betekende echter ook in Hamburg weer een terugval. De scheepsbouw kwam op een zeer laag pitje te staan, wat de werkloosheid met rasse schreden deed toenemen.⁷⁵

Het interbellum was echter ook een periode van grote woningnood, die na Eerste Wereldoorlog was ontstaan als gevolg van bevolkingstoename. Dit betekende een grote verandering op vlak van organisatie en manier van wonen. De woonpolitiek belandde in handen van de staat. Zij streefde naar het wegwerken van ongelijkheden op de woningmarkt, met hun actieve nieuwbouwpolitiek. Ook was ze erop gericht leegstand te verminderen door onbewoonbare woningen weer bruikbaar te maken. Er ontstonden sociale instanties zoals een woningcommissie, ambtelijke woonattesten en woningzorg. Het was duidelijk de bedoeling om de onhygiënische en overvolle arbeiderswijken af te breken en de stad “op te ruimen”.⁷⁶ Dit zorgde voor een innovatie in type woonhuizen. (Afb. 7) De donkere Schlitzbauten werden in 1918 wettelijk verboden en maakten plaats voor de grote “cité-jardin” woonblokken, waarbij de gebouwen werden gegroepeerd in de vorm van een eiland, met een gedeelde tuin en een sociaal concept, in tegenstelling tot de vooroorlogse kleine afzonderlijke arbeidershuisjes. Er werden dan ook algemene stedenbouwkundige richtlijnen opgelegd voor de woningen, zoals uitgebreide groene delen, limitering van aantal verdiepingen, dubbele oriëntaties van appartementsgebouwen enzovoort. Het materiaal voor zulke gebouwen bleef echter vaak nog baksteen als uniforme bekleding.⁷⁷

Toen Renger-Patzsch in 1930 zijn stadsfotoboek *Hamburg* maakte, was de stad Hamburg zich volop aan het ontwikkelen was naar grootstedelijk model. Oude delen werden afgebroken om er nieuwe architectuur te plaatsen en groen was overal aanwezig. Toch had de stad haar traditie niet volledig losgelaten, zoals men ziet bij het hardnekkig vasthouden aan bakstenen gevels.

⁷⁴ Erich Steingraber (ed.), Erika Billeter, et al., *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, p. 7 – 12.

⁷⁵ Dirk Schubert, *Hamburger Wohnquartiere: Ein stadtführer durch 65 Siedlungen*, (Berlijn: Dietrich Reimer Verlag, 2005), p. 42.

⁷⁶ Dirk Schubert, *Hamburger Wohnquartiere*, p. 41 – 42.

⁷⁷ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg*, p. 20 – 23.

II.3.2 Hamburg in de handen van “Oberbaudirektor” Fritz Schumacher, of hoe Hamburg een metropool werd

Fritz Schumacher (1869-1947) staat bekend als architect, bouwmeester, stadsplanner en bezielde theoreticus. Zoals wel vaker bij artistieke figuren van die tijd, was ook hij geëngageerd om de wereld te verbeteren door middel van de kunsten. Hij vormde de stad Hamburg om tot voorbeeldmodel voor andere Duitse steden, waarbij niet alleen de architectuur werd aangepakt, maar heel de stad geherstructureerd zou worden. Het grote woningtekort door de bevolkingsgroei vroeg om stadsuitbreiding, wat tevens een hervorming van het panorama impliceerde. En het was hierin dat Schumacher aan de leiding stond en Hamburg transformeerde tot een stad met Amerikaanse grootstedelijke allures.⁷⁸

In het boek *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers* gaan verschillende auteurs naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in 2013 op zoek naar invalshoeken om de architect, zijn oeuvre en zijn tijd op een interessante manier te benaderen. Hans Burkhardt haalt bijvoorbeeld aan dat de moderne stad geen vreemd concept was voor Fritz Schumacher.⁷⁹ Zo had hij als kind op verschillende plekken in Amerika gewoond, zoals Bogotá en New York.⁸⁰ Ook in Duitsland veranderde het stedelijke klimaat echter. Zijn geboortestad Bremen veranderde van middeleeuws stadje naar belangrijke transithaven voor overzees waterverkeer. In Berlijn was hij getuige van de snelle evolutie van de stad onder impuls van de politieke en sociale onrust. München zag hij ontwikkelen tot een grootindustriële oord. Doorheen heel zijn studieperiode bezocht hij zowat alle Europese metropolen. In zijn memoires beschreef hij hun evoluties zowel op artistiek als op politiek vlak, waarbij hij niet alleen naar de uiterlijke kenmerken van de stad keek, maar ook oog had voor de typische mentaliteit.⁸¹

De fascinatie voor het moderne zat er bij Schumacher dus al vroeg in. Vandaar dat de vraag of hij een ambt wou opnemen in de senaat van Hamburg als bouwmeester voor hem de uitgelezen uitdaging was. Vooral in een stad waar, zoals Burkhardt opmerkt, “der Wille zu Reform in Gesellschaft und Politik kaum merklich ausgeprägt war”⁸². Dit betekende dat hij een publiek moest overtuigen dat er veranderingen doorgevoerd moesten worden, maar het gaf hem in zijn pioniersrol wel de mogelijkheid om zeer veel opdrachten uit te voeren.⁸³ Toch was het pas in november 1909 dat hij zijn echte intrede maakte in het stadsbestuur van Hamburg. Onder het motto “een voorbereid man is er twee waard” verdiepte hij zich 10 maanden lang in alle facetten dat zijn toekomstige werkplek te bieden had en dokterde daarbij een aanpak van de stad op voorhand uit. Zo maakte hij de eerste ontwerpen van een aantal publieke ruimtes, zoals het stadspark, het tropisch instituut, het Hamburgs museum voor geschiedenis en een school. Toen al kwam hij in zijn materiaalstudie al uit bij de beslissing om baksteen als leidraad te nemen, waardoor hij niet meeging met de liefde voor staal en beton die bij vele andere architecten aanwezig was.⁸⁴ Als typisch Noord-Duits materiaal, toont

⁷⁸ Jörg Schilling “Von Harmonie und Geist? Hamburger Architektur zwischen 1919 und 1939” in Dirk Hempel e. a., *Himmel auf Zeit, Die 20er Jahre in Hamburg* (Neumünster: Wachholtz Verlag, 2010), p. 204 – 205.

⁷⁹ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reform der Großstadtkultur” p. 9.

⁸⁰ Dieter Schädel en Giselde Schädel, *Wie das “Kunstwerk Hamburg” entstand*, tentoon. cat., (Hamburg, 2007) n.p.

⁸¹ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reform der Großstadtkultur” p. 9-10.

⁸² Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reform der Großstadtkultur” p. 14.

⁸³ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reform der Großstadtkultur” p. 14.

⁸⁴ Adolf-Friedrich Holstein, *Der Lebensweg Fritz Schumachers* in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.),

het de ambivalente relatie die Hamburg doorheen haar geschiedenis altijd met het verleden heeft gehad. Streven naar vernieuwing op technisch vlak, maar altijd met een verwijzing naar het verleden. Niet voor niets noemden de Amerikaanse architecten Philip Johnson en Henry-Russel Hitchcock de bouwstijl die ze in Hamburg aantreffen de “Nieuwe Hamburgse Traditie” en associeerden ze dit met conservatisme. De stad met referenties naar de Amerikaanse metropool in haar hoogbouw, weigerde los te komen van haar traditioneel bouw materiaal.⁸⁵ Hoewel baksteen eerst vooral voor officiële gebouwen gebruikt werd, breidde dit zich uit naar kerken, ziekenhuizen, opslagplaatsen, kantoorgebouwen en fabrieksgebouwen. Ook scholen werden in de nieuwe bouwstijl opgenomen en kregen soms de meest monumentale vormen.⁸⁶

Naast het baksteendictaat, waren andere grote motieven waarmee Schumacher Hamburg tot een Noord-Duitse metropool omvormde zijn educatief en sociaal programma dat hij toepaste op de groene woonwijken en het idee van harmonie, dat de basis vormde voor de herstructurering van de stad. Deze aspecten zullen in het verdere verloop van dit hoofdstuk van dichterbij bekeken worden, waarbij de focus zal liggen op de visuele aspecten van Schumachers transformaties. Verschillende van de hier aangehaalde gebouwen komen namelijk voor in Renger-Patzsch's fotoboek. Het is daarom interessant om de stedelijke aspecten die Schumachers stempel dragen mee te nemen naar de analyse in deel IV.

Een harmonieuze stad

Voor Schumacher was harmonie een van de meest wezenlijke streefdoelen van het leven in een stad. Dit keert terug in allerlei vormen in zijn oeuvre: van vormelijk aspecten tot de basisidee om een stad aan te pakken. Hij vulde zijn concept in als een samenspel, een compromis, maar ook als een structuur, een diversiteit binnen een grotere eenheid en een zo voordelig mogelijke positie voor iedereen. Radicale breuken vermeed hij liever, maar vastgeroeste ideeën moesten losgeweekt worden en elk verhaal kreeg een open einde. Thomas Völlmar behandelt de stimulerende atmosfeer waarin Schumacher zich ontplooidde binnen het bouwwezen. Hij bespreekt de visie van de architect aan de hand van diens boek *Strömungen in der deutsche Baukunst seit 1800*. Hierin laat Schumacher duidelijk blijken dat hij zeer bewust de overgang van historisme naar moderne architectuur heeft meegemaakt. Deze overgang moest volgens hem geïntegreerd verlopen. De kennis en de ervaring die tot dan toe waren opgedaan zouden niet overboord mogen gegooid worden, maar moest worden meegenomen in de nieuwe vormtaal. Harmonie door het samenbrengen van verschillende elementen dus. Völlmar merkt ook op dat dit idee al aanwezig was in zijn toespraak bij zijn aantreden als professor aan de Technische Hogeschool Dresden: “Bildhaft argumentierte er, wie man einen Garten nicht “in Bausch und Bogen umpflügt” so wenig möge man “mit der Axt plötzlich die Wurzeln der Vergangenheit abhacken, um Platz für die eigene Stecklinge” zu bekommen.”⁸⁷ Niet enkel de bouwstijlen zouden volgens Schumacher in een harmonieuze

Reform der Großstadtkultur, p. 213.

⁸⁵ Jörg Schilling “Von Harmonie und Geist?” p. 203.

⁸⁶ Jörg Schilling, “Von Harmonie und Geist?”, p. 219.

⁸⁷ Thomas Völlmar, “Ein Bauschaffen im Übergang zur Moderne, Fritz Schumachers Architektur” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur*, p. 89.

eenheid moeten bestaan, ook binnen een enkel gebouw moet harmonie heersen. De architect moet opzoek gaan naar een corresponderende vorm voor de functie van het bouwwerk en binnen de constructie moet hij een harmonisch geheel creëren tussen de dragende en niet-dragende delen.⁸⁸

Een evenwichtige bouwstijl voor een evenwichtig gebouw. Schumacher, die niet enkel naar het afzonderlijke bouwwerk keek, maar een plan had voor de gehele stad, ging dus nog enkele stappen verder. De nieuwe woonvorm die hij creëerde als antwoord op het woningtekort in Hamburg, beweegt zich voort in dezelfde lijn, waarbij bouwcomplexen zowel een woon-, leef- als ontmoetingsplek werden en waar het goed en evenwichtig leven was. Deze complexen konden qua vormen verschillen, maar ook zij vormden een eenheid, voornamelijk door het baksteendictaat, het systematische gebruik van de baksteen, dat als een uniform om elk architecturaal lijf werd gespannen.⁸⁹

Het harmonie-idee gaf Schumacher ook de mogelijkheid om de grote stad niet zomaar af te schrijven, zoals collega's Howard of Fritsch dat zouden doen, integendeel. Het model dat volgens hem de metropool leefbaar maakte, was een stimulans om grootsteden te vormen. Dirk Schubert, die ook aan *Reform der Großstadtkultur* bijdroeg, schreef een hoofdstuk over de evolutie van het grondgebied Hamburg tot Groot-Hamburg. Hij bespreekt hier onder anderen het fameuze plan dat Schumacher in 1919 ontwierp voor de evolutie van Hamburg: “Schema der wirklichen und natürlichen Entwicklung Hamburgs”. Dit axiaal plan zorgde voor een uitbreiding van de stad op een gecontroleerde manier, waarbij grote assen vanuit de haven alle richtingen uitgingen. Langs deze assen zouden zich dan steeds verder nieuwe woonwijken kunnen ontwikkelen en tussen de assen zou er ruimte zijn voor groene en vrijetijdzones. Interessant hierbij is dat Schumacher enerzijds wel de toekomstige evolutie van de stad wou uitstippelen en in goede banen leiden, maar geen te grote dwang wou uitoefenen op deze ontwikkeling.

Zijn plan van een Hamburg “zonder grenzen” is hier een goed voorbeeld van. Het was een manier om het Hamburgs grondgebied te vergroten en zo meer plaats te hebben voor haven- en woonwijkuitbreidingen. Aan de andere kant impliceerde het daarmee wel de annexatie van de gebieden Altona en Wandsbek die ondanks de moeilijke concurrentie met de grootstad zo wel hun onafhankelijkheid verloren. Na deze aansluiting, volgden er nog meerdere gebieden, die hun heil zagen in het samengaan met de dominante havenstad, waardoor Hamburg op een organische manier leek te groeien.⁹⁰ Ook deze evolutie sluit aan bij het hierboven vermelde schema van Schumacher, waarbij “organisch”, samen met “gezond en natuurlijk” deelaspecten waren van de harmonieuze stadsevolutie die hij voor ogen had. Het organisatorische aspect ervan toont zich in het sociologisch onderzoek dat Schumacher op poten zette: hij analyseerde in een straal van 30 km rond het Hamburgs stadhuis een gebied “zonder grenzen” met betrekking tot de potentiële groei van de buurten en hun mogelijke ontwikkeling via een axiaal patroon. Hoewel het onderzoek voltooid werd, was op dat moment de stad al in handen van de nationaalsocialisten die weer naar een centralistisch

⁸⁸ Thomas Völlmar, “Ein Bauschaffen im Übergang zur Moderne” p. 89 – 90.

⁸⁹ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reform der Großstadtkultur” p. 13 – 23.

⁹⁰ Dirk Schubert, “Fritz Schumacher und die Regional- und Landesplanung in Hamburg – Vom 'Erstickungskampf' zur 'natürlichen Entwicklung'” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur*, p. 35 – 47.

eenheidsplan streefden.⁹¹

Dit niet-determinerend werken vertaalde zich ook in de bouwwijze van Schumacher, die hij samen met de schilder Emil Maetzel ontwierp. In plaats van alles op voorhand vast te leggen ontwikkelden ze een methode om hun plan flexibel te houden.⁹² Deze elasticiteit van het bouwplan stond toe nog veranderingen door te voeren gedurende het hele creatieproces. De variatie zat hem vooral in de stijlen, waardoor er bijvoorbeeld woonblokken ontstonden in expressionistische, traditionalistische of meer nieuwe zakelijke stijl.⁹³ Het harmonisch resultaat moet naar mijn mening ook wel gezocht worden in het feit dat Schumacher zich als expert op architecturaal en planmatig vlak opstelde. Met een diepgaande voorstudie en een duidelijk doel voor ogen, waarbij hij op elk ontwerp dat in zijn opdracht werd uitgevoerd telkens zichtbaar zijn stempel drukte, gaf hij Hamburg eigenhandig een samenhangend karakter. Interessant hierbij is de reactie van Jörg Schilling in het boek *Himmel auf Zeit*, die Schumachers structuur en zijn keuze voor materiaal met een kritisch oog benadert:

“Das ‘Hochhaus-Fieber’ vergangener Tage war ihm [Schumacher] notwendige Anregung, um die ‘gefängnishafte Ruhe’ von Wohnkasernen zu vermeiden. Doch das von ihm bestimmte Fassadenmaterial visualisierte zwar eine ‘ordnende innere Kraft’ und Einheitlichkeit, aber der geerdete Backstein verkörperte wenig Befreiendes – der ‘Harmonielehre Schumachers’ haftete eine erzieherisch-sittsame Note an.”⁹⁴

Kleinwohnungssiedlungen

Giedion vertelt in zijn boek *Ruimte, tijd, architectuur* over de industrialisering van Duitsland, die een pak later kwam dan in Engeland of Frankrijk. Hoewel de opkomst van industrie vanaf 1860 wel een feit was, bleef Duitsland nog lang achterop hinken. Dit had niet enkel te maken met het feit dat de mechanisering in Duitsland later begon, maar ook met de mentaliteit die in het land heerste ten opzichte van deze vernieuwingen. Na 1870 keerde het tij echter en groeide de industrialisering zo exuberant dat het zowel Frankrijk als Engeland voorbij stak. De gevolgen die Giedion hierbij aanhaalt zijn niet alleen een ongeziene welvaart, maar ook een sterke psychologische en humane ontwrichting, veroorzaakt door de onverschilligheid die de industrialisering met zich meebracht. Dit verstoorde evenwicht was volgens Giedion ook duidelijk te merken in hun architectuur.⁹⁵ Het verhoogd tempo van modernisering, zorgde anderzijds wel voor een sterke groei van steden en vooral van haar bevolking. De economie draaide op volle toeren en ook grote migratiestromen naar de stad vroegen om nieuwe woningprojecten.⁹⁶ Bij zijn aantreden als stadsarchitect in Hamburg waren het dan ook zulke problemen die Schumacher moest oplossen. Met zijn sociaal idee om niet enkel iedereen van een woonst te voorzien, maar deze woonplekken ook nog leefbaar te maken, uitte hij zijn

⁹¹ Dirk Schubert, “Fritz Schumacher und die Regional- und Landesplanung in Hamburg” p. 48 – 51.

⁹² Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformier der Großstadtkultur” p. 20.

⁹³ Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung – Die kleinwohnungssiedlungen der 1920er Jahre” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur*, p. 110.

⁹⁴ Jörg Schilling “Von Harmonie und Geist?”, p. 211.

⁹⁵ Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*, (Brussel: Connaissance, 1968), p. 296.

⁹⁶ Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg* p.17 – 20.

afkeur voor de Schlitzbauten, waarbij de helft van de woningen amper licht- of luchttoevoer kregen. Daarbij was Schumacher ook nog van mening dat de negatieve connotatie die de grootstad met zich meedroeg grotendeels door het beeld van zulke armetierige woningen was geconcipieerd. Het was dus tijd voor een nieuwe stad, een harmonische stad, met een nieuwe bouwvorm. Niet enkel de Schlitzbauten moesten aangepakt worden, heel Hamburg moest geherstructureerd worden. De Eerste Wereldoorlog hielp nog een handje bij het verhogen van de woningnood door verwoestingen en de tijdelijke stilstand van bouwopdrachten.⁹⁷ Schumacher ontwikkelde hierom de “Kleinwohnung”, die hij in wijken rondom rond de stad aanlegde, of zoals hij zelf zei, als een “Gürtel um Hamburgs alten Leib”⁹⁸. Deze gordel was een aaneensluiting van de volgende wijken: Eimsbüttel, Eppendorf, Winterhude, Alsterdorf, Barmbek-Nord, Barmbek-Süd, Hamm en Veddel. De gebouwen zelf waren het resultaat van de zoektocht naar een middenweg tussen de grootstedelijke woonkazernes en de afzonderlijke woningen. Zo kwam hij tot appartementsgebouwen die met een hoogte van drie à vier verdiepingen gegroepeerd stonden, waardoor er ruimte werd gelaten voor gemeenschappelijke tuinen en waardoor elke woning genoeg voorziening had van licht en lucht. Deze bouwstijl gaf Hamburg dan ook meteen haar allures van de “City”.⁹⁹

De eerste twee realisaties van zulke appartementsblokken bevinden zich in Dulsberg en Langenhorn. Hoewel deze twee woonwijken op bepaalde vlakken sterk verschillen (Langenhorn voorzag per bewoner ook nog een privaattuintje, waarin de bewoners hun eigen groenten en kleine dieren konden kweken, in tegenstelling tot Dulsberg, dat enkel gemeenschappelijk groen had), hebben ze een belangrijk aspect gemeen, namelijk het sociale. De opstelling van de gebouwen en gemeenschappelijke ruimtes voor ontspanning, spel en sport zorgden voor een ontmoetingsplek, waarbij het sociaal contact tussen de bewoners werd versterkt. Hierbij werd er ingegaan tegen de individualisering en isolatie, die zo vaak met de grootstad verbonden worden. Daarnaast werd het buurtgevoel en de identificatie met de woonplek gestimuleerd. Een van Hamburgs bekendste voorbeelden hiervan is Jarrestadt, een woonwijk in Winterhude waar Schumacher, na het eerst zelf uitschrijven van de belangrijkste vereisten, de realisatie en het ontwerp door middel van een wedstrijd uit handen gaf. Het ontwerp werd gewonnen door Karl Schneider.¹⁰⁰ Deze laatste verwezenlijkte het project samen met nog andere architectenbureaus en architecten, waaronder Paul A. R. Frank. Frank stond bekend om zijn loopgangen aan de gevels, waardoor de appartementen langs buiten bereikbaar werden in plaats van via een trappenhal. Dit systeem zorgde voor een mogelijkheid tot inperken van de bouwkosten, omdat er niet geïnvesteerd moest worden in een trappenhal. Hij voerde dit voor het eerst in Hamburg toepaste in het gebouwencomplex van Heidhorn, kende hierop nog veel navolgers.¹⁰¹

Het Jarrestadt kreeg ook een rol in de nieuwe arbeiderscultuur. (Afb. 7) Deze projecten waren immers ontworpen om appartementsblokken te voorzien voor de arbeiders. De grote ambities die Schumacher voor de dag legde om zijn stad gezond en harmonisch te maken, eisten echter ook hun tol. De kwaliteitsvolle gebouwen hadden een hogere huurprijs dan eerst verwacht,

⁹⁷ Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung” p. 99 – 101.

⁹⁸ Fritz Schumacher, “Hamburgs Wohnungsbaupolitik” Die .Baugilde, 10, Berlijn: 1928, p. 297, geciteerd door Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung” p. 101.

⁹⁹ Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung”, p. 99 – 102.

¹⁰⁰ Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung”, p. 104 – 106.

¹⁰¹ Jörg Schilling “Von Harmonie und Geist?” p. 211 – 212.

waardoor het doelpubliek, de arbeiders, moesten passen en hun in de oude woonblokken bleef wonen.¹⁰²

Schumachers educatief programma

Een verbetering van de levensomstandigheden ging voor Schumacher gepaard met een goed onderwijs. De school vormde dan ook het centrale onderdeel van de woonwijk en werd met veel zorg ontworpen. Immers, de architectuur speelde volgens hem een belangrijke rol in de opvoeding van het volk. Goed ontworpen gebouwen zorgden voor cultuuroverdracht en cultuur stond gelijk aan opvoeding. Een goed geconcipieerde school in een arbeiderswijk was daarom gericht op de plaatselijke cultuur en moest het niveau naar boven krikken. Schumacher was er niet van overtuigd dat een leerling gedrild moest worden tot hij de leerstof kende. Op een eerder harmonische wijze zou de leerling beter kennis opdoen over de natuur en zou hij de vrijheid moeten krijgen zich artistiek, fysiek en muzikaal te ontwikkelen. Om dit tot een goed einde te brengen, plaatste Schumacher grote polyvalente zalen in zijn schoolontwerpen, waar de leerlingen zich samen en met genoeg ruimte konden ontplooien.¹⁰³ De scholen waren ook niet enkel voor het opvoeden van kinderen bedoeld. Voor Schumacher waren ze uitlopers van het volkshuis, waar ook volwassenen thuis waren en samen kwamen. Een school was daarom ook een bibliotheek, een kantine, een plek voor medische diensten en bevatte daar bovenop ook nog groene dakterrassen als extensie van de groene zones. In amper zes jaar tijd zorgde Schumacher voor het ontstaan van 21 scholen, waarbij de meesten gerealiseerd werden op het einde van de jaren '20.¹⁰⁴ (Afb. 8) Daarnaast speelden de beeldende kunsten ook een belangrijke rol in zijn architectuur, waarbij hij onder anderen ook samenwerkte met de museumdirecteur Alfred Lichtwark. Hun nauwe contact, dat zich ook in de grote briefwisseling tussen beiden toont, heeft gezorgd voor een sterke wederzijdse beïnvloeding. Het idee om kunst en architectuur te vermengen, vertrok eveneens vanuit een pedagogische invalshoek. Goede architectuur, zoals hierboven al aangehaald, in combinatie met beeldende kunst zorgde voor een indirecte vorming, “Volksbildung” van zowel de leerlingen als hun ouders. Ook het Hamburgse lerarenkorps, met wie Schumacher correspondeerde, stonden achter deze denkwijze. De scholen en hun typische eigenheid per wijk boden een warm en intiem “buurtgevoel” dat als verzachtend middel kon zorgen ten opzichte van de koele stedelijke anonimiteit. Tot slot waren de schoolprojecten voor Schumacher zelf altijd wel interessant, omdat ze gebouwd werden in wijken die in de nabije toekomst nog verder gingen uitgroeien. Op die manier kreeg hij dus al een inkijk in de stand van zaken van de buurt en kon hij zich voorbereiden op mogelijke moeilijkheden, wanneer het stadsdeel effectief werd uitgebreid.¹⁰⁵

In dezelfde lijn als het idee dat de school een verlenging is van het volkshuis, hoort ook het stadspark thuis. In de catalogus voor de tentoonstelling *Wie das “Kunstwerk Hamburg” entstand*, 60 jaar na Schumachers dood, wordt de term “volkspark” onlosmakelijk met het Hamburgse stadspark verbonden. Het is sindsdien een wereldwijd gekend voorbeeld geworden, ook voor de

¹⁰² Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung”, p. 106– 107.

¹⁰³ Thomas Völlmar, “Ein Bauschaffen im Übergang zur Moderne” p. 93 – 95.

¹⁰⁴ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformier der Großstadtkultur” p. 26 – 30.

¹⁰⁵ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformier der Großstadtkultur” p. 14 – 15.

parken in New York, Boston of Chicago. Het park werd aangelegd in samenwerking met bouwdirecteur Fritz Sperber.¹⁰⁶ Het stadspark is een van de eerste opdrachten die Schumacher realiseerde. Het is een blauwdruk voor de methodologie waarmee hij Hamburg wou aanpakken en transformeren, hij zelf noemde het een “Freiluft-Volkshaus”. (Afb. 9) Het is ook een van de projecten waar hij in zijn voorbereiding tot zijn aantreden aan had gewerkt. Het park is ontworpen naar Amerikaanse stijl, maar is evengoed een nieuwe benadering van de Franse tuinstijl. Het is een weerspiegeling van een burgerlijke stad met haar verscheidenheid aan milieus, die zich vertalen in verschillende ruimtes in het park. Ook hier speelt kunst een belangrijke rol bij de identificatie van de verschillende plekken. Schumacher zag dit project als een voorloper van de woonhervormingen die nog doorgevoerd moesten worden, waar groen sowieso een noodzakelijke factor zou zijn. Door een overzichtelijk park te ontwerpen met de aanwezigheid van kunstobjecten, kon Schumacher een evenwicht tussen de geestelijke en zintuiglijke ontwikkelingen van de mens opwekken, want ook dit park maakte deel uit van zijn pedagogisch idee. Opvoeding speelt zich namelijk zowel binnen als buiten af.¹⁰⁷ De ambitieuze Oberbaudirektor had ideeën, waar we vandaag de dag weer naar toe groeien. Zo was hij van mening dat hoe meer gebouwen er werden geplaatst in een stad, des te meer publieke groene oppervlakken er daarbij voorzien moesten worden.¹⁰⁸

Als we terugdenken aan de inleiding over moderniteit en de grootstad, is Schumachers hervorming een mooi voorbeeld van de ambivalentie die het moderne leven en het moderne ideaal overheerste. De architect streeft namelijk naar een gevoel van collectiviteit, van menselijke interactie, van humane warmte waarbinnen zowel jong als oud zich kan ontwikkelen tot veelzijdige en evenwichtige individuen. Hierbij staat de school centraal, alsof niet de industrie, maar het schoolgebouw nu de “kathedralen van de toekomst” zou zijn. Hij gaat opzoek naar rust en warmte om te reageren tegen de kille anonimiteit die de stad (evengoed een moderne reactie) bij de stedeling opwekt. Het gemeenschappelijke is echter niet het knusse, kleine en gezellige, maar wordt gezocht in de grote, open ruimtes, waar functionaliteit primeert. Ook gebruikt hij de strakke moderne architecturale vormtaal, met haar zakelijk karakter. Een ideaal van saamenhorigheid, uitgewerkt op een rationele manier. Bijna maakt hij zelfs van de woonprojecten anti-stedelijke modellen die we in het hoofdstuk over stadsplanning reeds aanhaalden, waar homogeniteit, spreiding en het gemiddelde de maatstaven zijn. De trots van de metropool Hamburg verstevigen door de stad “City”-allures te geven, maar eigenlijk streven naar een soort dorpsgevoel, waar iedereen elkaar kent, de opvoeding collectief gebeurt en de onverschillige stadsbewoner wordt weggewerkt.

Vooruitblikkend op Renger-Patzsch's versie van Hamburg, merken we dat een groot deel van Schumachers belangrijke projecten is opgenomen in het fotoboek. Zo komen er een foto van Jarrestadt, van het stadspark en van enkele scholen aan bod. In hoeverre was Renger-Patzsch op de hoogte van de ideeën van Schumacher? Nam hij ze op omdat hij er mee akkoord ging? Of kwam het doordat het boek, zoals we zullen zien, in opdracht was gemaakt van de stad en ook van Schumacher?

¹⁰⁶ Dieter Schädel en Giselle Schädel, *das “Kunstwerk Hamburg”*, n.p.

¹⁰⁷ Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformator der Großstadtkultur” p. 15 – 16.

¹⁰⁸ Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung”, p. 113.

Deel III: De stad in het fotografische beeld

Er werd reeds een impressie gegeven van de tijdsgeest waarin *Hamburg* werd geconcipieerd, met een verdieping in de stroming waartoe hij behoorde. Hierna werd er over gegaan naar het onderwerp van dit fotoboek, namelijk de stad Hamburg. Deze stad werd gekaderd in de context van de moderne metropool. Na deze twee grote thema's, rest er ons slechts nog een toelichting over de fotografie van een stadsfotoboek, vooraleer we kunnen overgaan naar een analyse van *Hamburg* en haar representatie van de moderniteit.

Dit deel omschrijft twee soorten fotografische stijlen die een stadsfotoboek kunnen kenmerken – architectuurfotografie en straatfotografie – en sluit af met een historische omkadering van het fotoboek in het algemeen.

III.1 Architectuur en fotografie

Fotografie werd na de Eerste Wereldoorlog een belangrijk gegeven waar veel kunstenaars zich op richtten. Steeds meer werd dit medium uit haar positie van hulpmiddel voor kunst gehaald en aanschouwd als een zelfstandig medium. Deze groeiende aanvaarding van fotografie had enerzijds te maken met de technische ontwikkelingen die de toegang tot het medium steeds vergrootte, zoals de uitvinding van filmrolletjes, waardoor de camera lichter en mobieler werd. Anderzijds was de fotografie eveneens een product van de moderne wereld en werd ze geapprecieerd vanwege haar mechanisch karakter.¹⁰⁹

Een belangrijk gevolg van de groeiende aanwezigheid van fotografie was niet alleen dat er nu meer gefotografeerd kon worden, maar de beelden verspreidden zich ook veel gemakkelijker. In het boek *Himmel auf Zeit*, dat Hamburg tijdens het interbellum bespreekt op cultureel vlak, haalt Jörg Schilling in een kanttekening reeds het belang van de wisselwerking tussen de fotograaf en de architect aan. Hij doet dit aan de hand van de beeldvorming van het “Chilehaus”, een van Hamburgs beroemdste gebouwen uit de jaren '20. De gebroeders Dransfeld (Carl (1880 – 1941) en Adolf (1879 – 1926)) maakten met hun foto van dit gebouw een icoon van de wereldarchitectuur en bezorgden niet alleen de architect Fritz Höger (1877 – 1949) eeuwige roem, maar maakten diens gebouw ook als het symbool bij uitstek voor het moderne Hamburg.¹¹⁰ (Afb. 10)

De jaren '20, een periode van sterke verandering op elk vlak, kende dus ook in de architectuur en urbanisatie grote transformaties, die vereeuwigd werden door de fotografie. Architectuur was voor fotografie altijd al een dankbaar onderwerp geweest vanwege haar bewegingsloosheid en de lange sluitertijd van de eerste toestellen. Ook de eerste geslaagde foto van de fotograaf Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833) was er een van een gebouw. Maar er is meer aan de hand in de relatie tussen fotografie en architectuur. Het beeld van een gebouw is belangrijk voor het gebouw. Kijk maar naar het grote aantal gebouwen dat men zich voor de geest kan halen, zonder deze ooit in het echt gezien te hebben. De lens van de

¹⁰⁹ Valerio Terraroli (ed.), *Art of the Twentieth Century: The Artistic Culture between the Wars*, (Milaan: Skira editore, 2006), p. 127 – 128.

¹¹⁰ Dirk Hempel, e. a. *Himmel auf Zeit*, p. 207 – 208.

camera heeft daarbij nog eigenschappen die het oog niet bezit, waardoor ze het gebouw kan manipuleren tijdens het fotograferen. De kracht van een gebouw is vaak ook sterker op foto dan in het echt. Het beeld blijft dieper in het geheugen gegrift, kan de waarde van een gebouw doen stijgen en blijft voortleven, zelfs al bestaat het gebouw niet meer.¹¹¹ In *Photography and Architecture 1839 – 1939* merkt Richard Pare op dat vooral vanaf het interbellum fotografie in de architecturale wereld uitgroeide tot een belangrijk gebeuren. Zo werd de fotograaf een instrument voor de architect, waardoor op die manier niet de interpretatie van de fotograaf, maar die van de architect naar buiten kwam in de foto. De nieuwe vormen van architectuur vroegen op hun beurt ook een nieuwe manier van fotograferen. Anderzijds gingen sommige fotografen ook op eigen houtje architectuur vastleggen om hun persoonlijke ideeën over bijvoorbeeld de grootstad te uiten.¹¹² In 1934 benadrukt Philip Morton Shand in *Architectural Review* het belang van de wisselwerking tussen de nieuwe architectuur en de nieuwe fotografie als product van de moderne wereld:

“without modern photography modern architecture could never have been put across (...) The two fields in which the spirit of our age has achieved its most definite manifestations are photography and architecture. Did modern photography beget modern architecture or the converse? It is an interesting point. But since their logical development was simultaneous, and their interaction considerable, it hardly matters which. What does matter is that it was the same sort of mind and power of vision which has produced both; and that both are based on abstract form In the early 1920s architectural photography was an unimaginatively true to 'life' and conventional perspective as any other sort of photography. Men with cultural equipment of beach photographers walked around buildings at a respectful distance like policemen on their beat flashing lanterns on the impeccably obvious. But the new sort of architecture had their buildings taken by new sort of photographers. A revolution in the technique of architectural photography resulted, which has revolutionized architectural criticism.”¹¹³

De relatie tussen architectuur en fotografie wordt ook mooi beschreven door Urs Stahel in het boek dat werd uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling “Concrete Fotografie und Architektur” in 2013 te Winterthur. Stahel zegt hierover:

“Pictures speak a language of their own. They offer a discourse that is unlike the physical experience of architecture. (...) Photography shapes architecture, enlarging and reducing it, heightening and shortening it, accentuating it, yet rarely leaving it to its own devices. That is probably why so many architects try to get involved in determining the image of their buildings. The classical architectural photographer is their instrument, following their instructions, photographing the building at the zero hour as soon as it has been completed,

¹¹¹ Daniela Jansen (ed.) e.a., *Concrete – Fotografie und Architektur* (Zürich: Fotomuseum Winterthur en Scheidegger & Spiess, 2013) p. 46 – 47.

¹¹² Richard Pare, *Photography and Architecture 1839 – 1939*, (Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1982), p. 24.

¹¹³ Philip Morton Shand, *Architectural Review*, vol 75, Januari 1934, p.12 in Robert Elwall, *Building with Light, The International History of Architectural Photography*, (London/New York: Merrel Publishers Limited, 2004), p. 125.

cleaned and prepared – before any sign of use emerges, and before the building is occupied and transformed through use.”¹¹⁴

Ook in de inleiding over architectuur en fotografie in *Warsaw Modern* haalt Marta Lésniakowska deze scheppende eigenschap van fotografie aan, wanneer ze het oeuvre van de Poolse fotograaf Czeslaw Olszewski (1894 – 1969) in zijn tijd plaatst. Hoewel er in het interbellum een utopisch geloof in de objectiviteit van de camera was, gebruikt ze Theodor Adorno's (1903 – 1969) terminologie door te zeggen dat architectuurfotografie geen “pure data” is. Dit was een aspect waar de fotografen zich eveneens bewust van waren en waar onder anderen de Bauhaus gretig op inspeelde. Het besef van de persoonlijke benadering van een gebouw vroeg namelijk om een bewuste houding van de fotograaf tegenover de architectuur en leidde tot een creatief en artistiek resultaat.¹¹⁵ In *Building with Light* gaat Robert Elwall hier nog dieper op in: “Photography had become too important to be left to the photographer alone. It had entered the domain of publicity and persuasion.”¹¹⁶ Het besef dat fotografie alles behalve neutraal was, zorgde ervoor dat de invalshoek van waaruit het gebouw gefotografeerd werd haast even belangrijk werd als het gebouw in haar geheel. Niet alleen wou de architect de beeldvorming van een gebouw beheersen, zoals Stahel, Pare en Lésniakowska al aanhaalden, maar ook uitgevers van magazines en de eigenaars van de gebouwen probeerden koortsachtig te bepalen hoe het beeld van het bouwwerk er zou uitzien. Zo zorgde Walter Gropius (1883 – 1969) ervoor dat enkel de foto's die Renger-Patzsch in '28 trok van zijn Fagusfabriek in Alfeld an der Leine de wereld werden ingestuurd.¹¹⁷ (Afb. 11)

Over architectuur zelf schrijft Stahel: “Architecture is the bold materialization of private and public visions, both in functional and avant-garde art like. It is, as Slavoj Žižek puts it, ideology in stone. Photography and architecture both play an undisputed role in everyday life. They confront us on a daily basis, often without our even noticing, and they influence how we think, act and live in subliminal and lasting ways.”¹¹⁸ Hierbij is het interessant om aan de fotografie van de Nieuwe Zakelijkheid te denken en aan de esthetiek die ze in hun fotografie toepassen. Architectuur als een gegeven waar als mens amper aan te ontsnappen valt in het dagelijks leven, maar waar zo vaak aan wordt voorbijgegaan, is niet voor niets een geliefd onderwerp bij fotografen als Renger-Patzsch. In het moderne leven was er ook toen al geen tijd meer om stil te staan bij de esthetiek van de alledaagse realiteit en het is net daar dat deze fotografen tot werden aangetrokken.¹¹⁹ In architectuur, net als in landschap, gaat Renger-Patzsch opzoek naar het statische, het blijvende.¹²⁰ Dat wat er altijd is, is ook net dat waar we aan voorbijlopen. Met de spectaculaire effecten die Renger-Patzsch aan deze onderwerpen geeft door schaduwwerking en lijnenspelletjes, lijkt hij zo hun aanwezigheid weer in de kijker te zetten. Er werd door de fotografen van de Nieuwe Zakelijkheid ook aandacht geschonken aan de weergave en de vorm van het materiaal. Het gebruik van zwart-wit fotografie voor een

¹¹⁴ Daniela Jansen (ed.) e.a., *Concrete – Fotografie und Architektur*, p. 10.

¹¹⁵ Marta Lésniakowska, “Architecture and its images”, p. 19 – 20.

¹¹⁶ Robert Elwall, *Building with Light*, p. 128.

¹¹⁷ Robert Elwall, *Building with Light*, p. 128.

¹¹⁸ Daniela Jansen (ed.) e.a., *Concrete – Fotografie und Architektur*, p. 10 – 11.

¹¹⁹ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 154.

¹²⁰ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk Albert Renger-Patzschs*, (Witterschlick/Bonn: Verlag M. Wehle, 1992), p. 6.

onderwerp als architectuur is volgens Lésniakowska eveneens een belangrijke techniek bij de esthetisering van het onderwerp, waar het kleurloze sowieso ook al een kenmerk van de moderne architectuur zelf was.¹²¹

Architectuur kwam op de voorgrond, de architect werd een belangrijk figuur, er werd over hem en zijn metier gepubliceerd en telkens weer was het de fotografie waarop een beroep werd gedaan.¹²²

De beweegreden om gebouwen in beeld te vangen beperkt zich echter niet enkel tot de wisselwerking van architect en fotograaf. Phyllis Lambert haalt in zijn introductie tot *Photography and Architecture 1839 – 1939* eveneens het belang van het beeld van een gebouw aan, maar koppelt dit aan opdrachtgevers als de staat, de stad of grote industriëlen. Ook zij waren geïnteresseerd in gefotografeerde architectuur, net als wegen, treinsporen of fabrieksgebouwen. Verder stipt Lambert het belang van het onvoorwaardelijke vertrouwen in de accuraatheid van de camera aan, ondanks dat fotografie altijd met een geïnterpreteerde blik naar de realiteit kijkt.¹²³ Ook van Renger-Patzsch is geweten dat hij verschillende opdrachten uitvoerde voor industriëlen en steden, waaronder Hamburg.¹²⁴

Het valt met andere woorden op dat de wisselwerking tussen architect en fotograaf groot was, maar niet bepaald gelijk verdeeld. De snelle verspreiding van beelden, maakte wat afgebeeld werd kwetsbaarder. De afbeelding kan een object maken, maar evengoed kraken en afhankelijk van het beeld kent de wereld het object. De fotograaf stond daarom ook vooral ten dienste van de architect, zowel qua opdrachten als qua beeld dat het gebouw zou moeten krijgen. Anderzijds waren beide media een toonbeeld van de moderniteit: de fotografie als nieuw medium dat steeds sneller geperfectioneerd werd en dus steeds meer in beeld kon brengen; de architectuur als dagelijkse omgeving dat mee moest evolueren met de veranderende maatschappij en dat vormen moest creëren die strookten met de nieuwe tijdsgeest. Of zoals Otto Wagner in 1896 zei: “Architecture, like other modern arts, must represent our modernity, our capacities and our actions through forms created by ourselves.”¹²⁵ Dat architectuur een zeer belangrijke manier van representeren was, bewijst zich dan ook in de grote controle die er van de architecten bestond op het beeld van de bouwwerken. Als de locus van de moderniteit de stad was, dan was architectuur haar bouw materiaal en fotografie het visitekaartje.

¹²¹ Marta Lésniakowska, “Architecture and its images”, p. 21.

¹²² Robert Elwall, *Building with Light*, p. 127.

¹²³ Richard Pare, *Photography and Architecture*, p. 7 – 11.

¹²⁴ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 6 – 7.

¹²⁵ Otto Wagner, *Modern Architecture*, 1896 in David Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*, p. 3.

III.2 Straatfotografie

Een stad afbeelden kan op verschillende manieren gebeuren. Elke manier legt andere accenten en heeft andere doelen voor ogen. In het vorige hoofdstuk zagen we al een eerste methode, namelijk de architectuurfotografie. Hierbij gaat het vooral om een gebouw of gebouwencomplex in beeld te brengen, en vaak met het doel een beeld van dat gebouw te verspreiden. Aangezien een stad meer is dan enkel een groepering van gebouwen, zijn er ook andere manieren om de stad weer te geven. Zo is er de “street photography” waar de fotograaf de straten opgaat om het reilen en zeilen van de mensen in beeld te brengen, vaak zonder dat de subjecten dit zelf doorhebben. Verder kunnen zowel architectuurfotografie als straatfotografie ook dienen als het archiveren of documenteren van de stad, waardoor ook documentaire-fotografie in het stadsfotoboek van toepassing kan zijn. Tot slot is er ook nog de journalistieke fotografie, dat vele straatfotografen beoefenden als beroep en dat een mogelijkheid bood tot publicatie.¹²⁶

Naast de verschillende opzetten om een stad in beeld te krijgen – een focus op architectuur, de aandacht voor de stedeling, stadsactiviteiten – kunnen ook de werkwijzen van de fotografen verschillen, wat eveneens voor een andere benadering van de stad zorgt. In zijn inleiding tot *Bystander* haalt Westerbeck de verschillende technieken aan. Enerzijds zijn er fotografen die op het perfecte moment wachten om bij voorkeur een bewegend subject te vangen. Zo willen ze zowel een sterke compositie bereiken als een moment tonen, waarin alle andere momenten in vervat zitten. Aan de andere kant wordt stadsfotografie vaak gebundeld in een boek, waarbij de beelden op zich minder vertellen en een open einde hebben. Deze beelden staan dus niet op zichzelf, hebben niet het alles-zeggende moment gecapteerd, maar zijn pas vervolledigd in hun sequens.¹²⁷

Als we al even vooruitblikken, zien we dat al deze onderscheiden vooral in de theorie werken. Renger-Patzsch en zijn *Hamburg* tonen zeer mooi dat in de praktijk het allemaal veel meer verweven zit. Hij brengt niet enkel architectuur in beeld, maar kan niet zomaar tot straatfotografie gerekend worden, omdat het gepeupel zelden in beeld komt. Hij rekent zichzelf graag tot de documenterende fotografie,¹²⁸ maar de informatieve waarde van zijn foto's zijn soms zeer sterk te betwisten. Op vlak van techniek hechte Renger-Patzsch uiterste zorg aan zijn foto's en zorgde ervoor dat het toeval geen kans kreeg,¹²⁹ maar dan nog lijken de foto's van *Hamburg* enkel te werken in hun sequens.

Wat vooral opvalt en wat in contrast staat met het fotoboek van Renger-Patzsch, is enerzijds grote

¹²⁶ Voor het onderzoek naar de aspecten van straatfotografie, werd het boek van Clive Scott Clive - Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, (Londen/New York: I.B. Tauris, 2007). – vergeleken met het boek van Meyerowitz en Westerbeck – Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, (Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2001) . Westerbeck en Meyerowitz springen nogal gemakkelijk om met de term “straatfotografie” en bestempelen de straatfotograaf als iemand die stiekem kiekjes maakt om zo het stadsgevoel en gewoel vast te leggen. Scott daarentegen probeert de straatfotografie zoveel mogelijk te ontleden en onder te verdelen in subcategorieën. Bij hem is echter het probleem dat de subcategorieën vooral in theorie werken en dat er meer overlappingsen zijn dan voorbeelden van foto's die perfect in één hokje passen. Ondanks dat hij dit toegeeft, probeert hij zijn punt toch hard te maken. Deze polemiek werd niet opgenomen in dit hoofdstuk. Het hoofdstuk is vooral gebaseerd op Westerbeck en Meyerowitz's *Bystander*.

¹²⁷ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, (Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2001) p. 34.

¹²⁸ Claus Pflugsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 19 – 22.

¹²⁹ Claus Pflugsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 19.

minderheid van Duitse fotografen en Duitse steden als locus en anderzijds de onderwerpen. De focus ligt in Europa vooral op Parijs en in de Verenigde Staten op New York. De herkomst van de fotografen die vermeld worden in de boeken over straatfotografie is wat diverser: Frans, Brits, Hongaars, Amerikaans en af en toe ook wel een paar Italianen, Zweden of Zuid-Amerikanen. Duitsers vormen een kleine minderheid en als ze aan bod komen, gaat het meestal over hun carrière die ze hebben gemaakt in de Verenigde Staten, na hun emigratie in de woelige jaren '30. Voorbeelden die in *Bystander* worden aangehaald in het hoofdstuk "Displaced Persons" zijn onder anderen John Gutmann en Lisette Model.¹³⁰ Hoewel Berlijn nog wel vernoemd wordt als "city of the flâneurs"¹³¹ tijdens de Weimar Republiek, verbinden Westerbeck en Meyerowitz de stad eerder aan het bewegende beeld en de hoofdrol die ze speelt in de stadssymphonieën. Ook de steeds dreigendere politieke situatie van Duitsland halen ze hierbij aan waarom straatfotografie niet zo'n vlucht nam als in andere steden.¹³² Noch over Hamburg noch over Renger-Patzsch wordt een woord gerept.

Naast het geografische aspect, valt het op dat straatfotografen de mens als een wezenlijk onderdeel zien van het straatbeeld. Vaak spelen zij zelfs de hoofdrol, zorgen zij voor de sfeer, vertellen zij het verhaal. Ze moeten hiervoor niet in de spotlights staan. Ralph Steiner fotografeerde zo in de jaren '20 verschillende keren de stad vanuit een grote hoogte. Het resultaat is dat de mens wordt gereduceerd tot een miniatuurversie, dat ze bijna als een mier over de reusachtige straten wandelt. Ondanks hun afmeting spelen de passanten een belangrijke rol. Architectuur is bijna geheel afwezig, de foto wordt grotendeels ingenomen door een stuk straat. De fietser en de wandelaar helpen hierbij het beeld minder abstract te maken en fungeren ook als maatstaf om de breedte van de straat te vatten. (Afb. 13)

Dat de mens een hoofdrol speelt in stadsfotografie, wordt al snel duidelijk als men door boeken bladert die vanuit een bredere kijk het genre stads- of straatfotografie benaderen. Zelfs toen de techniek nog niet op peil stond om het gewemel en het gekrioel van het volk te kunnen vastleggen, werden er al pogingen ondernomen om ze toch te kunnen vangen. Ook al veranderde de meute in een schimmenspel. Zo slaagde Daguerre er in met zijn beeld van de Boulevard du Temple om de schoenenpoetser, ondanks de lange sluitertijd, toch mee in beeld te kunnen hebben. (Afb. 14) Maar stadsfotografie en straatfotografie draaien niet enkel om de stedeling. Ook de straten zelf vormen vaak een onderwerp, eerder dan dat ze decor zouden zijn. Een bekend voorbeeld hier is de fotograaf Eugène Atget, die als doel had Parijs in al haar vormen vast te leggen. Hoewel ook in zijn tijd het vangen van bewegende mensen een hele uitdaging was, wijst Westerbeck er op dat dit niet de bedoeling was van de fotograaf. Atget was eerder op zoek naar de atmosfeer en het "leven" van de stenen bouwwerken zelf in plaats van het stadsleven te presenteren aan de hand van haar reeds levende inwoners.¹³³ De Amerikaanse fotografe Berenice Abbott, geïnspireerd door Atget, benaderde de stad eveneens met een focus op de architectuur en stadsplanning in plaats van haar inwoners. De stedeling was daarom niet perse afwezig, maar werd eerder gereduceerd tot figurant, naast de hoofdrol van de architectuur in de wereld van de metropool.¹³⁴ (Afb. 14)

Ook bij Renger-Patzsch zullen we merken dat de steden die hij in beeld brengt zeer

¹³⁰ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 325-334.

¹³¹ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 329.

¹³² Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 329-330.

¹³³ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 109 – 113.

¹³⁴ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 268 – 271.

onderbevolkt zijn. Net als Abbott is hij eerder geïnteresseerd in de sterke perspectiefwerking die met gebouwen bereikt kan worden, wat de stad een spectaculair tintje geeft.

III.3 Het fotoboek

Het idee van een boek waarin het beeld primeert is geen uitvinding die tot stand kwam dankzij de fotografie. Patrizia De Bello en Shamoan Zamir halen in hun inleiding tot *The Photobook* aan dat zelfs in het begin van de 19de eeuw het idee van beelden verzamelen al bestond. De beelden waren toen afkomstig van prestigieuze graveurs en in tegenstelling tot wat men verwacht, werd aan het eind nog snel een gedichtje gezocht, haast illustratief, om bij de prenten te voegen. Het voordeel van fotografie was hierbij dat men geen ervaren en getalenteerde kunstenaars of graveurs meer nodig had om de afbeeldingen tussen tekst te binden. De mogelijkheid om tekst en beeld op dezelfde pagina's te drukken stamt van later in de 19de eeuw. Daar waar de afbeeldingen die tussen de tekstpagina's gebonden werden nog enige autonomie konden dragen, werd het illustratieve karakter van het beeld sterk verhoogd door deze nieuwe techniek. Dit betekende echter niet dat vanaf dan het woord altijd boven het beeld kwam te staan. Bepaalde genres zoals het geschenk-, prenten-, of kamerboek, boeken die de koffietafel sierden dus, behielden de superioriteit van het beeld. Een volgende belangrijke ontwikkeling was het systeem van halftonen, waardoor een foto in doorlopende tinten afgedrukt kon worden op dezelfde pagina als tekst en met dezelfde methode. De drukwijze zorgde daarbij voor nieuwe mogelijkheden binnen de vormgeving, waardoor het vanaf dan ook mogelijk werd om verschillende foto's per pagina te drukken of een beeld over twee pagina's heen te plaatsen. Een type vormgeving dat hier gretig van gebruik heeft gemaakt, is de montage in de jaren '20 en '30 van avant-garde artiesten. Daarbij kwam nog dat deze techniek een economische manier was om te drukken, waardoor de kostprijs van fotoboeken niet zo hoog lag.¹³⁵

In het tweedelige *The Photobook: A History* onderzoeken Martin Parr en Gerry Badger het concept van het fotoboek doorheen de geschiedenis. In de introductie van het eerste deel definiëren ze het fotoboek als “a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs.”¹³⁶ De fotograaf of degene die zich bezig heeft gehouden met de uitgave, het aantal en de sequens van de beelden, wordt hierbij gezien als de auteur. Het boek onderscheidt zich van geprinte, losse foto's en staat op zichzelf. De afzonderlijke foto wordt niet meer als een gegeven op zich bekeken, verliest enerzijds haar unieke waarde, maar wordt tegelijkertijd deel van een geheel en krijgt op die manier een nieuwe betekenis.¹³⁷ Het boek biedt als wezenlijk kenmerk de mogelijkheid tot reproductie, waarmee ze verspreid kan worden en zo zowel als boek de wereld kan gaan veroveren als dat het onderwerp aan bekendheid wint. Zamir en De Bello merken ook op in hun inleiding dat het fotoboek een uniek object kan zijn in die zin dat er bij sommige uitgaves verschil is per geproduceerd boek.¹³⁸

Het fotoboek was er al bij het begin van de fotografie. Het diende als een manier om beelden te verzamelen, als een album. Doorheen de hele 19^{de} eeuw werd fotografie sterk verbonden met boeken. Dit verandert in de 20^{ste} eeuw, waar men met de opkomst van de galeries de voorkeur gaf aan aparte beelden. Toch zal fotografie in essentie een “printed-page” medium

¹³⁵ Patrizia De Bello (ed.) e.a., *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*, (Londen/New York: I.B. Tauris, 2012), p. 8-9.

¹³⁶ Gerry Badger en Martin Parr, *The Photobook: A History*, volume 1, (Londen – New York: Phaidon, 2004), p. 6.

¹³⁷ Gerry Badger en Martin Parr, *The Photobook: A History*, p. 6 – 8.

¹³⁸ Patrizia De Bello (ed.) e.a., *The Photobook*, p. 11.

blijven. Zoals we net zagen werd er al snel geëxperimenteerd met druktechnieken. In het interbellum werd het fotoboek het essentiële middel voor documentatie en propaganda en vanaf dan ging men ook spelen met typografie en compositie. Het boek werd een op zichzelf staande kunstvorm, waar naast de beelden ook het ontwerp en de presentatie een rol speelden. Dit alles werd vaak grotendeels bepaald door de fotograaf in kwestie, wat betekent dat hij een grote controle had over het verloop en het resultaat van het werk.¹³⁹

In de 19de eeuw had het fotoboek vooral een documenterende functie, het moest beelden bij elkaar brengen en classificeren. Hoewel er in de 20ste eeuw een meer subjectieve tendens opstak, verloor het fotoboek met objectieve documentatie niet aan succes en zal ze tot op de dag van vandaag nog gehanteerd worden. Interessant is het feit dat de objectieve tendens vooral aanwezig bleef in Duitsland, het land met een grote museum- en archiveringscultuur.¹⁴⁰ Wat functie betreft, halen Zamir en De Bello het essay van Paul Castro aan, dat mee in *The Photobook* is verscheen. In dit stuk heeft Castro het over de “tastbaarheid” van het fotoboek. Het boek komt volgens hem pas tot leven wanneer er niet enkel naar gekeken wordt, maar wanneer het ook “gebruikt, aangeraakt, gehanteerd of gemanipuleerd wordt.”¹⁴¹ Het boek kan zo bijvoorbeeld de lezer vertrouwd maken met een stad door middel van een wandeling, zonder dat hij er ooit een voet heeft binnen gezet.

Ook Herbert Moldering vermeldt het concept van het fotoboek in zijn essay over de Nieuwe Zakelijkheid en Bauhaus. Hij beschrijft de invloed van industrialisering op de zin van esthetiek van de fotografen en hoe dit gereflecteerd werd in het fotoboek. “Such photographers as Burchartz, Renger-Patzsch, Gorny (...) discovered that an industrial product develops its own particular aesthetic only when the serial principle, as the general basis of manufacture, pronounced visible”.¹⁴² Deze massaproductie van het fotoboek kan op haar beurt weer teruggekoppeld worden naar de koffietafel waarop de fotoboeken verschenen. In een essay dat gepubliceerd werd in de eerste editie van *Citygraphy* begint Dirk Lauwaert met het doelpubliek van fotoboeken, meer bepaald stadsfotoboeken. Hij schetst de trotse eigenaar die kan reizen vanuit zijn zetel, vaak door zijn eigen stad. Het stadsfotoboek is namelijk meestal niet zo gericht op toeristen, in die zin dat het geen informatief boek is, dat het de lezer niets bijleert over de stad. Het roept de stad eerder op, het creëert een voorstelling van de stad, het schildert een bepaald, meestal zeer harmonieus, beeld van de stad. Anderzijds is toerisme wel een oorzaak voor het ontstaan van het stadsfotoboek: het wordt verkocht onder het mom van de wereld te leren kennen en te willen kennen, zoals elke goede burger, waardoor het boek altijd wel met dieperliggende agenda's werkt. Net als Parr en Badger vermeldt ook Lauwaert de drie factoren en actoren die een fotoboek tot stand brengen, namelijk de vormgeving, het beeld en de tekst. Hij benadrukt ook de hiërarchie die in deze volgorde vervat zit: zo is het volgens hem door de vormgeving dat de enkele foto geëvalueerd wordt ten voordele van het samenhangende fotoboek.¹⁴³

Het stadsfotoboek met een toeristische basis dat Lauwaert aanhaalt in zijn essay zit op

¹³⁹ Gerry Badger en Martin Parr, *The Photobook: A History*, p. 9 – 10.

¹⁴⁰ Gerry Badger en Martin Parr, *The Photobook: A History*, p. 40 – 41.

¹⁴¹ Patrizia De Bello (ed.) e.a., *The Photobook*, p. 11.

¹⁴² Herbert Moldering, “Urbanism and Technological Utopians. Thoughts on the photographie of the Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” in David Mellor ed., *Germany: The New Photography 1927-1933*, (London: Arts Council of Great Britain, 1978), p. 92.

¹⁴³ Dirk Lauwaert, “Brugge, Een geboekstaafde stad. De kleine (grote) kunst der variatie” in Dirk Lauwaert (ed.), *Citygraphy #01*, (Brussel: Efemera vzw, 2007), p. 95 – 100.

dezelfde lijn als het boek van Renger-Patzsch, maar natuurlijk is niet elk stadsfotoboek een kritiekloze weergave van de stedelijkheid, zoals we verder nog zullen zien.

Deel IV : Renger-Patzsch en Hamburg : Hoe de fotograaf de stad in beeld bracht

Als we tot hier toe een theoretische en historische reflectie hebben gehad over verschillende aspecten die met het Hamburgs fotoboek in verband kunnen worden gebracht, dan gaat dit laatste deel eerder de beschouwende toer op. De hierboven besproken facetten worden getoetst aan het boek en hun verhouding tot het boek wordt gemeten.

Hoe moeten we de fotografie van Renger-Patzsch interpreteren? In hoeverre past zijn fotografische stijl binnen de stroming van de Nieuwe Zakelijkheid? Wat houdt de stijl precies in? En wat fotografeert hij? Maakt hij architecturale portretten of neigt hij eerder naar de straatfotografie? Maakt hij stiekem foto's of is elke vierkante millimeter van het beeld onder controle?

Na een studie van het fotografische aspect, gaat de analyse over in de opbouw van het boek. Hoe zijn de beelden geplaatst? Welke ervaring krijgt de lezer? Wat betekent de opbouw voor de interpretatie van het boek? Een inleidend hoofdstuk over de narrativiteit in een beeldsequens licht toe welke mechanismen er in werking treden bij het lezen van een beeldenreeks. De toepassing van deze theorie op *Hamburg* kan ook meer blootleggen in haar relatie tot de moderniteit. Hierbij wordt er geen historisch onderzoek gedaan naar welke soorten narratologische vormen waren er binnen een beeldenreeks ten tijde van het interbellum. Het is eerder een onderzoek naar de manier waarop de spanningen die de moderniteit kenmerken op een narratologische wijze terug te vinden. Een van de spanningen, waar deze thesis op toespitst, is de spanning tussen fragment en geheel.

Tot slot komt het thema van de moderniteit terug en wordt er gekeken in hoeverre de aanpak van de fotograaf iets zegt over de moderne maatschappij waarin hij leeft. Zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak zijn er aspecten van een moderne blik te merken op een moderniserende stad. Maar waar ligt nu precies de nadruk op? Hoe benadert Renger-Patzsch zijn onderwerp? Geeft hij de stad weer als een modernistische stad of benadrukt hij eerder het traditionele karakter? Welke aspecten licht hij uit en wat laat hij achterwege? Niet alleen is het de vraag of hij moderne onderwerpen in beeld neemt, maar evengoed of hij zijn objecten op een moderne manier in beeld neemt.

Om te beginnen, wordt in het eerste hoofdstuk de Nieuwe Fotografie als fotografische stijl binnen de Nieuwe Zakelijkheid uitgelegd. De term kwam reeds een paar keer aan bod, maar dient nu hoognodig verklaard te worden, om het beeld van Renger-Patzsch en het beeld dat de fotograaf van Hamburg schiep beter te kunnen plaatsen.

IV.1 De Nieuwe Fotografie

De fotografie van de Nieuwe Zakelijkheid deed bewust afstand van de reeds bestaande beeldconventies uit de schilderkunst, die tot dan toe ook in de fotografie waren overgenomen. In *Die Neue Sachlichkeit – Malerei und Fotografie* maakt Hans Gotthard Vierhuff een opsomming met typische technieken en inhoudelijke kenmerken die deze Nieuwe Fotografie zo eigen maakten. Hij begint met de keuze van het onderwerp. De focus van de fotograaf ging naar objecten die men in het dagelijks leven tegenkomt, maar waar men doorgaans overkijkt. Deze objecten konden overal in de menselijke omgeving gevonden worden, of men nu in een stad stond, op een industrieterrein, in de wilde natuur of zelfs in het labo van een bioloog. De mens zelf kwam minder voor als onderwerp en de portretten die toch gemaakt werden, hadden een sterk sentimenteel en heroïsch karakter.¹⁴⁴

In zijn voorwoord tot *Die Welt ist schön* preeft Carl Georg Heise (1890 – 1979) de creativiteit die door deze objectiviteit naar boven komt. “Pictures of skyscrapers from eccentric angles lose their convincing descriptiveness, although they may gain a certain originality. 'Clever' cropping is only justified when it directs the viewer's attention to an essential element.”¹⁴⁵

Volgens Heise is bijvoorbeeld een foto van een huis uit de buitenwijken “more than a simple portrayal of buildings, more than a characteristic image of poverty and city architectural un-culture: the translation of what the photographer saw in everyday reality into a black-and-white image spurs the viewer on to seek visual excitement which he previously passed by unaware (...).”¹⁴⁶

Deze keuze voor “onbelangrijke” dingen, veroorzaakte echter kritiek bij de burgerlijke maatschappij. Vooral zij die de mens nog steeds als maat der dingen zagen, konden geen vrede nemen met de onderwerpskeuze van een ordinair object. Enkel het zakelijke of enkel objecten vastleggen, zagen ze als een vorm van vervalsing van de werkelijkheid. Een mooi staaltje kritiek vind men in het magazine *Der Arbeiter-Fotograf* uit 1930: “Wenn ich irgendwelche belanglosen Gegenstände mit größter Sorgfalt aufnehme, das Foto dann vergrößere und ausstelle, so gebe ich damit diesen Gegenständen ein Gewicht, dass sie im Vergleich zu den wichtigeren Dingen und Fragen des Lebens nicht haben.”¹⁴⁷ Nog een voorbeeld van onvrede met de onderwerpen van deze Nieuwe Fotografie, kwam van Karel Teige (1900 – 1951), een boegbeeld van de Tsjechische Avant-Garde. Hij was niet te spreken over het gebrek aan sociaal activisme, en noemde het opus magnum van Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, een onverantwoorde versie van l'art pour l'art, waarbij enkel geconcentreerd werd op het modieuze en vormelijke en waarbij de sociale rol van fotografie, die we bij fotografen als de Amerikaan Jacob Riis (1849 – 1914)¹⁴⁸ kunnen vinden, volledig ontbrak. Volgens Teige moest fotografie dienen als hulpmiddel voor wetenschap en sociale vooruitgang. Hij had geen probleem met amateurfotografen, zolang hun werk de schilderkunst maar niet oversteeg.¹⁴⁹ Deze nogal conservatieve kritiek toont ook duidelijk

¹⁴⁴ Hans Gotthard Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit – Malerei und Fotografie*, (Keulen: Dumont Buchverlag), p. 41 – 61.

¹⁴⁵ David Mellor (ed.), *Germany: The New Photography*, p. 11 – 12.

¹⁴⁶ David Mellor (ed.), *Germany: The New Photography*, p. 12.

¹⁴⁷ Hans Gotthard Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit*, p. 61.

¹⁴⁸ Michelle Facos, “Photographie as Fact and Fine Art”, in *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – (Londen: Routledge, 2011), p. 201 – 202.

¹⁴⁹ Mary Werner Marien, *Photography: A Cultural History*, (Londen: Laurence King Publishing, 2010) p. 265 – 266.

welke strijd fotografie heeft moeten leveren om los te breken van haar loutere functionaliteit en om gerespecteerd te worden als autonome kunstvorm.

Naast de onderwerpskeuze, waren er ook stilistische kenmerken. In het beeldvlak werden opvallende afsnijdingen gemaakt, waardoor de blik meteen geleid werd naar de hoofdzaak. Wat niet belangrijk was, werd weggelaten. Anderzijds gaf dit wel de indruk dat het gefotografeerde object deel uitmaakte van een groter geheel. Deze afsnijding kon benadrukt worden door het vergroten van het object. De kijker kreeg hierbij details te zien die in het dagelijks leven te klein zouden zijn om waar te nemen, of waar men los over zou kijken. Hiermee werd er aandacht gevestigd op texturen en structuren. De vorm van een object kon benadrukt of vervormd worden door sterke contrastwerkingen van licht en donker en door een schaduwspel. Dit contrast bepaalde ook vaak de leesrichting van het beeld: door het uitlichten van wat belangrijk was en het verdonkeren van wat de fotograaf minder interessant vond. Typische compositorische kenmerken waren bijvoorbeeld de diagonale as in het beeld (van linksboven naar rechtsonder) en ritmische sequensen van dezelfde of gelijkaardige objecten. (Afb. 15) Deze kenmerken werden gevormd door een zeer sterke perspectiefwerking, waarbij de fotograaf niet bang was het beeld te vertekenen. Vierhuff onderscheidt drie soorten perspectief. Hij begint met het “Steilsicht” waarbij de foto van boven naar beneden is getrokken en een sterke verkorting veroorzaakt. Hiernaast is er het “Schrägsicht” of het diagonale perspectief, waarbij van onderuit of bovenuit wordt gefotografeerd en er een sterke diagonale leesrichting op het beeldvlak ontstaat. Zowel het standpunt van de fotograaf wordt gesuggereerd als de kenmerken van het object of het onderwerp. Tot slot benoemd Vierhuff nog het “Zerrsicht” waarbij een gebeurtenis of beweging wordt benadrukt.¹⁵⁰

IV.1.1 De Nieuwe Fotografie van Renger-Patzsch

Albert Renger-Patzsch werd met zijn *Die Welt ist schön* pionier en uitdrager Nieuwe Fotografie. De kenmerken die hierboven vermeld worden, zijn uitvoerig aanwezig in het fotoboek. Het is duidelijk dat de fotograaf wel vaker aan recuperatie deed, want bij het doornemen van zijn fotoboeken, keren wel vaker beelden terug zoals architectuur uit Lübeck of kerkenbouw uit Essen. Sommige van de beelden uit *Die Welt* komen zo ook voor in het fotoboek van Hamburg. Vooral de haven dient zich aan als dankbare omgeving om te spelen met lijnen en schaduwpartijen. Zowel de vaartuigen zelf (pag. 41 en 46) als de havenarchitectuur, zoals de kade, (p. 30) waren reeds opgenomen in Renger-Patzsch's eerste fotoboek.

Het is interessant om te bestuderen wat zulke fotografische technieken doen bij het vastleggen van een stad. Het bewust selecteren en kaderen van het onderwerp en het inzoomen op arbitraire objecten vormen een zeer specifiek beeld van de stad. Om te beginnen is er het wisselende perspectief van waaruit de stad in beeld wordt gebracht. Samen met de fotograaf kijkt de lezer naar boven, of beklimt hij een toren om de omgeving van bovenuit te zien. Dit maakt van de fotograaf een energieke en nieuwsgierige bewonderaar. Als eerste beeld van Hamburg krijgt de lezer de toren van de Sint-Catharinenkerk te zien, die vanuit het perspectief van een voorbijganger is gemaakt.¹⁵¹ (Afb. 16) De toren is bijna volledig omgeven door lucht

¹⁵⁰ Hans Gotthard Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit*, p. 41 – 61.

¹⁵¹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 9.

en wordt langs onder enkel afgesneden door een paar huizen. De rest van de kerk is niet zichtbaar. Dit doet denken aan wat Schumacher in zijn inleiding tot *Hamburg* schreef: het idee van iemand die door een stad loopt en als bezoeker de stad weer wil geven, is sterk aanwezig in het gehele boek en begint reeds met de eerste foto. In plaats van de kerk te vangen in haar totaliteit, of toch zoveel mogelijk, en er een “bezienswaardigheid” van te maken, krijgt men bij deze eerste foto het idee van een wandelaar, misschien wel vreemd in deze stad, die op straat naar boven blik en een kerktoren ziet.

Renger-Patzsch wisselt af van perspectief. De wandelende fotograaf wil meer dan enkel de stad rondom hem doen oprijzen en dit maakt hij meteen duidelijk in de volgende foto. Naast kikvorsperspectief bekijkt hij de stad namelijk ook regelmatig van boven uit, waarbij hij de lezer meeneemt in torens of hoge gebouwen om het uitzicht te bewonderen. Het gevoel te worden geleid door een gids wordt ook uitgespeeld in de compositie van het boek. Daar waar het eerste beeld de lezer naar achteren deed leunen om de kerktoren te bekijken, biedt de volgende foto het omgekeerde aan. Alsof de toren niet enkel een interessant zicht was, maar ook aanwijzing dat het volgende zicht eerst een stevige klim vereist. Terwijl de fotograaf en de lezer de toren bewonderen, schudden ze hun spieren los om het bouwwerk te beklimmen en om boven aangekomen het uitzicht te krijgen dat de volgende foto biedt.

Er zijn echter ook foto's die nog een trapje hoger gaan en echte luchtfoto's zijn. Op de achterzijde van het titelblad, komt de lezer dan ook te weten dat Renger-Patzsch's foto's zijn aangevuld met foto's van andere fotografen en van het luchtverkeersvereniging Hamburg. De extra foto's, negen in het totaal, zijn bijna allemaal luchtfoto's. Het valt op dat ze vaak een nieuw deel van de stad inleiden. Zo krijgt de lezer een overzicht van het stadscentrum met het Alstermeer, van de haven en van het stadspark.

Hamburg bevat echte schoolvoorbeelden van de Nieuwe Fotografie en vooral de haven lijkt hiervoor een geschikte omgeving te zijn. De verschillende kenmerken, die Vierhuff in zijn boek over de Nieuwe Zakelijkheid aanhaalde, kunnen in deze havenfoto's ontdekt worden. Als men naar “Riesenkran”¹⁵² op pagina 37 kijkt, kunnen zowat alle aangehaalde elementen van Vierhuff teruggevonden worden. (Afb. 17) Doorheen heel het beeldvlak, snijdt de katrol van een kraan met haar ketting de foto in twee helften, op een diagonale manier. Deze diagonaal wordt veroorzaakt door het perspectief waaruit de fotograaf zijn foto heeft genomen, namelijk van onder uit, steil naar boven. De foto vertelt niet veel op zich, het is een esthetisch lijnenspel van een object tegen een fel belichte hemel. Dit zorgt voor een contrastverschil van de donkerdere kraan, die haast door middel van collage op een witte lucht lijkt geplakt te zijn. De kraan wordt ook bijna overal afgesneden. De voet van de kraan is niet zichtbaar, het bovenste platform mist een hoek en de katrol staat er ook niet helemaal op.

¹⁵² Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 37.

IV.2 De fotograaf benadert de stad

Het beeld van een stad wordt niet enkel bepaald door de fotografische en technische stijl die wordt aangewend. Het in beeld brengen van een stad kan op verschillende manieren en om verschillende redenen gebeuren. De fotograaf kan een persoonlijk verhaal brengen en zijn eigen indrukken van en visie op de stad geven. Het portret dat hij dan schept is zeer subjectief en geeft het gevoel en de houding van de fotograaf ten opzichte van de stad weer. Goede en slechte impressies, een stad van vermaak en schoonheid, maar evengoed van miserie en verderf, van armoede en decadentie. De fotograaf kan het relaas narratief maken. De mensen die er in voorkomen kunnen personages worden in de tot leven gewekte protagonist, de grote stad.

Het beeld dat de kijker krijgt, kan daarbij ook sociaal getint zijn, waardoor de stad eigenlijk een vehikel wordt voor een achterliggend idee of een indirecte boodschap van onvrede, nostalgie, sentimentaliteit. Denk maar aan een fotograaf als Andre Kertesz, met zijn nostalgie naar het Hongarije van zijn kindertijd.¹⁵³ Ook Brassai laat zijn foto's meer vertellen in series van nachtelijke stadsbeelden. Zo wordt "Paris plaisir" gekenmerkt door een bittere nasmaak, waarover Westerbeck en Meyerowitz het volgende opmerken: "Brassai's recognition of the relationship between romance and degradation became an social message implicit in the work."¹⁵⁴ Bill Brandt laat het subjectieve nog extremer naar de voorgrond treden. Door vrienden, familie of kennissen te laten figureren in zijn foto's, laat hij een grotere narratie toe en vertroebelt daarmee ook de grens tussen realiteit en fictie.¹⁵⁵

De fotograaf kan echter ook een andere keuze maken. Hij kan meer afstand nemen van zijn persoonlijke relatie met de stad en deze plek bekijken als was zijn camera een nieuwe bril. Zo gebruikt hij de camera niet meer om af te beelden wat hij rond hem ziet, maar als tool om nieuwe dingen te zien. Nieuwsgierigheid vormt dan een rode draad en de foto's worden gekenmerkt door de curiositeiten die de stad te bieden heeft. Spitsvondige beelden en – al dan niet in scène gezette – toevalligheden maken van de stad een onuitputtelijke bron van inspiratie en wekken de indruk dat de stad nooit zal slapen. Ook hier zit nog een subjectief gegeven in, maar het verhaal dat verteld wordt met de beelden is niet meer zo geladen. Grote voorbeelden hiervan zijn bijvoorbeeld Henri Cartier-Bresson, Walker Evans of Robert Doisneau.

De fotografen hierboven benaderen de stad op basis van hun eigen ervaring en uit eigen beweging. Ze maken een eigen selectie van elementen die hen prikkelen, ontroeren, frustreren of van momenten die ze in hun wandelingen door de stad hebben vastgelegd.

Een stad kan echter ook op een heel andere manier benaderd worden. In plaats van uit eigen beweging het stedelijk gewoel of de koele anonimiteit vast te willen leggen, gebeurt dit ook vaak in opdracht van de stad zelf. Zo legde Abbott de hoofdstad van de V.S. deels vast in opdracht van het stedelijk museum van New York.¹⁵⁶ Ook Renger-Patzsch kwam zoals we zullen zien niet zomaar in Hamburg terecht en legde de stad niet louter uit persoonlijke fascinatie vast. Doordat er een opdracht wordt gegeven, worden de uitdrukkingmogelijkheden en de keuzes van de fotograaf beperkt. Enerzijds wordt hij wel gekozen vanwege zijn fotografisch kunnen en de stijl die hij hanteert, maar het eindresultaat

¹⁵³ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 178.

¹⁵⁴ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 180.

¹⁵⁵ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 184 – 185.

¹⁵⁶ Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander*, p. 271 – 273.

moet stroken met de eisen van de opdrachtgever. Het is natuurlijk ook wel zo dat de hand van de fotograaf hierbij herkenbaar blijft, maar het lijkt me belangrijk om dit aspect van opdrachtgever – uitvoerder aan te stippen bij het portretteren van een stad, aangezien hier ook vaak een politieke agenda bij komt kijken.

IV.2.1 Hamburg als stadsgids?

Naast de beweegreden om een stad in beeld te brengen, zijn er ook verschillende soorten resultaten mogelijk wanneer foto's van een stad gebundeld worden. Dit beïnvloedt dan weer de manier waarop de fotograaf de stad benadert. Het eindresultaat kan zich bijvoorbeeld voordoen als een reisgids of stadsgids, maar ook als verslag van een persoonlijke ervaring van de stad, of als pronkstuk voor de stad. De compositie van het boek speelt hierbij ook een belangrijke rol. De opvolging van beelden kan inhoudelijk verlopen, of puur vormelijk. Het kan beelden thematisch groeperen of eerder chronologisch laten verlopen.

Het kan echter ook als een wandeling door de stad zijn opgebouwd, waardoor de reeks het karakter krijgt van een stadsgids. Dit is wat er in *Hamburg* gebeurt: het is een promenade doorheen deze grote Duitse havenstad en gaat van de ene omgeving naar de ander, waarbij de lezer alle facetten van de stad te zien krijgt. Het boek zou een aansporing aan de lezer kunnen zijn om de stad ook echt te gaan bezoeken, want er is voor ieder wat wils. Een afwisseling van geschiedenis en moderniteit, stoomboten en plezierbootjes, de haven en het platteland, kleine op elkaar gepakte huisjes en villa's met uitgestrekte tuinen: Hamburg heeft het allemaal, lijkt Renger-Patzsch wel te zeggen. Het formaat van het boek is 26,5 cm op 19,5 cm en telt 88 pagina's, wat het ook gemakkelijk om maakt mee te dragen en het idee van gids voor toeristen nog versterkt. En er is nog meer dat met dit vermoeden overeenkomt. Om de lezer helemaal mee te hebben, is er onder elke foto een onderschrift geplaatst in wel vijf talen, namelijk het Duits, het Engels, het Frans, het Spaans en het Portugees. De bezoeker van stad kan bijna van over heel de wereld komen en dit boek als leidraad gebruiken. Deze tekstjes variëren van hele zakelijke exacte informatie zoals “Modernes Staatsgebäude am Gänsemarkt – Seitenflügel an der Ecke: Neue ABC-Straße und Valentinskamp”¹⁵⁷ naar meer vage omschrijvingen zoals “Oud koopmanshuis”¹⁵⁸ of “Havenbeeld”¹⁵⁹ tot zelfs enige vorm van poëzie zoals in “Waar de zee- en binnenscheepvaart elkaar ontmoeten”¹⁶⁰. Ook valt het op dat de vertalingen niet altijd even identiek aansluiten bij elkaar. Het valt op dat er soms bepaalde talen een iets soepelere of poëtische versie van het Duits geven. “Rückkehr von der Arbeit” wordt in het Engels vertaald als “When the day's work is over”.¹⁶¹ Een ander voorbeeld is “Das neue und das alte Hamburg”, wat in het Engels “Old and New Hamburg” heet en in het Frans, Spaans en Portugees de meer suggestieve titel “Le passé et le présent” krijgt.¹⁶² Interessant is hier ook dat in alle talen buiten het Duits het oude voor het nieuwe wordt geplaatst. Soms wordt er ook gewoonweg andere informatie gegeven in een andere taal. Zo krijgt de foto op pagina 48 in het Duits de titel “Jungfernstieg und innere Stadt”.¹⁶³ In het Spaans en Portugees wordt de naam Jungfernstieg verduidelijkt door de toevoeging “Avenida” of boulevard. In het Frans

¹⁵⁷ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 66.

¹⁵⁸ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 19.

¹⁵⁹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 28.

¹⁶⁰ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 27.

¹⁶¹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 42.

¹⁶² Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 64.

¹⁶³ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 52.

luit de vertaling exact zoals de Duitse titel. In het Engels wordt de binnenstad vertaald als “Business district”. Ook de foto “Villa am Harvesterhude Weg” worden in het Frans, Spaans en Portugees aangevuld door extra informatie, namelijk dat deze straat een aristocratische straat is, die in de twee andere talen achterwege werd gelaten.¹⁶⁴

De talen die het meest gelijk blijven aan elkaar, zijn het Spaans en het Portugees.

Aan de hand van deze discrepantie zou men kunnen vermoeden dat het lezen van dit boek in elke taal anders zal zijn. Waar de ene taal sober blijft, gaat de andere meer de literaire kant op en waar de ene extra informatie geeft, lijkt men te verwachten dat men deze aanvullingen in de andere talen niet nodig heeft.

Het feit dat de beelden van titels worden voorzien, benadrukt het objectieve en documentaire karakter van het boek. De soms zo abstracte beelden, worden op die manier weer herkenbaar en sturen de lezer naar een op voorhand bepaalde interpretatie. Met dergelijke minder leesbare beelden wijst de fotograaf wel op de schoonheid van het object of onderdelen van een object, maar gaat niet nog verder om de fantasie volledig de vrije loop te laten gaan.

IV.2.2 Verschillende meningen over de interpretatie van Renger-Patzsch's fotografie

Het feit dat dit Hamburgs fotoboek in opdracht werd gemaakt, neemt natuurlijk niet weg dat daarmee ook alle persoonlijke inbreng van de fotograaf verdwenen is, maar het stuurt de beelden in een bepaalde richting qua betekenis. In het werk van Renger-Patzsch is een sociaal en kritisch standpunt opvallend afwezig, waardoor de lezer het gevoel krijgt dat het om pure promotie van de stad gaat. Hoewel het boek deels bestaat uit promotiemateriaal, dat in opdracht werd gemaakt voor Eric Warburg (zie infra)¹⁶⁵, komt deze indruk vooral door de fotografische stijl die Renger-Patzsch hanteert. Het afschilderen als commercieel en leeg is een typisch verwijt dat aan zulke esthetische formalisten wordt gegeven en waar de uitdragers van de Nieuwe Fotografie wel vaker te maken mee kregen. Ook Walter Benjamin bekritiseerde zeer onsubtiel de fotografie van Renger-Patzsch, zonder diens naam te noemen:

“When photography has extracted itself from the connections that a Sander, a Germaine Krull, a Blossfeldt gave it, when it has emancipated itself from physiognomic, political, scientific interest - that is when it becomes “creative.” Concern for the objective becomes merely *Juxtaposition*; the photographic artist's smock makes entrance. “Spirit, conquering mechanics, gives a new interpretation to the likenesses of life.” The more the crisis of current social order expands, the more firmly moments enter into positions against each other, the more the creative principle – by nature a deep yearning for variants, contradicting its father, imitating its mother – is made a fetish, whose features owe their lives only to fashionable changes of lightning. The “creative” principle in photography is its surrender to fashion. Its motto: the world is beautiful. In it is unmasked photography, which raises every tin can into the realm of the All but cannot grasp any of the human connections that it enters into, and which, even in its most dreamy subject, is more a function of its merchandisability than of its discovery. Because, however, the true face of this photographic creativity is advertising or association. For the situation, Brecht says, is

¹⁶⁴ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 60.

¹⁶⁵ Katharina Heise, ““Von meinen fünf Sinnen ist mir die Gabe des Sehens am wichtigsten” Hamburg in den Photographien von Albert Renger-Patzsch, E. O. Hoppé, Andreas Feininger und Herbert List” in Ulrich Luckhardt en Hubertus Gäßner (eds.), *Maler sehen die Stadt*, tent. Cat., (Keulen: Wienand Verlag, 2009), p. 37 – 39.

complicated by the fact that less than ever does a simple *reproduction of reality* express something about reality.

A photograph of the Krupps work or of the A.E.G. reveals almost nothing about these institutions. The real reality has shifted over into the functional. The reification of human relations, for instance in industry, makes the latter no longer revealing.¹⁶⁶

Donald Kuspit stelt in *Joy before the object*, waarin hij de figuur en de fotografie van Renger-Patzsch bestudeert, de vraag in hoeverre zulke kritiek al dan niet terecht is. Hij neemt Benjamins kritiek onder de loep en plaatst ze naast de zeer lovende houding van Hans Namuth (1915 – 1990). Hij is ervan overtuigd dat Benjamin er dan ook naast zit met zijn vlijmscherpe kritiek en verdenkt hem van een oppervlakkige beschouwing van Renger-Patzsch's werk om maar niet in conflict te komen zijn eigen standpunten en overtuigingen. Een diepgaandere lezing zou niet stroken met de manier hoe de cultuurfilosoof de wereld zag. Namuth daarentegen was een praktiserend fotograaf, die net wel creatief bezig was en geloofde in fotografie als volwaardige kunstvorm. Voor hem was Renger-Patzsch een poëet die de objecten een symbolische waarde toekende. Interessant is de mening van Kuspit zelf. Hij zet zich af tegen de betiteling van Nieuwe Zakelijkheid, omdat deze de essentie van de fotografie mist. Volgens hem hebben foto's als die van Renger-Patzsch net wel een achterliggende betekenis, die vervat zit in de alledaagsheid die de objecten met zich meedragen.¹⁶⁷

“The label misses the point: the best of these works are not matter-of-fact descriptions or naive mimetic representations of things, but rather involve an unconscious perceptual identification with them. Renger-Patzsch may have been subliminally aware of this phenomenon, as is suggested by his frequent quotation of Goethe's notion that “the hardest thing to see is what is in front of your eyes” It is hard to focus on what is in front of one's eyes because that thing is implicitly part of oneself, if only in passing. The sense of immediacy that derives from the focused gaze gives the thing a psychic significance it would otherwise lack, while at the same time making it hard to grasp the depth of that significance. Immanent in the thing is its inner meaning, which, paradoxically, is obscured by its physical immediacy. However, also paradoxically, an aesthetic intensification of such immediacy can disclose inner meaning.”¹⁶⁸

Het probleem ligt volgens Kuspit bij het feit dat de blik op objecten te eenzijdig is, waarbij er enkel wordt gekeken naar de betekenis die het object voor ons heeft, in plaats van het ding an sich ook te aanschouwen en het te appreciëren om haar substantiële en esthetische waarde. Hij is van mening dat het dan ook net dit was wat Renger-Patzsch wilde bereiken met zijn fotografie. Het herkennen geeft het object een “self givenness”. Deze verworven autonomie, versterkt het esthetische moment, waardoor perceptuele identificatie mogelijk wordt en het object nog meer kan esthetiseren of transformeren. De reden waarom zijn fotografie zo bekritiseerd wordt, komt doordat deze identificatie en empathische subjectivering een bevreemdend gevoel opwekt. Bij Renger-Patzsch wordt bevreemding vooral veroorzaakt door de focus op detail. Hij breekt het detail los uit zijn geheel, waardoor er enerzijds niet meer

¹⁶⁶ Walter Benjamin “A short history of photography”, p. 213 – 214.

¹⁶⁷ Donald Kuspit e.a., *Joy Before The Object*, p. 66 – 68.

¹⁶⁸ Donald Kuspit e.a., *Joy Before The Object*, p. 68.

gecontextualiseerd kan worden, maar er wel een verborgen essentie en structuur blootgelegd wordt.¹⁶⁹ In tegenstelling tot Benjamin is Kuspit er dus van overtuigd dat de fotografische techniek, de isolatie van het object en de aandacht voor de esthetiek een meerwaarde biedt, haast een soort van aura geeft aan het object, waardoor de techniek het object enkel maar ten goede komt.

Deze twee blikken op de Nieuwe Zakelijkheid bieden elk op hun manier een interessante kijk op het fotoboek *Hamburg*. In beide gevallen kunnen het boek en de stad op een zinvolle manier geïnterpreteerd worden, en opvallend is dat we haast met twee verschillende fotografen en steden te maken zullen hebben. De pervers commerciële en lege stad van Benjamin en de geanimeerde versie van Kuspit.

IV.2.3 Mogelijke benaderingen van *Hamburg*

Eerst een woordje over het ontstaan van *Hamburg* en het opzet van het boek. Renger-Patzsch was al enige tijd actief als fotograaf toen hij in opdracht van de Lübeckse museumdirecteur Carl Georg Heise het stadje Lübeck in beeld had gebracht. Het contact met Heise kan niet onderschat worden qua waarde, aangezien de man actief bezig was met fotografie en hem later de eerste mogelijkheid tot een solotentoonstelling zou bieden. Het was ook via Heise dat hij in contact kwam met de Warburgfamilie te Hamburg. Van hen kreeg hij de opdracht om het domein van de Warburgs te fotograferen, maar Eric Warburg (1900 – 1990), de neef van Aby, had nog meer plannen met de fotograaf. In een brief aan Heise schreef Eric Warburg namelijk het volgende: “Ein Stelle hier in Hamburg hätte ein Interesse daran, für eine Hamburger Werbeschrift 30 wirklich künstlerische und werbende Aufnahmen von Hamburg von Renger-Paatsch [sic!] zu erhalten. Im ganzen auch etwa 30 Aufnahmen, die Hälfte von Hafens, die Hälfte von der Stadt”¹⁷⁰. Dit voorstel mondde uiteindelijk uit in het fotoboek *Hamburg*. Via Heise en de Warburgs kwam Renger-Patzsch in contact met de bouwmeester Fritz Schumacher, die het project ondersteunde en het voorwoord schreef. Het promotiemateriaal van de stad dat Eric Warburg had aangevraagd, werd aangevuld door Renger-Patzsch. Ter volledigheid en om de visuele essentie van de stad te kunnen vatten werden er ook nog enkele luchtfoto's toegevoegd.¹⁷¹ Op de achterkant van het titelblad van *Hamburg* staat vermeld dat deze foto's door de Hamburgse luchtvaartvereniging werden gemaakt.

Het fotoboek vertrok dus vanuit foto's die de stad in een goed daglicht moesten zetten, in opdracht van een echte Hamburgse familie. Het werd daarbij gesteund door Schumacher, die als stadsbouwmeester er alles aan deed om zijn stad te verbeteren. Hij schreef ook het voorwoord in het fotoboek, waarin hij zijn bekommernis met het beeld van de stad doelbewust tot uiting bracht. Twee partijen die bewust bezig waren met de representatie van hun stad en dit is ook voelbaar in de foto's. In de lijn van Benjamins denken kunnen we het resultaat beschouwen als meegaan in de vooropgestelde politieke agenda, elke vorm van kritiek negerend door zich volledig te richten op vorm en licht. Het kritische wordt veel meer naar de achtergrond gedrukt, want de stad moet aantrekkelijk voorgesteld worden. Misschien was het wel daarom dat Renger-Patzsch zo geschikt bevonden werd om Hamburg vast te

¹⁶⁹ Donald Kuspit e.a., *Joy Before The Object*, p. 67 – 69.

¹⁷⁰ Katharina Heise, “Hamburg in den Photographien”, p. 38.

¹⁷¹ Katharina Heise, “Hamburg in den Photographien”, p. 37 – 39.

leggen: met zijn objectieve, afstandelijke stijl en zijn aandacht voor de esthetiek in vormen in plaats van voor de verhalen, hoefde de stad niet te veel te vrezen. Er zou geen verborgen persoonlijke agenda van de fotograaf zelf zitten in de foto's. Daarbij kwam de interesse in techniek en industrie in combinatie met een esthetische benadering de stad enkel ten goede. Op die manier werd de stad niet enkel op een neutrale manier voorgesteld, ze werd ook nog geprezen voor haar techniek.

Dit is zeer voelbaar in het Hamburgboek.¹⁷² Zelfs zonder te weten dat het een promotieopdracht is, krijgt de lezer een zeer eenzijdig beeld van de stad. De vormelijke benadering laat elke vorm van inhoud achterwege. In die zin zal dit stadsfotoboek geen “stadsportret” zijn. Het beeld van de stad mist de wezenlijke kenmerken die de stad haar persoonlijke dieperliggende karakter geven. Het is als een portret waar de ogen zijn weggelaten, waar het trekje rond de mond is gladgestreken, waar het hoofd is bedekt door een mooi gedrapeerde sluiters, waar de opkomende rimpels worden verdoezeld. Met andere woorden, waar men wel ziet met *wat* men te maken heeft, maar men niet zozeer weet *wie* er achter dit gepolijste gelaat verborgen zit. Een onpersoonlijk portret, waar wel ingezoomd wordt op elk rimpeltje rond de ogen, maar waar het verhaal achter die rimpeltjes afwezig is. Een tactische zet natuurlijk, aangezien je op die manier geen standpunt hoeft in te nemen. Een laffe beslissingen als je van mening bent dat het de taak van de kunstenaar is kritisch om te gaan met zijn omgeving. Vooral als de kunstenaar ook een intellectueel moet zijn die niet meer enkel met schoonheid mag bezig zijn, maar ook inhoudelijk een discours moet bieden. De vraag die dan gesteld kan worden, is in hoeverre zulke kritiek al dan niet terecht is wanneer een stad in beeld gebracht wordt. Moet een stadsfotoboek altijd ook een stadsportret zijn om zich als volwaardige representatie van de stad te kunnen noemen? Of is het even waardevol om een stad puur vormelijk te gaan benaderen en het op die manier recht aan te doen?

Als we in de trant van Kuspit zouden redeneren, vindt er een soort van identificatie met de gefotografeerde elementen van de stad plaats. Elk afzonderlijk element wordt iets waardevols, zelfstandigs, dat haast tot leven komt door de specifieke aandacht die het krijgt in de foto. De foto's maken van de stad een oord vol verborgen schoonheden, waar we dankzij de lens van Renger-Patzsch kennis mee maken en een waardevolle esthetische ervaring opdoen die ons verder doet kijken dan onze neus lang is. Deze houding vertelt misschien minder inhoudelijks over de stad, maar richt zich meer op de persoonlijke ervaring die de lezer heeft met het boek, wat het fotoboek dan weer net heel sterk maakt.

Dit is dan ook wat Schumacher vertelt in zijn inleiding. Het is een lofrede op Renger-Patzsch en diens manier om de stad Hamburg in beeld te brengen. Een stad met weinig literaire of artistieke referenties, waar niet elk meest banale hoekje verbonden kan worden aan een of andere dichter zoals dat in Parijs het geval is. De blik van de kijker moet dus verder reiken dan het oppervlakkige. “Das Bild muss den Beschauer reizen, tiefer zu blicken, als das

¹⁷² Interessant is dat enkele van de foto's uit *Hamburg* ook voorkwamen in Lichtwarks verzameling. Als eerste museumdirecteur van van de Hamburgse Kunsthalle had Lichtwark twee doelen voor ogen: enerzijds het Hamburgse, redelijk conservatieve publiek bekend maken met de modernistische stromingen en aan de andere kant zijn stad promoten. In 1889, drie jaar na zijn aantreden als directeur, begon hij met het project *Sammlung von Bildern aus Hamburg*, waarbij hij gerenommeerde kunstenaars van heinde en verre naar zijn stad liet komen om haar in beeld te brengen. Het feit dat opnames uit *Hamburg* ook in deze verzameling voorkomen, versterkt niet alleen de commerciële waarde van het boek. Het zadelt de fotograaf op de koop toe op met de taak het publiek te onderwijzen in de artistieke gevolgen van de moderniteit. Zie: Ulrich Luckhardt en Hubertus Gaßner (eds.), *Maler sehen die Stadt*, p. 12 – 18.

flüchtige Streifen des Auges es mit sich bringt.”¹⁷³ Daarbij komt dat de fotograaf zich niet richt op de grote bezienswaardigheden van de stad, maar een afwijkens verhaal wil vertellen. Renger-Patzsch toont het kleine alledaagse zodat de lezer zich een beeld kan vormen van de stad in haar tijd.

“Was hier angestrebt ist, kann man den Versuch nennen, aus einer Stadt Einzeleindrücke so zu erfassen, daß sie symbolhaft werden. Das ist eine Zielsetzung des Lichtbildners, die seinem Tun eine neue Wendung gibt: Mit dem Reiz des optischen Eindruckes, den er durch die *geschmackvolle* Wahl seines Ausschnittes erreicht, verbindet sich der Reiz eines geistigen Eindruckes, den er durch die *bedeutsame* Wahl seines Ausschnittes hervorruft.”¹⁷⁴

Om dit te kunnen heeft men een scheppende visie nodig. Renger-Patzsch slaagde er met andere woorden in om een stad, zonder veel literaire of fantasievolle verwijzingen, te doen herleven door de focus op detail en door haar op symbolische wijze in beeld te brengen. Hierbij is hij in staat om de nieuwsgierigheid van een vreemdeling op te wekken die de stad voor het eerst bezoekt.¹⁷⁵

¹⁷³ Fritz Schumacher, inleiding tot Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 6.

¹⁷⁴ Fritz Schumacher, inleiding tot Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 7 – 8.

¹⁷⁵ Fritz Schumacher, inleiding tot Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 5 – 8.

IV.3 Narratief en infra-narratief

Een hoofdstuk over narrativiteit lijkt hier wat uit de lucht te komen vallen. Het is echter een voorbereiding op het volgende hoofdstuk, waar de analyse verschuift van het fotografische naar het narratologische. Want net als de meeste andere boeken, is ook een fotoboek iets dat gelezen kan worden. Het is een bundeling van pagina's, met foto's, al dan niet begeleid door tekst. De pagina's kunnen worden omgeslagen en er kan een bladwijzer tussen gestoken worden. Het lezen zelf kan aandachtig of diagonaal gebeuren. Een enkele pagina kan minuten lang bestudeerd worden of het boek kan in een handomdraai uitgelezen zijn. Een fotoboek kan ook een verhaal te vertellen hebben. Dat verhaal wordt verteld door beelden die in een sequens elkaar opvolgen. Net als bij het lezen van een tekst, wordt ook hier een beroep gedaan op de fantasie en de verbeeldingskracht van de lezer. Hoewel de beelden al voorzien zijn en ze ook reeds in een volgorde gerangschikt staan, moet de kijker deze afzonderlijke afbeeldingen nog met zijn eigen verbeelding aan elkaar lijmen en zo laten overgaan in een doorlopend verhaal.

In dit hoofdstuk wordt het effect van beelden in een sequens onderzocht bij het fotoboek. Dit gebeurt grotendeels aan de hand van literatuur over stripverhalen. Hoewel er tussen beide vormen een wereld van verschil ligt, is er naar mijn mening een significant gelijkaardig kenmerk in beide genres te ontdekken. De opeenvolging van beelden, zijn op zich geïsoleerd door witruimte, maar hebben invloed op elkaar door de bundeling in de boekruimte. Het is hierbij niet mijn bedoeling om te onderzoeken wanneer een fotoboek voldoet aan de eisen van "het fotoboek" of een grondige comparatieve studie te maken tussen het stripverhaal en het fotoboek. De aangehaalde literatuur helpt eerder om te begrijpen wat er nu net gebeurt wanneer beelden, die bewust achter elkaar zijn geplaatst, elkaar opvolgen. Wat gebeurt er in de spatiëring tussen twee beelden? Hoe leest men een beeldenreeks? Als de reeks niet verhalend is, wat gebeurt er dan wel?

Een eerste mogelijkheid is om Hamburg als een discours te benaderen. We verwachten van zulk boek namelijk geen verhaal met personages en een plot. Als de foto's meer als losstaande beelden worden geïnterpreteerd, kan de samenhang die het boek biedt discursief genoemd worden. De beelden zouden dan op een beredeneerde wijze samen zijn gebracht en op een doordachte en methodologische manier ideeën rond een bepaald thema uitdrukken.¹⁷⁶

Op die manier zou *Hamburg* dus als een vertoog op de stad gezien kunnen worden, dat thematisch gestructureerd is en door middel van de beelden een bepaalde visie op de stad wil meegeven.

In deze scriptie wordt er echter uitgegaan van een meer participerende lezer, die bereid is om het boek als meer te beschouwen dan een reeks samenhangende beelden. Van zodra de lezer er klaar voor is en hij de narratologische concepten die hieronder verklaard worden onder de knie heeft, kan hij bepaalde narratieve tactieken ontdekken in *Hamburg*. Hiermee is het niet de bedoeling om het fotoboek als een narratief werk te interpreteren. Het is eerder een verbreding van de leeservaring. Gaat de lezer mee in het idee dat *Hamburg* gezien kan worden als een wandeling, dan biedt dit hoofdstuk een uitleg hoe het komt dat hij het boek kan

¹⁷⁶ Meriam-Webster: "Discourse", laatst bekeken op 7 juli 2014, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse?show=0&t=1404739034>.; G. Geerts en H. Heerstermans, *Van Dale, Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, vol. 1, (Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie), p. 565.

herkennen als een toer door de stad en waarom de beelden gegroepeerd lijken te staan.

In zijn *Understanding Comics* onderzoekt Scott McCloud onder anderen wat er gebeurt in het interval tussen twee beelden, hier meer toegespitst op de zogenaamde “goten” tussen twee kaders van een stripverhaal. Hij doet hier een beroep op de term “closure”. Closure wijst op het cognitief aanvullen van informatie die rondom ons beschikbaar is. De informatie die door de zintuigen fragmentarisch worden opgenomen, worden voortdurend aangevuld. Deze aanvullingen zorgen ervoor dat de fragmenten als een geheel ervaren worden.¹⁷⁷ Het begrip closure komt voort uit het narratologisch onderzoek. Zo heeft H. Porter Abbott het in zijn introductie tot narrativiteit eveneens over closure, maar zijn focus op narratieve teksten en film geeft de term een andere invulling. Voor Abbott heeft closure te maken met de spanning die een verhaal in zich heeft en die veroorzaakt kan worden door “suspense” of verrassingen, waarbij de lezer op zijn minst gedeeltelijk wacht op een oplossing of afronding van een spanning. De verwachtingen rond deze afronding wordt tijdens het verhaal al gevoed, maar hoewel het verhaal op een gegeven moment wel ophoudt, betekent dit niet dat er ook een closure van het verhaal heeft plaatsgevonden.¹⁷⁸ Voor beiden gaat closure dus om de activiteit van de lezer om gefragmenteerde informatie – zij het verschillende kaders in een stripverhaal of fragmenten uit een verhaal dat zich aan het ontluiken is – zelf aan te vullen tot een geheel. De hiaten worden gevuld, de open vragen worden afgebakend.

McCloud en Abbott naderen elkaar echter meer wanneer Abbott de termen “underreading” (het overslaan van details tijdens het lezen, waardoor het verhaal een consistentie krijgt) en “overreading” (het toevoegen van elementen tijdens het lezen, om het narratief meer aan te kleden) aanhaalt in zijn hoofdstuk “Interpreting narrative”. Deze twee begrippen wijzen namelijk op de automatische tendens waarbij de lezer door middel van interpretatie een conflict of onduidelijkheid oplost tijdens het lezen. Daarnaast haalt Abbott ook de hiaten aan die voorkomen in tekst en die de lezer aanzetten tot “overreading”.¹⁷⁹ Deze drie termen van Abbott gaan inderdaad niet over een beeldensequens maar over (literaire) teksten. Het gaat over de interpretatie van tekst tot het beeld die de lezer in gedachten vormt. Het is echter handig om dit in het achterhoofd te houden wanneer we een fotoboek bespreken en hierbij komen we terug bij de closure waar McCloud het over heeft. Er gebeurt namelijk iets in de goten tussen de kaders van een stripverhaal. En er kan dus ook iets gebeuren tijdens het omdraaien van de pagina's van een fotoboek. Niet alles wordt in detail opgenomen, maar als de lezer bereid is om tussen de verschillende foto's een verband en een logica te bemerken, vult hij de foto's ook aan terwijl hij door het boek bladert. Ook Thierry Groensteen vermeldt iets soortgelijks in zijn *The System of Comics*, waarbij hij net als McCloud, maar op een meer academische toon het gegeven van de strip onderzoekt. Hij heeft het in zijn introductie hiertoe over de reconstructie die plaatsvindt bij de lezer. Deze reconstructie is de positie die de lezer inneemt om mee te gaan in het verhaal en in de afgebeelde wereld die aan hem wordt gepresenteerd. Wat hij omschrijft als het “illusionisme van de narratieve kunst van de strip” zorgt ervoor dat het gefragmenteerde karakter van een stripverhaal wordt vergeten, waardoor de lezer een geheel en een continuïteit ervaart.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Scott McCloud, *Understanding Comics*, (New York: Kitchen Sink Press, 1994), p. 60-69.

¹⁷⁸ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) p. 51-61.

¹⁷⁹ H. P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, 79-83.

¹⁸⁰ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, vert. Bart Baety en Nick Nguyen (Mississippi: University Press of Mississippi, 2007) p. 10-11.

Anderzijds halen zowel Abbott, met betrekking tot film, als McCloud, met betrekking tot het stripverhaal, het potentieel van montage aan. Deze kan plaatsvinden in de witruimtes of hiaten, waarbij de lezer zijn verbeelding aan het werk moet zetten om een geheel of toch een vorm van logica te ervaren. Door middel van Abbott's "overreading" bij hiaten en McCloud's "closure" wordt het voor de auteur namelijk mogelijk om sprongen te maken in tijd, ruimte, scene enzovoort, aangezien hij weet dat de lezer deze euvels tijdens het lezen zoveel mogelijk probeert te overkomen door zelf mentaal aan het werk te gaan.¹⁸¹ McCloud gaat hier verder op in door verschillende soorten opeenvolgingen van beelden op te noemen die kunnen voorkomen in een beeldenreeks. Hij begint met moment-naar-moment, waar de auteur enkel de tijd laat verstrijken en bijvoorbeeld in- of uitzoomt op een bepaald beeld. Hierna volgen de actie-tot-actie, waarbij hetzelfde subject verschillende handelingen onderneemt en de subject-naar-subject, waar in een scene wordt overgegaan naar verschillende acties van verschillende subjecten en de lezer dus al meer cognitief moet meewerken dan bijvoorbeeld in de moment-naar-moment sequens. Daarop haalt McCloud de scène-tot-scène-overgang aan, waarin zowel van tijd als ruimte wordt veranderd en het aspect-naar-aspect, waar geen rekening wordt gehouden met tijd en ruimte, maar eerder associaties bij een bepaald beeld toevoegt om de sfeer of het idee aan te vullen. Tot slot is er de zogenaamde non-sequitur, waarbij helemaal geen logisch verband is tussen de verschillende beelden, op geen enkel vlak.¹⁸² Deze laatste twee sequensen, de aspect-naar-aspect en non sequitur, leunen het dichtst aan bij wat er in niet-verhalend fotoboek gebeurt. Ze tonen aan dat beelden een invloed hebben op elkaar zonder dat ze daarom momenten moeten zijn in een logische verhaal. Interessant bij deze onderverdeling van sequensen is onderscheid dat Groensteen maakt tussen een serie en een sequens. Voor hem is een sequens een opeenvolging van beelden die verbonden zijn in een narratief project, terwijl een serie een opeenvolging is van beelden die verbonden zijn door een systeem van iconische, plastische of semantische overeenkomsten. Een serie is daarom vaak infra-narratief (zie verder).¹⁸³ Wanneer we deze uiteenzetting naast die van McCloud zetten, zou men kunnen stellen dat McCloud's aspect-naar-aspect overgang en zijn non-sequitur onder de noemer vallen van Groensteens serie, terwijl de andere soorten opeenvolgen in Groensteens ogen eerder sequensen zouden zijn.

In zijn tweede boek over het stripverhaal, gaat Thierry Groensteen dieper in op het aspect van narratief in de abstracte beeldensequens. Op basis van Andrei Molotiu maakt hij een onderscheid tussen het abstracte stripverhaal, dat een reeks is van abstracte beelden, en het infra-narratief stripverhaal, dat wel figuratief kan zijn, maar in haar opeenvolging geen narratief produceert.¹⁸⁴ Toegepast op het fotoboek is dit onderscheid minstens even relevant. Waar het in de vorige paragraaf ging over een duidelijk narratief dat vertaald wordt voor de lezer, haalt Groensteen ook de voorbeelden van minder of geen narratief aan, waarbij de beeldenreeks toch nog vragen oproept.

In het licht van de stadsfotografie is het infra-narratieve een interessant concept. Het boek dat een opeenvolging bevat van figuratieve beelden met een centraal thema – de grootstad – heeft

¹⁸¹ H. P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, p. 114-115; Scott McCloud, *Understanding Comics*, p. 66-69.

¹⁸² Scott McCloud, *Understanding Comics*, p. 70-74.

¹⁸³ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, p. 146.

¹⁸⁴ Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée, vol 2*, (Parijs, Presses Universitaires de France, 2011) p. 8.

niet perse een narratief in haar aaneenschakeling. Dit betekent anderzijds niet dat de sequens hiermee zomaar verwaarloosd kan worden. Een beeld in een reeks staat niet op zichzelf. Het wordt ook niet als geïsoleerd geïnterpreteerd, maar in zijn context. Wordt dit beeld toch als autonoom gezien, dan is de kans groot dat aan het beeld een andere betekenis of interpretatie wordt toegeschreven.

In zijn reeds vermelde *The System of Comics*, waarop zijn tweede boek verder bouwt, komt Groensteen tot een gelijkaardig onderzoek op basis van het stripverhaal. Hij ontleedt het lezen van een beeldsequens in verschillende stappen. Als eerste stap haalt hij de observatie en analyse van het afzonderlijke beeld aan. Dit beeld kan op zich verhalend zijn, wanneer er bijvoorbeeld een handeling in gebeurt, of eerder beschrijvend, wat Groensteen aanduidt met “immanente betekenis”. De volgende stap omvat hetgeen hierboven reeds aangehaald werd, namelijk de interpretatie van het beeld in zijn sequens: “The second plane is that of syntagm, limited, in occurrence, to the triad composed of the panel that is currently being read, the panel that preceded it, and the panel that immediately follows it.”¹⁸⁵ Het beeld wordt inhoudelijk aangevuld door het voorgaande en het volgende beeld en de lezer probeert een semantische relatie te vormen tussen de elementen. Deze interpretatie staat niet helemaal vast. Nieuwe beelden kunnen de voorafgaande narratieve logica onderuithalen en een nieuwe interpretatie vereisen. Tot slot haalt Groensteen het betekenisniveau van de sequens aan. Er wordt een synthese gevormd van de observaties en kleinere constructies, tot een globale betekenis, waarmee genoeg genomen kan worden.¹⁸⁶

Dit proces van het afzonderlijke plaatje tot het algemeen beeld werd geschreven op basis van het stripverhaal, maar kan evengoed deels worden toegepast op een fotoboek. Deze laatste moet daarom niet perse een achterliggend narratief bevatten, of telkens heel bewuste interacties uitspelen tussen verschillende beelden, zoals bij een stripverhaal. Anderzijds toont een fotoboek ook afzonderlijke beelden die al dan niet sprekend kunnen zijn en beïnvloed worden door het voorgaande en het opvolgende beeld. Deze beïnvloeding hoeft niet zozeer op een groot verhaal te zijn, maar kan eveneens op kleinere schaal tot interpretatie van een beeld leiden. Een voorbeeld uit *Hamburg* verduidelijkt wat ik hiermee bedoel. Op pagina 76 staat een foto van een bomengroep.¹⁸⁷ Het beeld wordt geflankeerd door een foto van een grasvlakte met bomen langs de rand¹⁸⁸ en een zicht op een vijver met waterlelies, eveneens omgeven door gras en bomen.¹⁸⁹ (Afb. 18) Deze foto's volgen op een luchtfoto en een detailfoto van het Hamburgse stadspark. Doordat deze bomengroep omsingeld wordt door foto's met parken, plaatst de lezer deze bomengroep in dezelfde context, zelfs zonder het lezen van de onderschriften. Dit ondanks het feit dat er verschillende foto's van bomen voorkomen in het fotoboek, ook foto's die niet getrokken zijn in een park. Pagina 57 toont eveneens een focus op een boom.¹⁹⁰ (Afb. 19) Toch zal de lezer hier niet veronderstellen dat de boom deel uitmaakt van een park en wel om de reden dat ze niet gerangschikt staat tussen andere foto's van parken, maar wel tussen beelden van het grote Alstermeer. De boom wordt daarom geïnterpreteerd als oeverbegroeiing.

Daarnaast kan een sequens evengoed een idee weergeven dat dieper ligt dan er onmiddellijk

¹⁸⁵ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, p. 111.

¹⁸⁶ Thierry Groensteen, *The System of Comics*, p. 110-111.

¹⁸⁷ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 76.

¹⁸⁸ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 75.

¹⁸⁹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 77.

¹⁹⁰ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 57.

op de foto's te zien is en wederom zonder deel uit te maken van een echt verhaal. Zo zouden de villa's en de vrijetijdselementen als kleine zeilbootjes en kano's impliciet kunnen betekenen dat het leven buiten het Hamburgse stadscentrum voorbehouden was voor de aristocratie. Voor zij die rust (want de foto's zijn nog meer verlaten dan die uit de stad zelf) en vermaak kunnen betalen.

IV.4 Versnippering en cohesie in het stadsfotoboek

Als er in het vorige hoofdstuk vooral een vormelijke analyse werd gemaakt, dan is het nu de bedoeling weer naar het thema van de moderniteit te kijken. Als eerste stap trekt dit hoofdstuk het thema van eenheid en isolatie door in allerlei aspecten van het stadsfotoboek. Vanuit de idee van de modernistische collectiviteitsdrang ten opzichte van de individualisering, wordt deze structuur getoetst aan het fotoboek.

De som en haar delen is een wezenlijk aspect bij het analyseren van zulke boeken en keert ook steeds weer: in haar onderwerp waar de straten, gebouwen, monumenten, parken, het centrum en de randgebieden allemaal delen zijn van het geheel, de stad; in haar aard als fotoboek waarbij afzonderlijke pagina's en het onderscheid tussen tekst en beeld samen het fotoboek vormen dat in zijn geheel meer betekenis heeft dan dat elke afzonderlijke element kan vertellen; maar evengoed in het parcours dat de lezer aflegt tijdens het lezen, dat voortdurend van de ene fotografische blik naar de andere springt, waarbij hij de ene na de andere impressie voorgeschoteld krijgt, maar uiteindelijk toch zelf een totaalbeeld van de stad en het boek vormt. Op deze tegenstellingen wordt iets dieper ingegaan aan de hand van *Hamburg*. Zo wordt er gekeken hoe Renger-Patzsch met deze tegenstellingen, die inherent zijn aan het medium en het onderwerp, omgaat en of hij ze nog meer uitlicht of eerder de plooiën probeert glad te strijken. Ook wordt dit thema benaderd vanuit het standpunt van de lezer. Hoe ervaart hij deze dualiteit en heeft dit effecten op zijn perceptie van het onderwerp of op het leesgedrag?

Dat een stadsfotoboek een gefragmenteerd beeld geeft van de stad is logisch. Alles willen vastleggen lijkt vrij onmogelijk, omdat men dan een antwoord moet vinden op de vraag wat de stad dan precies is. Zijn het de gebouwen, monumenten, poorten, torens, parken en tuinen? Zijn het haar inwoners en moet de fotograaf dan op Sanderiaanse wijze de hele bevolking in haar eigen omgeving vastleggen?¹⁹¹ Is het het netwerk van straten, pleinen, bovengronds en ondergronds? Zijn het de activiteiten die plaatsvinden in een stad? Zijn het bepaalde momenten of is het een algemene impressie? Is de stad permanent of zorgen gebeurtenissen ervoor dat het telkens om een andere stad gaat? En kan dit alles wel allemaal gefotografeerd worden? De stad in haar totaliteit willen vangen door alles te fotograferen kan een interessante uitdaging zijn. Zo werden de Fifth Avenue in *Fifth Avenue from start to finish*¹⁹² en Broadway in *Both Sides of Broadway*¹⁹³ in hun volledige lengte langs beide kanten gefotografeerd. Toch komt het er vooral op aan voor de fotograaf om te kiezen, zelfs als alles zagezegd zou weergegeven worden. En kiezen is in die zin verliezen. Niet alles in beeld brengen. Maar het is ook een gewin, want door het buiten beeld laten van bepaalde dingen, is er meer ruimte voor interpretatie en kan er soms veel meer verteld worden over een stad dan wanneer alles vastgelegd zou worden.

¹⁹¹ August Sander (1876 – 1964) werkte aan een project om de sociale maatschappij in beeld te brengen door middel van gefotografeerde portretten. Deze portretten zouden op een zo objectief mogelijke manier gemaakt moeten worden, door ze onder anderen in de habitat van de geportretteerde te vast te leggen. Het project, dat *Mensen van de 20ste eeuw* heette, kon echter door de komst van het nazi-regime niet vervolledigd worden. Zie: Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit*, p. 115 – 117.

¹⁹² *Fifth Avenue from start to finish*, (New York: Welles & Co, 1911).

¹⁹³ *Both sides of Broadway : from Bowling Green to Central Park, New York City*. (New York : De Lecuw Riehl, 1910).

Voor Renger-Patzsch is een stad eerst en vooral een menselijke creatie. Claus Pflingsten merkt deze interesse ook op bij zijn landschapsfotografie, waar menselijke ingrepen vaak in beeld worden gebracht. Het gaat hier dan om telefoonpalen, maar ook weilanden, die telkens ook duidelijk gesitueerd zijn in een natuurlijke omgeving.¹⁹⁴ Het is een gecreëerde plek, die in tegenstelling tot de natuur gestuurd wordt in haar ontwikkelingsproces. Overal is een menselijke stempel op gedrukt. Zelfs wanneer het om planten of dieren gaat, is de mens nooit ver te bespeuren. De dieren die in het boek komen, zijn uitheems en zitten duidelijk in de zoo. De bomen zijn ook aangeplant en worden omgeven door kort gemaaid gras en staan in tuinen of parken. De stad is een verzameling van allerlei objecten die samen patronen vormen en zich groeperen in de vorm van straten, wijken, woonblokken, aanlegplaatsen voor plezierbootjes of goederenverkeer. Elke foto toont een of meerdere producten, objecten, dingen die er niet geweest zouden zijn zonder menselijk toedoen. De soorten dingen lopen sterk uit elkaar: van architectuur, naar technologie en infrastructuur, tot groenbeheer. Op een nieuwsgierige manier neemt de fotograaf deze dingen waar en huldigt hun bestaan als het ware op zijn foto's.

Het is echter niet louter de stad die hij in beeld wil brengen. Renger-Patzsch documenteert het landschap, in haar specifieke tijd en ruimte. Het zit in zijn opvatting van de missie van fotografie: documenteren voor het nageslacht. Niet de stad in haar eeuwige tijdloosheid die hij de schilderkunst verweet, maar precies die stad en wel op dat specifieke moment. En omdat het temporele net zo belangrijk is, betekent dit ook dat de stad verandert.¹⁹⁵ Er wordt dus ook plaatsgemaakt voor de evolutie van de stad en dat valt ook te merken in *Hamburg*, waar enkele foto's de afbraak van oude wijken tonen.

Deze interesse in het specifieke moment doet denken aan wat John Berger en Jean Mohr over fotografie schrijven in hun *Another way of telling*. Zij hebben echter vooral aandacht voor de ambiguïteit van het medium. Het is een eigenschap die onafscheidelijk verbonden is met het wezen van de fotografie: het vangt namelijk een specifiek moment, het toont het verleden en hierdoor wordt het tijdsverloop gestopt. De foto registreert een moment dat nooit in dezelfde tijdsperiode kan zitten als het moment waarop het bekeken wordt. Deze discontinuïteit is meestal niet zo voelbaar. We merken het pas wanneer het beeld traumatisch is, wanneer het bijvoorbeeld een overleden persoon toont. De foto bevestigt haar registratie van het verleden, want we beseffen bij zo'n beeld dat de persoon die is afgebeeld er nooit meer zal zijn. Het moment onderbreekt de *timeflow* en wordt dus geïsoleerd. Hierdoor wordt er voorkomen dat het wordt overmeesterd door andere voorgaande of opvolgende momenten, maar ze maakt het beeld ambigu. Het geeft de foto een dubbele betekenis, namelijk die van wat er afgebeeld wordt en anderzijds de schok die de isolatie van het moment teweegbrengt.¹⁹⁶

Een ander mooi voorbeeld dat deze discontinuïteit weergeeft is de drieluik Massart – Charlier – Kempnaers, waarbij over een spanne van 100 jaar drie maal dezelfde landschappen werden gefotografeerd. Fotografie werkt hier als instrument van herinnering en bevestigt door haar effect van discontinuïteit dat de transformaties die deze landschappen doormaakten, onherroepelijk gebeurd zijn. Zelfs bij de hedendaagse foto's begint de kijker te twijfelen in hoeverre dit beeld nog overeenstemt met de huidige toestand van het landschap.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 19.

¹⁹⁵ Claus Pflingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 20 – 22.

¹⁹⁶ John Berger en Jean Mohr, *Another way of telling*, (New York: A division of Random House, 1995), p. 81 – 92.

¹⁹⁷ “Recollecting Landscapes: Historiek”, laatst geraadpleegd op 18 juli 2014, http://www.recollectinglandscapes.be/default.aspx?ref=AAAI&lang=NL_RL.

Hoewel het bij Renger-Patzsch niet om de ambiguïteit gaat die van de foto uitgaat door haar tijdsontbreking, lijkt de fotograaf een ander soort ambiguïteit op te zoeken. Want ondanks zijn documentaire missie om alles te vast te leggen zoals het op dat moment was, bevat het fotoboek *Hamburg* beelden die naar mijn mening evengoed tijdloos zijn. Kijk maar naar de foto's in het kerkhof van Ohlsdorf¹⁹⁸, waar we een zicht op een park krijgen zonder enig kenmerk van een bepaalde periode. Hetzelfde is het geval met de foto's van Blankenese.¹⁹⁹ (Afb. 20) Over de vijftal beelden die van dit gebied getrokken zijn, hangt een sfeer van idylle en hierdoor ook tijdloosheid. De kleine huisjes in het dorpje, de grotere villa in vakwerkstijl in een Engelse tuin, of de zeilbootjes, gegroepeerd of als enkeling op de grote Elbe – allemaal lijken ze weinig gevoelig voor de tand des tijds. Vakwerkhuisen werden al eeuwen lang gebouwd, maar de stijl wordt vandaag de dag nog steeds gebruikt. Enkel een echte kenner zou kunnen zeggen of het type zeilbootjes specifiek is voor het interbellum. Ook de vissershuisjes lijken zo stereotiep dat ze eender waar en eender wanneer kunnen vastgelegd zijn. En toch heeft Claus Pflingsten soms wel een punt als hij de foto's van Renger-Patzsch tijdsdocumenten noemt. Het zijn de details die een tijdsmarkering vormen bij veel schijnbaar tijdloze beelden. De laan met bomen of het wandelpad langs het water – beide foto's uit het onderdeel over het wonen aan het grote Alstermeer,²⁰⁰ – lijken de tijd met hun rust evengoed te laten stoppen. Maar wie beter kijkt, kan achterhalen in welke periode de foto's ongeveer gemaakt moeten zijn. De datering wordt namelijk verraden door het straatmeubilair en de lantarenpalen. Dit gebeurt ook soms door voer- of vaartuigen die mee op de foto staan of een stuk voetpad dat mee in beeld werd gebracht. Natuurlijk is het hoofdzakelijk de architectuur die als indicator kan dienen voor de datering, zowel bij afzonderlijke gebouwen als in de verschillende skylines die de lezer te zien krijgt, kijkend van ergens rond het Alstermeer naar de binnenstad. De discontinuïteit die Berger en Mohr aanhalen is met andere woorden op het eerste zicht niet altijd even duidelijk, hoewel Renger-Patzsch tijdens het documenteren wel op het tijdsverschil wijst.

Naast een stad van dingen, is Renger-Patzsch's Hamburg ook een plek van activiteiten, die het duidelijkst vertolkt worden op de schaarse foto's waarop mensen aanwezig zijn. Hierdoor wordt de mens een van de objecten die deel uitmaakt van het concept stad en dient hij als verwijzing naar een bepaalde bezigheid die eigen is aan de plek. Zo zien we de passage van het volk, de handel op een marktplein, de arbeid in de haven of ontspanning in het gras. De activiteiten in de stad worden echter ook weerspiegeld in foto's waar geen mens te bespeuren valt. Het zijn dan de objecten of locaties die sprekend naar een bepaalde handeling verwijzen, en de actie in zich dragen. Dit kan heel letterlijk gebeuren door het fotograferen van gebruiksvoorwerpen zoals een visnet of een zeilboot, maar gebeurt ook subtieler zoals het fotograferen van een woonwijk – dat verwijst dan naar het resideren in de stad – of de slotfoto van de bruggen over de Elbe, dat door haar bijzondere positie als laatste foto in de reeks verwijst naar de uitweg uit de stad, naar de verre onbekende wereld. (Afb. 21) De bruggen stralen kracht en onverwoestbaarheid uit, alsof ze een samenvatting van de stad zijn: degelijk en sterk, maar met een open visie voor al het nieuws dat deze bruggen zal betreden. Tot slot toont Renger-Patzsch Hamburg als een veelzijdige stad, waar verschillende soorten objecten en activiteiten gelinkt kunnen worden aan bepaalde locaties en deze ook echt

¹⁹⁸ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 77.

¹⁹⁹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 82 – 86.

²⁰⁰ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 59 en 61.

typeren. Het zeilen bij de grote tuinen van de villa's aan de Buitenalster, het meer landelijke leven aan de oevers van de Elbe even buiten de stad met haar kleine pittoreske huisjes of het wandelen in de oude binnenstad met haar traditionele architectuur. Niet dat elke activiteit specifiek gekoppeld is aan een bepaalde locatie, maar het verband dat Renger-Patzsch legt tussen de wijken, de objecten van deze omgeving en de activiteiten die er plaatsvinden, geven het gevoel van een veelzijdige maar overzichtelijke stad.

Zoals hier en daar ook al is aangestipt, is de verhouding tussen fragment en geheel ook voor de opbouw van het boek een belangrijk gegeven. *Hamburg* is iets kleiner dan een A4-formaat en oogt klassiek. Een inleidende tekst van een viertal pagina's gaat een reeks van tachtig beelden vooraf. De structuur van het boek is gebaseerd op het eerste stadsfotoboek dat de fotograaf maakte over Lübeck.²⁰¹ Ook nadien zal Renger-Patzsch nog verschillende fotoboeken maken met de structuur van inleiding en beelden, die kort toegelicht worden door een ondertitel. Op grafisch vlak wordt doorgaans in zijn fotoboeken niet bepaald veel geëxperimenteerd.²⁰² In *Hamburg* bevinden de beelden zich telkens op de rechterpagina, waardoor ze nogal geïsoleerd staan binnen het boek. Ze worden niet gecontrasteerd met bijvoorbeeld een foto op de linkerpagina, noch worden ze gekleurd door een gewaagde grafische vormgeving of veel betekenende slagzinnen of symbolische termen. Elk beeld wordt voorzien van een onderschrift in verschillende talen, dat toelicht waar het beeld over gaat. Deze duiding per foto versterkt het belang van de singuliere foto, waardoor ze door de lezer meer op zichzelf gezien zouden kunnen worden. Toch zijn het geen afzonderlijke postkaartjes die samen zijn gebundeld tot een boek. De afzonderlijke beelden die stuk voor stuk de volle aandacht van de lezer krijgen, hangen thematisch samen.

Zoals al een paar keer aangekondigd, zou het boek kunnen gelezen worden als een wandeling door de stad. De foto's zijn gegroepeerd rond een bepaalde wijk met haar typische fenomenen. Tijdens het lezen krijg je het gevoel van het ene hoofdstuk naar het andere te worden geleid. Hoewel het boek niet letterlijk werkt met hoofdstukken, heeft elk onderdeel wel een inleidend en een afsluitend beeld. De reeks opent met beelden van het oude Hamburg. De lezer krijgt beelden van de oude binnenstad te zien met haar kerken, de Jungfernstieg en de typische oude huizentypes. Verder zijn er nog het hoofdstuk over de haven (dat het grootste deel van het boek in beslag neemt), over het nieuwe Hamburg, over het rijke Hamburg met de villa's aan de oevers van de Elbe, over het stadspark en andere parken en tot slot over de omgeving rond Hamburg. Sommige hoofdstukken worden ingeleid door luchtopnames, waarbij de lezer eerst een overzicht krijgt van de buurt die hij zal leren kennen. Vanuit de hoogte krijgt de lezer onder anderen het stadspark te zien, de haven en het Alstermeer.

Door het feit dat Renger-Patzsch het boek zo indeelt, krijgt *Hamburg* een duidelijke structuur en brengt het een samenhangend verhaal naar voor. De lezer wordt meegenomen doorheen de stad en hij heeft het gevoel Hamburg helemaal te kennen wanneer hij bij de laatste foto van de Elbbrücken is aangekomen. Toch zal hij de stad op een andere manier

²⁰¹ Ulrich Luckhardt en Hubertus Gassner, *Maler sehen die Stadt*, (Hamburg: Hamburger Kunsthalle en Wienand Verlag, 2009), p. 38.

²⁰² Bijvoorbeeld Renger-Patzsch, *Paderborn*, (Paderborn: Schöningh, 1949) maar ook boeken die niet perse de categorie stadsfotoboek vallen zoals Renger-Patzsch en Kurt Wilhelm-Kästner, *Das Münster in Essen*, (Essen: Fredeboel en Koenen, 1929) of Renger-Patzsch, *Norddeutsche Backsteindome*, (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1930).

hebben leren kennen dan doorgaans het geval is. In zijn voorwoord analyseert Schumacher de werkwijze van de fotograaf en komt hij tot de conclusie dat er een soort van “micro storia” wordt verteld om de hele stad te schetsen. Niet de grote bezienswaardigheden worden gefotografeerd volgens Schumacher, maar de kleine zaken, waar men aan voorbij zou lopen. Vanuit de details van de stad moet de lezer een beeld van Hamburg scheppen.²⁰³ Fragmentatie om een geheel te vatten dus.

Renger-Patzsch wisselt echter ook wel af tussen de graad van versnippering. De ene foto omvat een groter onderdeel dan de andere. Zoals we net zagen, voegde hij ook luchtopnames in zijn boek toe. De stad in haar totaliteit fotograferen kan dus ook op een andere manier begrepen worden: niet als elk detail proberen te fotograferen zoals in de straatfotoboeken van Broadway en Fifth Avenue, maar door uit te zoomen, op te stijgen en vanuit de hoogte de stad om te vormen tot een vatbaar gegeven. Zo extreem gaat Renger-Patzsch niet dat hij heel de stad in een beeld vastlegt, maar de luchtopnames en foto's die een panorama geven over een gedeelte van de stad tonen de honger naar overzicht.

In het essay “The synoptic view” voor het boek *Camera Constructs* neemt Tanis Hinchcliffe de luchtfotografie en haar betrekking tot stadsplanning onder de loep. Ze maakt een onderscheid tussen het luchtbeeld, dat loodrecht naar beneden kijkt en dus het handigste is voor urbane planning, maar dat de massa het minste aanspreekt vanwege haar grote abstrahering van het landschap. Daartegenover plaatst ze de *oblique view*, waarbij er een veel horizontaler panorama over een landschap wordt gegeven. Door de grotere subjectiviteit is deze laatste minder geschikt voor stadsplanning. Het publiek daarentegen heeft een grotere voeling met zulke beelden, aangezien die meer gelinkt zijn aan de alledaagse manier van kijken.²⁰⁴ De opnames in *Hamburg* zijn nooit verticaal getrokken en bevatten dus altijd een *oblique view*, zelfs als er geen horizon te zien is. (Afb. 22) Is dit bewust gekozen om een bepaald beeld te kunnen geven van de stad; of wordt er ingespeeld op het commerciële doeleinde van het boek en worden daarom beelden gekozen die gemakkelijk te interpreteren zijn door de grote massa? Het gaat waarschijnlijk om een combinatie van beiden. Belangrijker met betrekking tot het thema van dit hoofdstuk is het gevolg van de keuze voor zulke grote fragmenten ten opzichte van de kleine details. De grote overzichten zijn namelijk bevorderlijk voor het consistente beeld van de stad, het vormt een adempauze tussen de kleine brokjes informatie die de lezer voortdurend krijgt voorgeschoteld. Het verklapt anderzijds ook de structuur van de stad. Als kijker moet je zelf minder moeite doen om het allemaal zelf bij elkaar te puzzelen, je kan de stukjes vaak gewoon in de overzichtsfoto's plakken.

Als de lezer dus wil, kan hij meegaan in de logica waarmee het boek is opgebouwd en op die manier een gevoel van narrativiteit krijgen. Het idee van hoofdstukken is daar een eerste stap bij. Het onderverdelen wijst namelijk op een samenhang tussen beelden en beeldengroepen. Het idee van een wandeling is een volgende stap, want hierdoor ontstaat er een vertellende stem, die de lezer gidst doorheen het hoofdpersonage: de stad. Dat het hier niet gaat om een echte narrativiteit met personages die handelingen uitvoeren, is wellicht duidelijk, maar zoals al meermaals aangehaald is de rangschikking van beelden niet zomaar lukraak gebeurd. Er is een inhoudelijke connectie tussen de beelden, er vallen wel degelijk sequensen te ontwaren,

²⁰³ Fritz Schumacher, inleiding tot Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 5 – 8.

²⁰⁴ Tanis Hinchcliffe, “The synoptic view: aerial photographs and the 20th century planning”, in Andrew Higgott & Timothy Wray (eds.), *Camera Constructs, Photography, Architecture and the Modern City*, (Burlington/Farnham: Ashgate Publishing, 2012), p. 138 – 139.

waardoor men Groensteens term “infra-narrativiteit” wel kan toepassen. Misschien is de invulling die Jan Baetens aan de sequens geeft met betrekking tot de fotoroman nog het meest van toepassing: in tegenstelling tot een serie die geen narratieve verschijning heeft (*sans fonction narrative apparente*) heeft de sequens wel een open narratieve functie (*à fonction narrative ouverte*)²⁰⁵

Maar zelfs al wil de lezer gevoel van narratie toelaten en al wil hij met plezier meestappen in de sequens van de wandeling, of al zouden lezer, verteller en protagonist versmelten tot – om Bergers term te gebruiken – een “reflective subject”²⁰⁶, toch neemt de logica van het boek soms vreemde wendingen. Hoewel Schumacher er al voor waarschuwde in zijn inleiding, krijgen we soms beelden te zien die helemaal niets over de stad lijken te zeggen. Het gaat om beelden waar het zonder titel vaak moeilijker te achterhalen is wat men nu precies aan het bekijken is. Het zijn vooral extreem geabstraheerde beelden, waarbij het esthetische primeert in de foto, zoals de kerktoentrap van de Michaeliskerk (p. 12), het onderdek van de Landungsbrücke van St. Pauli (p. 29), de romp van een schip dat aangemeerd ligt op diezelfde Landungsbrücke (p. 31) en een close-up op een stoomboot (p.46). (Afb. 23) De grote focus op het vormelijke zorgt voor een abstrahering van de beelden, waardoor ze, breken met de rest van de meer documenterende beelden van zichten op een stadsdeel of een typische soort architectuur. Denkende in de lijn van samenhang tussen beelden en een logica binnen de sequens, brengen zulke discontinuïteiten verstoring in het geheel teweeg. Is Renger-Patzsch zich bewust van het effect van deze beelden? Trekt hij de andere meer informatieve beelden in vraag door er beelden tussen te werpen die vooral een esthetische waarde lijken te hebben? Pfingsten vertelde ons reeds dat zijn beweegreden het typische van een plek in beeld brengen en het documenteren voor het nageslacht was.²⁰⁷ Men zou er dus vanuit kunnen gaan dat alles wat hij fotografeert ook meteen refereert naar de werkelijkheid – iets wat van een foto doorgaans verwacht wordt, meer dan bijvoorbeeld van film.

Anderzijds doen foto’s als de trap en het detail van de boot iets anders dan een foto van de kerk of van de schoolgebouwen: ze leggen duidelijk niet zomaar vast wat er te zien is in de stad. Het zijn details, die weliswaar vastgelegd zijn in het echte Hamburg op een specifiek moment, maar ze zijn alles behalve representatief voor de kerk of de boot, laat staan voor de stad in haar geheel. Het geheel dat met andere woorden wordt opgebouwd uit afzonderlijke beelden, de stad die wordt gevormd uit afzonderlijke elementen, blijkt echter stoorzenders te hebben. Zowel qua inhoud als vormelijk heeft een foto als “An Bord eines Überseedampfers”²⁰⁸ weinig bijdrage aan het beeld van de stad in haar geheel: Inhoudelijk toont de foto een detail van een gigantische boot, waarbij het moeilijk te achterhalen valt waar de foto precies getrokken is; vormelijk is dit een van de meer esthetische beelden, die in schril contrast staan met objecten die in hun geheel zijn gefotografeerd, waardoor deze foto eerder abstract dan figuratief wordt.

²⁰⁵ Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, (Brussel: Les Impressions Nouvelles, 2010), p. 141.

²⁰⁶ John Berger en Jean Mohr, *Another way of telling*, p. 285 – 286. Met een reflective subject doelt Berger op het effect dat narrativiteit teweeg kan brengen wanneer de lezer zich inleeft in de woorden van de verteller, de plaats van de verteller inneemt en van daaruit zich ook inleeft in het hoofdpersonage. Hierdoor worden lezer, verteller en protagonist door eenzelfde persoon belichaamd.

²⁰⁷ Claus Pfingsten, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 19 – 20.

²⁰⁸ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p 46.

IV.5 De blik van Renger-Patzsch: modern of niet?

Als we de blik van Renger-Patzsch volgen, kijken we met de blik van een wandelaar. Niet de wandelaar die zomaar flaneert door de straten, maar de kleine padvinder. De ontdekker van de kleinigheden des levens, die dankzij de lens opgemerkt worden. De wandelaar is ook ondernemend. Hij beklimt trappen, torens, steigers en boten. Hij betreedt gebieden die waarschijnlijk niet voor Jan en alleman toegankelijk zijn, zoals tuinen aan het Alstermeer, scheepswerven en bouwerven. Deze nieuwsgierigheid vertaalt zich onder anderen in de verschillende fotografische standpunten die hij inneemt. Want hij wil niet alleen dingen en plekken ontdekken, maar ook een nieuwe, verfrissende blik vinden om het alledaagse te benaderen. De luchtfoto's die hij erbij heeft gevoegd, getuigen van een andere blik op de stad, maar ook details als die van de trap aan de Michaeliskerk of de bomen aan de oever van het meer representeren de stad.

De Nieuwe Zakelijke blik, een moderne kijk op de wereld, maakt de alledaagsheid van de stad prikkelend. Maar maakt Renger-Patzsch daarmee ook een schets van de moderniteit? Zorgt zijn nieuwe fotografische stijl ook meteen een schets van de moderniteit of blijft het uiteindelijk resultaat eerder leeg en weinigzeggend?

In zijn essay over *100x Berlijn* en *100x Parijs* haalt Steven Humblet iets gelijkaardigs aan. Hij vergelijkt de beide fotoboeken en hun manier om een grote stad weer te geven als metropool. Laszlo Willinger (1909 – 1989) beeldde Berlijn als modern af door zich vooral te richten op moderne architectuur. Germaine Krull (1897 – 1985) daarentegen, die het lang niet zo gemoderniseerde Parijs in de kijker nam, maakte van de stad evengoed een metropool. Dit deed ze niet door nieuwe gebouwen te fotograferen (het nieuwste gebouw dat Parijs toen bezat wat een van 1890 en alles behalve in een vernieuwende stijl) maar door een nieuwe blik aan te wenden, de moderne blik van de chauffeur.²⁰⁹ Deze twee fotografen waren zich bewust van de moderne maatschappij waarin ze werkten, en toonden deze elk op hun manier. Hoe bewust is Renger-Patzsch zich van de veranderende maatschappij en hoe wordt dit gereflecteerd in zijn fotografie? Enerzijds toont hij een stad met traditie zoals het oude Hamburg, het Hamburg aan de Buitenlster of de foto's die hij nam in het pittoreske Blankenese net buiten de stad. De manier waarop hij deze traditionele gebouwen in beeld brengt, is echter vaak zeer dynamisch, waarbij men als oefening bijna elke keer de kenmerken van de Nieuwe Fotografie er uit kan halen. Dit doet hij voornamelijk door gebouwen zijdelings te benaderen, waardoor de vluchtlijnen dwars door het blad lopen. Deze diagonalen, meestal van de linkerbovenhoek naar de rechterhoek beneden, kunnen evengoed veroorzaakt worden door de schaduwpartijen die Renger-Patzsch virtuoos weet te vangen. Ook speelt de fotograaf met lijnen die inherent zijn aan het object dat hij fotografeert. Zeer bewust koos hij zijn positie bij het fotograferen van de "Turmtreppe der Michaeliskirche"²¹⁰ De foto bestaat hoofdzakelijk uit krullende lijnen, zoals spiralen, halve en hele cirkels, die elk hun eigen richting uitdraaien. De lezer wordt bijna duizelig bij al deze wentelingen, maar de volgende foto is een geruststelling: hij heeft het gehaald en staat nu op het platvorm waar de torentrap naar leidde.²¹¹ Het beeld is niet alleen een volgende stap in de wandeling, maar vormt ook visueel een verderzetting. De curves en kromme lijnen overheersen weer het beeld, zij het met

²⁰⁹ Steven Humblet, *Een modern traject doorheen de stad: Over 100X Paris van Germaine Krull*, in Dirk Lauwaert (ed.), *Citygraphy #01*, p. 21 – 39.

²¹⁰ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 12.

²¹¹ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 13.

een iets grotere standvastigheid die de kolossale zuilen bieden. (Afb. 24) De Michaeliskerk is een kerk met geschiedenis. Tussen 1906 en 1912 werd ze voor de derde keer heropgebouwd, nadat ze voor de tweede keer in as tegen de vlakte was gegaan. Hoewel hiervoor het oude barokke plan gebruikt werd, kwam er een innovatie op materieel vlak en werd er beton en staal binnen de muren gebruikt.²¹² Renger-Patzsch lijkt de geschiedenis van de kerk te kennen. Op de foto met de torentrap krijgen we een mooi staaltje vermenging tussen oud en nieuw: de moderne stalen trap wordt omgeven door klassieke zuilen, waarvan de acanthusbladeren op de kapitelen zijn te ontwaren.

Hamburg heeft traditie, maar is gekend om zijn innovatie en gaat mee met zijn tijd. Deze boodschap krijgt de lezer al bij de eerste foto's en ze komt regelmatig terug in het boek. In de eerste foto's wordt het oude Hamburg getoond met haar Bürgerhäuser, grote herenhuizen en het Speicher. De reeks eindigt daarentegen met "Abbruchviertel mit Jakobikirche"²¹³, waarop een wijk in deconstructie te zien is. Het oude Hamburg zal er wezen, het nieuwe ligt toch al op de loer. De kale ruïne met grote gaten, staat fel belicht tegen de donkerdere huizen op de achtergrond. De opgelichte voorgrond wijst op de hoeveelheid huizen die al tegen de vlakte gingen, de donkere huizen op de achtergrond wachten waarschijnlijk hetzelfde lot af. Enkel de toren van de St. Jakobskerk lijkt niet bang te zijn. Haar versiering vangt hetzelfde licht als het reeds afgebroken huis, ze heeft de afbraak dus kunnen vermijden. En hoewel de nieuwe gebouwen niet in beeld zijn gebracht, doet de Engelse ondertitel "former slum" vermoeden dat het hier om een opschoon-operatie gaat.

Het meest sprekende voorbeeld van de confrontatie tussen oud en nieuw is natuurlijk "Das neue und das alte Hamburg"²¹⁴ Het verschil met "Abbruchviertel mit Jakobikirche" is echter dat er geen plaats meer is voor het oude Hamburg. (Afb. 25) Deze foto bevindt zich dan ook in het onderdeel met moderne architectuur waar geen kerktorens meer op de achtergrond in de lucht priemen. Interessant hierbij is dat Schumacher's projecten nu aan de lopende band ten tonele verschijnen: woonblokken, scholen, en in het volgende onderdeel ook het stadspark. Door deze beelden te groeperen bij het moderne Hamburg, wordt de positie van Schumacher als vernieuwer nog eens bevestigd.

Naast het modern in beeld brengen van de stad, past Renger-Patzsch ook het de andere techniek toe, namelijk het fotograferen van moderne verschijnselen. Dit zagen we al in de gebouwen van Schumacher en het onderdeel over de nieuwe architectuur, maar het is evenzeer merkbaar in de technologie en machinerie in de haven en gigantische stoomboten, gemaakt om de andere kant van de oceaan te bereiken. Ook moderne infrastructuur zoals tramlijnen en bruggen, het dambordpatroon dat in de luchtfoto's opvalt en het uitgebreide havengebied bewijzen dat *Hamburg* een stad van haar tijd is. Tegelijk tonen ze aan dat Renger-Patzsch het belangrijk vindt ze op te nemen in zijn fotoboek. Vernieuwing is een wezenlijk deel van de stad, niet zomaar een pittig detail. De reden waarom Renger-Patzsch niet kiest tussen een van de manieren om de stad weer te geven, ligt misschien wel aan het feit dat hij niet hoeft te kiezen. Hamburg heeft meer traditie te bieden dan Berlijn, maar hinkt niet achterop zoals Parijs. In plaats van te streven naar een zo modern mogelijke weergave van de stad, lijkt de fotograaf eerder een evenwicht te zoeken tussen traditie en het moderne, aangezien beide aspecten aan bod komen en de stad Hamburg typeren. Door het invoegen van

²¹² "St. Michaelis: Geschichte" laatst geraadpleegd op 2 juli 2014. <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=62>.

²¹³ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 20.

²¹⁴ Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, p. 64.

beelden als “Das neue und das alte Hamburg” of “Abbruchviertel mit Jakobikirche” wordt er echter niet enkel getoond dat Hamburg een stad is waar zowel oude als nieuwe architectuur aanwezig is. Ze geeft blijk van een gestructureerde stadsplanning. De stad wordt onder handen genomen om de modernisering in goede banen te leiden. Het streefdoel is echter niet om al het oude tegen de vlakte te gooien en dat is ook duidelijk in het fotoboek van Renger-Patzsch: het belang van de gevestigde waarden van de stad worden rijkelijk vertegenwoordigd.

We zagen al dat de fotografische stijl modern was en dat ook de modernisering binnen de stad in beeld werden gebracht. Ondanks het nieuwe, is Renger-Patzsch's stijl echter niet al te avant-gardistisch en is de stad die hij in beeld brengt dit evenmin. Hij zoekt geen spectaculaire extremen op en levert geen kritiek. Dit betekent echter niet dat hij daardoor niet thuishoort in de moderne maatschappij. Met grote precisie verzamelt de fotograaf namelijk fragmenten van de stad en ordent ze op een logische en leesbare manier, waardoor de stad een overzichtelijke en toegankelijke indruk geeft. De stad wordt als het ware gerationaliseerd, doordat Renger-Patzsch geen toeval toelaat in zijn beelden en dus op een zeer gecontroleerde manier in beeld brengt wat hij wil.²¹⁵ Het onleesbare wordt leesbaar gemaakt, met een haast wetenschappelijke blik die de wereld benadert tot in het detail. Halen we de woorden van Frisby er even weer bij, die verwijzend naar Bauman en Berman, de ambivalentie van de moderne maatschappij aankaatte, dan lijkt Renger-Patzsch daar ook wel in te passen. De geordende maatschappij, gestuurd door een rationaliseringsproces, vertaalt zich in de opbouw van het boek, het gebruik van luchtfoto's om een overzicht te verschaffen en de manier waarop het boek is vormgegeven met haar verklarende ondertiteltjes. Anderzijds voegt de fotograaf ook storing toe door de fotografische stijl die hij aanwendt, een stijl die toen alles behalve vanzelfsprekend was. Daarbij komen de weinig informatieve en tegelijk sterk esthetische beelden, die tussen de meer representatieve beelden, vreemde uitschieters vormen en de eenheid onderuit haalt, die in het vorige hoofdstuk besproken werd.

Renger-Patzsch is dus een kind van zijn tijd, dat bewust – of niet – het gevoel van de maatschappij vertaald in zijn fotografie. Hij maakt de keuze om gestructureerd en helder te werk te gaan, maar breekt met de toenmalig picturalistische stijl. Hij documenteert, maar kiest ervoor de wereld weer te geven zoals hij haar tegenkomt, zonder daar enig sociaal of moreel oordeel aan te koppelen. Hij gaat in tegen bepaalde conventies rond fotografie, maar heeft als plichtbewust doel het goedbedoelde idee om tijdsdocumenten te maken over hoe de wereld rondom hem op dat moment was. En zo bracht hij Hamburg in beeld, in opdracht van zij die hun stad op zijn allerbest in boekvorm wilden bezitten. Het boek toont het sterke Hamburg, met haar rijkdom rond de Alster, haar gigantische haven, haar armere maar charmante binnenstad en pittoreske stadsrand. Naast deze gevestigde waarden brengt hij ook het nieuwe Hamburg in beeld, dat al af en toe wordt aangekondigd vooraleer de lezer bij het hoofdstuk van de moderne architectuur aanbeland. Het nieuwe Hamburg dat echter nooit het oude volledig van de kaart zou vegen. Daarvoor is Renger-Patzsch's aandacht voor het conventionele Hamburg net te groot.

²¹⁵ Claus Pflugstein, *Aspekte des fotografischen Werk*, p. 19.

Deel V : Besluit

Als basiskenmerk van de moderniteit begon deze scriptie met de ambivalentie. De invulling van deze ambiguïteit is dan vooral de definiëring van Berman en Bauman: de drang naar rationalisering, regelmaat, overzicht en continuïteit die in voortdurende spanning staat met de afwijking, de onderbreking. Het onregelmatige moet gecontroleerd worden, maar niet verketterd. Maar ook het contrast tussen nieuw en oud vormt een wezenlijk kenmerk van het moderne. Modern was vernieuwend zijn, planmatig werken en denken, met de neus gericht naar de toekomst. Modern was breken met de gevestigde waarden om iets beter te brengen, maar daarom werd het verleden niet per se losgelaten en werd er liefst in dezelfde lijn verder gewerkt aan het eeuwig, maar onbereikbaar streefdoel. De vraag die gesteld werd in deze thesis was in hoeverre de moderniteit en dus ook die ambivalentie aanwezig is in Renger-Patzsch's *Hamburg*.

Om dit na te gaan, moet het stadsfotoboek in haar veelzijdigheid eerst begrepen worden. Wat een fotoboek is en hoe het werkt? Wat is er in te vinden? Wat is een stadsfotoboek? Het fotoboek wordt geïnterpreteerd als een boek dat hoofdzakelijk uit foto's bestaat en waar de grootste aandacht ook naar die beelden gaat. Bij het stadsfotoboek is het onderwerp de stad, die door middel van architecturale beelden, maar evengoed straatbeelden en portretten een impressie geeft van de stad in kwestie. Het boek is wel opgebouwd uit losse beelden, maar hangt samen in een logica, een soort van infra-narratieve structuur die sterker verhalend kan worden door de mise-en-page van de fotograaf en de wil van de lezer om hierin mee te gaan. Renger-Patzsch heeft met *Hamburg* een fotoboek gemaakt dat aan deze kenmerken voldoet. Hij deed dit met een zakelijke blik, waarmee hij gelinkt kan worden aan de Nieuwe Zakelijkheid en waardoor hij zich als moderne fotograaf afzette tegen het impressionistisch Picturalisme. Ook de stad die hij in beeld bracht was modern onder anderen dankzij de transformaties van Schumacher. Schumacher, die ook wou breken met bepaalde overtuigingen, door bijvoorbeeld op educatief vlak voor verbetering te zorgen. Maar Schumacher wilde niet alles zomaar over boord gooien en was op zoek naar de ultieme (voor-) stedelijke harmonie. Ook in de Nieuwe Zakelijkheid zagen we dergelijke tegenstrijdigheden, zoals door het breken met de heersende tendens en dus met het expressionisme, maar tegelijk door weer een stap terug te zetten naar de academie en de realistische tendens. Binnen de fotografie werd gebroken met de voorgaande schilderachtige stijl en ging men terug op zoek naar welke kwaliteiten het fototoestel als machine op zich had. Dagdagelijkse objecten werden op een spectaculaire manier in beeld gebracht, terwijl de mens heel klassiek en heroïsch werd geportretteerd. Een nieuwe stijl, maar doodgewone onderwerpen. En naast *Hamburg* en de Nieuwe Zakelijkheid, draagt ook het fotoboek als medium een tweeslachtigheid in zich. Losse foto's worden opgevat als een samenhangend geheel. De graad van narrativiteit kan meer of minder worden gesuggereerd door de auteur, maar het is uiteindelijk aan de lezer om al dan niet mee te willen stappen in het verhaal.

Een moderne stad, een moderne fotografische stijl aangewend met een modern medium in een transformerende moderne maatschappij. Dat het resultaat van deze combinatie in een fotoboek ook modern is, lijkt vanzelfsprekend. En toch is de eerste indruk van *Hamburg* niet

al te gewaagd. De foto's zijn niet vanzelfsprekend, maar het boek oogt veilig en klassiek. De vraag van *hoe* Renger-Patzsch Hamburg als metropool in beeld brengt, moet uiteindelijk verschoven worden naar *of* Renger-Patzsch Hamburg wel als metropool in beeld brengt. Want de twee soorten moderne steden die het GUST naar voor brachten, voldeden niet om een stad als Hamburg, met haar combinatie van oud en nieuw te definiëren. Hamburg werd vernieuwd, maar zou haar traditie en historische waarde nooit aan de kant schuiven. Dus Renger-Patzsch kon de stad in zijn fotoboek ook niet zomaar als ongenueanceerde metropool in beeld brengen. Daarbij doen sommige van zijn foto's twijfelen of de fotograaf überhaupt wel een beeld van Hamburg wil geven en niet eerder zichzelf wil amuseren met de vormelijke prikkels die hij rond zich te zien krijgt.

Wat vaststaat is dat Renger-Patzsch in opdracht van de stad een fotoboek maakte over Hamburg, en- dat deze stad er op zijn best moest uitkomen. En dit heeft hij ook gedaan, niet als blitse metropool, maar als rijke, betrouwbare stad die hier en daar wat allures heeft van een Amerikaanse grootstad. Ook de overzichtelijke opbouw helpt hierbij Hamburg een ordelijk voorkomen te geven. Een analyse van dichterbij toont echter dat *Hamburg* een product van haar tijd was, net zoals de fotograaf ook maar een kind van zijn tijd was. Onregelmatigheden in de beeldensequens en de soms moeilijke leesbaarheid van bepaalde foto's halen de perfecte harmonie onderuit. Ook het gebrek aan enig sociaal-kritisch standpunt, maakt de lezer argwanend over het promotiegehalte dat het boek uitstraalt. Het leven in de stad, het reilen en zeilen van haar inwoners, de drukte die we verwachten van een grootstad, zijn volledig afwezig. Het zijn de details van objecten en panorama's die het boek vullen en weinig concreet vertellen over de stad. Volgens Lauwaert is dit schaars informatieve karakter een typisch kenmerk van stadsfotoboeken en in het geval van *Hamburg* zou hij dus zeker gelijk hebben.

Deel VI: Bibliografie

VI.1 Boeken

Fifth Avenue from start to finish, New York: Welles & Co, 1911.

Both sides of Broadway : from Bowling Green to Central Park, New York City. New York : De Lecurew Riehl, 1910.

H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Pool Andries, *Extra [03], A biannual magazine on photography*, Antwerpen: Fotomuseum Antwerpen, 2009.

Gerry Badger en Martin Parr, *The Photobook: A History*, volume 1, Londen – New York: Phaidon, 2004.

Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Brussel: Les Impressions Nouvelles, 2010.

Max Beckmann, “Creative credo” gepubliceerd in Kasimis Edschmidt (ed.) *Schöpferische Konfession*, *Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII, Berlin, 1920, in Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory, 1900 – 2000, An Anthology of Changing Ideas*, UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2003.

Patrizia De Bello (ed.) e.a., *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*, Londen/New York: I.B. Tauris, 2012.

Walter Benjamin in Alan Trachtenberg (ed.), *Classical Essays on Photography*, Maine: Leete's Island Books, 1980.

John Berger en Jean Mohr, *Another way of telling*, New York: A division of Random House, 1995.

Arnfinn Bø-Rygg, *What modernism was: art, process and the avant-garde*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

Osip Brik “Photography versus Painting” in Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory, An Anthology of Changing Ideas*, UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2003.

Hans Günter Burkhardt, “Fritz Schumacher, Reformer der Großstadtkultur” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*,

Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Gabriele Bryant, *Projecting modern culture: 'aesthetic fundamentalisme' and modern architecture* in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

Karen David-Soricko, *Georg Gottlob Ungewitter und die malerische Neugotik in Hessen, Hamburg, Hannover und Leipzig*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 1997.

Robert Elwall, *Building with Light, The International History of Architectural Photography*, (London/New York: Merrel Publishers Limited, 2004.

Michelle Facos, "Photographie as Fact and Fine Art" In *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – Londen: Routledge, 2011.

David Frisby, *Analysing Modernity: Some Issues*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*, Brussel: Connaissance, 1968.

Thierry Groensteen, *The System of Comics*, vert. Bart Baety en Nick Nguyen Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée, vol 2*, Parijs, Presses Universitaires de Frances, 2011

GUST, *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

Susanne Harth "Hamburgs Stadterweiterung – Die kleinwohnungssiedlungen der 1920er Jahre" in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Dirk Hempel e. a., *Himmel auf Zeit, Die 20er Jahre in Hamburg*, Neumünster: Wachholtz Verlag, 2010.

Katharina Heise, " "Von meinen fünf Sinnen ist mir die Gabe dez Sehen am wichtigsten" Hamburg in den Photographien von Albert Renger-Patzsch, E. O. Hoppé, Andreas Feininger und Herbert List" in Ulrich Luckhardt en Hubertus Gaßner (eds.), *Maler sehen die Stadt*, tent. Cat., Keulen: Wienand Verlag, 2009.

Christian Hermansen, *Ildefonso Cerdá and modernity*, in Mari Hvattum en Christian Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

Hilde Heynen, *Architecture and Modernity; A Critique*, Londen/Massachusetts: MIT Press, 1999.

Tanis Hicheliffe, “The synoptic view: aerial photographs and the 20th century planning”, in Andrew Higgott & Timothy Wray (eds.), *Camera Constructs, Photography, Architecture and the Modern City*, Burlington/Farnham: Ashgate Publishing, 2012.

Adolf-Friedrich Holstein, *Der Lebensweg Fritz Schumachers* in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Steven Humblet, *Een modern traject doorheen de stad: Over 100X Paris van Germaine Krull*, in Dirk Lauwaert (ed.), *Citygraphy #01*, Brussel: Efemera vzw, 2007.

Daniela Jansen (ed.) e.a., *Concrete – Fotografie und Architektur* Zürich: Fotomuseum Winterthur en Scheidegger & Spiess, 2013.

Donald Kuspit e.a., *Joy Before The Object*, New York: Aperture, 1993.

Dirk Lauwaert, “Brugge, Een geboekstaafde stad. De kleine (grote) kunst der variatie” in Dirk Lauwaert (ed.), *Citygraphy #01*, Brussel: Efemera vzw, 2007.

Marta Lésniakowksa, “Architecture and its images” in Czeslaw Olszewski, *Modern Warsaw, Architecture Photography of the 1930s*, Warszawa: Raster, 2012.

Percy Wyndham Lewis, *The Children of the New Epoch*, gepubliceerd in the Tyro, no 1, Londen, 1921 Charles Harrison (ed.) en Paul Wood (ed.) *Art in theory, 1900 – 2000, An Anthology of Changing Ideas*, UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2003.

Ulrich Luckhardt en Hubertus Gassner, *Maler sehen die Stadt*, (Hamburg: Hamburger Kunsthalle en Wienand Verlag, 2009.

Mary Werner Marien, *Photography: A Cultural History*, Londen: Laurence King Publishing, 2010.

Scott McCloud, *Understanding Comics*, New York: Kitchen Sink Press, 1994.

David Mellor (ed.), *Germany: The New Photography 1927-1933*, London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Herbert Moldering, “Urbanism and Technological Utopians. Thoughts on the photographie of the Neue Sachlichkeit and the Bauhaus” in David Mellor ed., *Germany: The New Photography 1927-1933*, London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg: portrait de ville*, Parijs: Institut Français d'Architecture, 2002.

Richard Pare, *Photography and Architecture 1839 – 1939*, Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1982.

Claus Pflingsten, *Aspakte zum fotografisch Werk Albert Renger-Patzschs*, Witterschlick/Bonn: Wehle, 1992.

Steve Plumb *Neue Sachlichkeit 1918 – 1933, Unity and Diversity of an Art Movement*, New York & Amsterdam: Rodopi, 2006.

Albert Renger-Patzsch en Kurt Wilhelm-Kästner, *Das Münster in Essen*, Essen: Fredeboel en Koenen, 1929.

Albert Renger-Patzsch, *Norddeutsche Backsteindome*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1930.

Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930.

Albert Renger-Patzsch, *Paderborn*, Paderborn: Schöningh, 1949.

Sabine Rewald, e.a., *Glitter and doom: German portraits from the 1920s*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.

Robinson en Herschman, *Architecture transformed: A history of buildings from 1839 to the present*, New York, Cambridge, Massachusettes: MIT Press & The Architectural League of New York.

Dieter Schädel en Giselde Schädel, *Wie das “Kunstwerk Hamburg” entstand*, tentoon. Cat., Hamburg, 2007.

Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Jörg Schilling “Von Harmonie und Geist? Hamburger Architektur zwischen 1919 und 1939” in Dirk Hempel e. a., *Himmel auf Zeit*, Neumünster: Wachholtz Verlag, 2010.

Dirk Schubert, *Hamburger Wohnquartiere: Ein stadtführer durch 65 Siedlungen*, Berlijn: Dietrich Reimer Verlag, 2005.

Dirk Schubert, “Fritz Schumacher und die Regional- und Landesplanung in Hamburg – Vom 'Erstickungskampf' zur 'natürlichen Entwicklung’” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Fritz Schumacher in Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930.

Fritz Schumacher, “Hamburgs Wohnungsbaupolitik” *Die Baugilde*, 10, Berlijn: 1928, p. 297, geciteerd door Susanne Harth “Hamburgs Stadterweiterung – Die kleinwohnsiedlungen der 1920er Jahre” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Clive Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, Londen/New York: I.B. Tauris, 2007.

Philip Morton Shand, *Architectural Review*, vol 75, Januari 1934, p.12 in Robert Elwall, *Building with Light, The International History of Architectural Photography*, London/New York: Merrel Publishers Limited, 2004.

Steingraber, Erich (ed.), Billeter, Erika et al.; *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München: Bruckmann, 1979.

Brian Stokoe “Renger-Patzsch: New Realist Photographer” in *Germany: The New Photography 1927-1933*, ed. David Mellor, London: Arts Council of Great Britain, 1978.

Valerio Terraroli (ed.) *Art of the Twentieth Century: The Artistic Culture between the Wars*, Milaan: Skira editore, 2006.

Dalibor Vesely, *Modernity and the question of representation*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen (eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

Hans Gotthard Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit – Malerei und Fotografie*, Keulen: Dumont Buchverlag, 1980.

Thomas Völlmar, “Ein Bauschaffen im Übergang zur Moderne, Fritz Schumachers Architektur” in Dieter Schädel en Giselde Schädel (ed.), *Reform der Großstadtkultur: Das Lebenswerk Fritz Schumachers*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 2013.

Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2001.

Iain Boyd Whyte, *Modernity and architecture*, in Mari Hvattum en Christan Hermansen

(eds.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Londen/ New York: Routledge, 2004.

William H. Whyte, “The Anti-City”, in Elizabeth Geen e.a. (eds.), *Man and the Modern City*, Pennsylvania: University of Pittsburg Press, 1963.

Kurt H. Wolff, *The Metropolis and Mental life*, in David Frisby en Mike Featherstone (eds.), *Simmel on Culture. Selected Writings*, Londen/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 1997.

VI.2 Artikels

Michael Jennings, “Agriculture, Industry and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic”, in *October*, Vol. 93 (2000), pp. 23 – 56.

Frederic J. Schwartz, “Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG and the trademark”, in *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3 (1996), pp. 153-184.

Lynn R. Wilkinson, “Le Cousin Pons and the Invention of the Ideology”, in *PMLA*, Vol. 107, Nr. 2, (1992) , pp. 274 – 289.

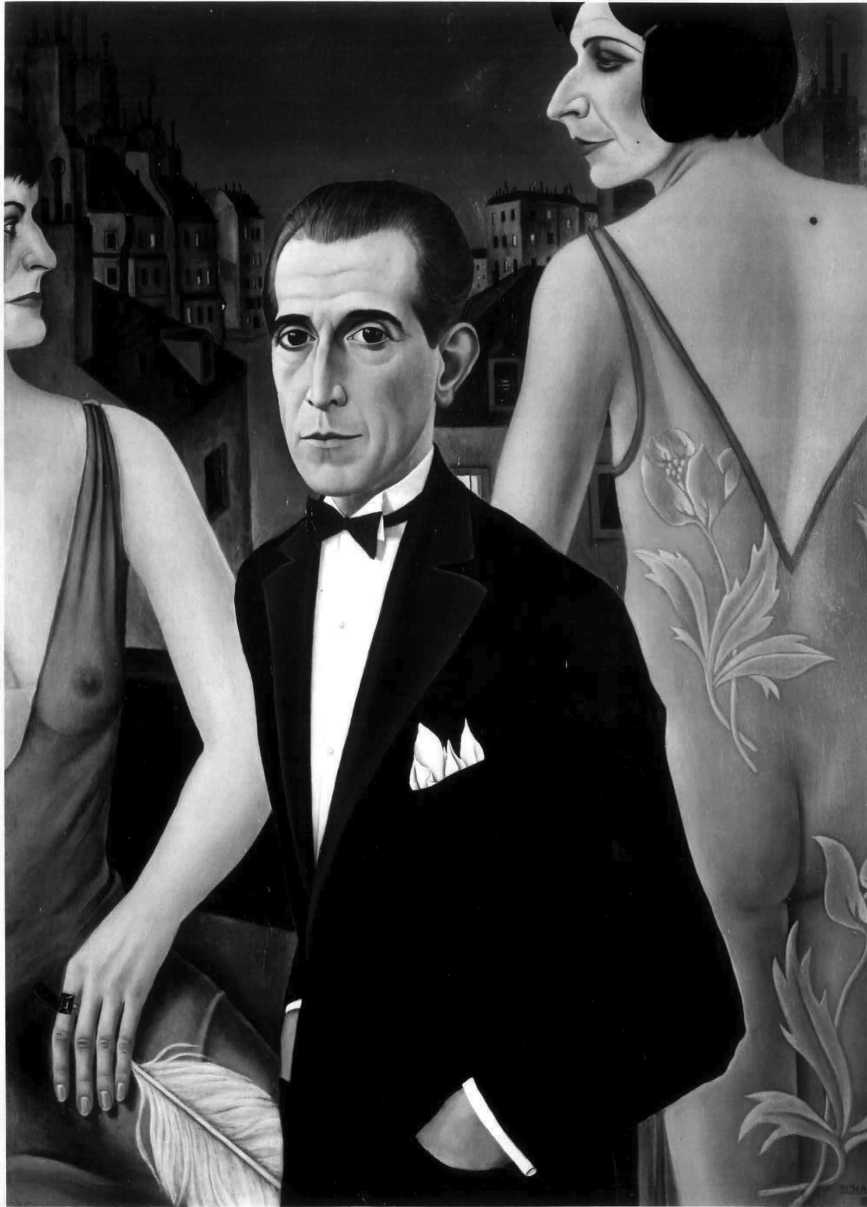
VI.3 Internet

Meriam-Webster: “Discourse”, laatst bekeken op 7 juli 2014, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse?show=0&t=1404739034>.

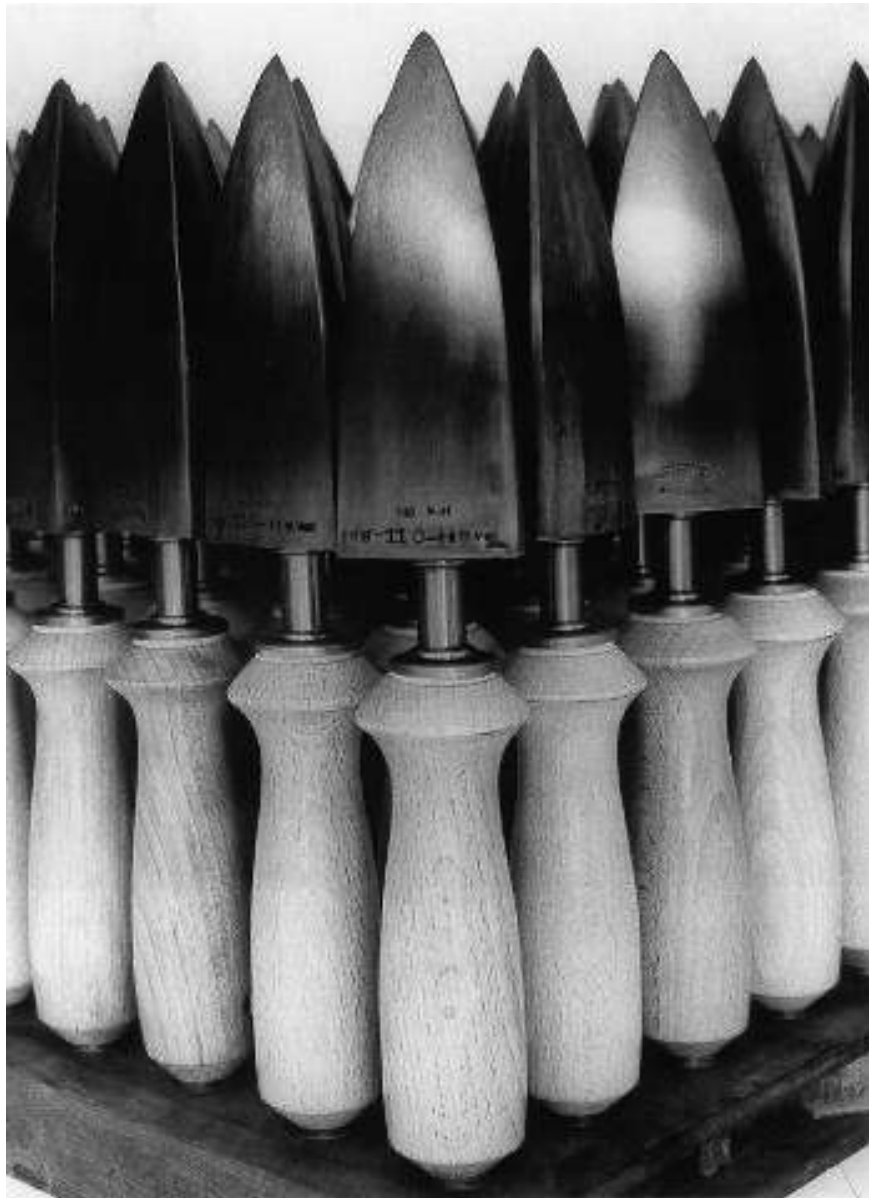
“St. Michaelis: Geschichte” laatst geraadpleegd op 2 juli 2014. <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=62> .

“Recollecting Landscapes: Historiek”, laatst geraadpleegd op 18 juli 2014, http://www.recollectinglandscapes.be/default.aspx?ref=AAAI&lang=NL_RL .

Deel VII: Lijst met afbeeldingen



Afbeelding 1: Christian Schad, *Count St. Genois d'Anneaucourt*, 1927.
Sabine Rewald, e.a., *Glitter and doom: German portraits from the 1920s*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 2006), p. 153.



Afbeelding 2: Albert Renger-Patzsch, “Bugeleisen für Schuhfabrikation” in *Die Welt ist schön*, 1928.

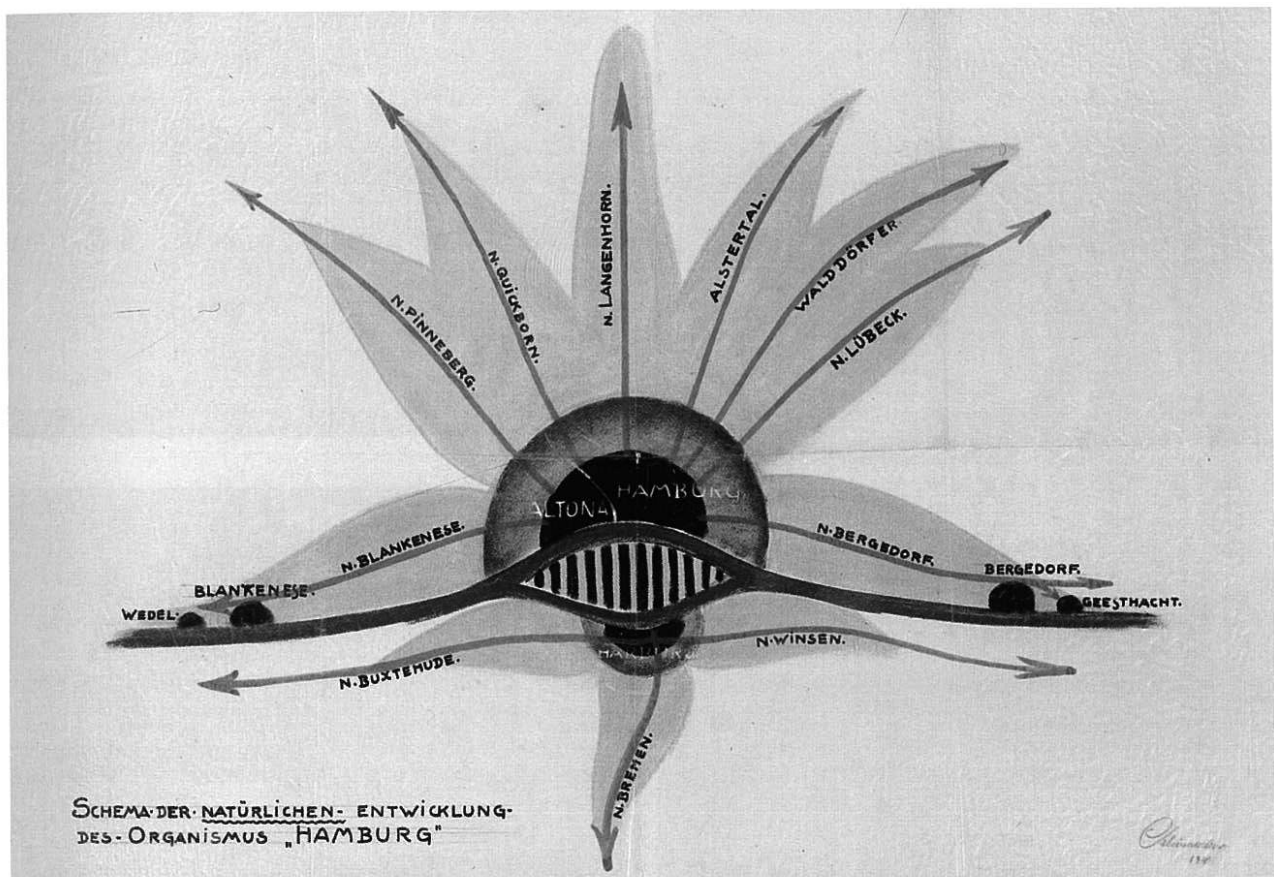
Hans Gotthard Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit – Malerei und Fotografie*, (Keulen: Dumont Buchverlag, 1980), p. 91.



Afbeelding 3: Peter Behrens en Karl Bernhard, *AEG Turbine* fabriek, Berlijn, 1909. Frederic J. Schwartz, "Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG and the trademark", in *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3 (1996), p.176.

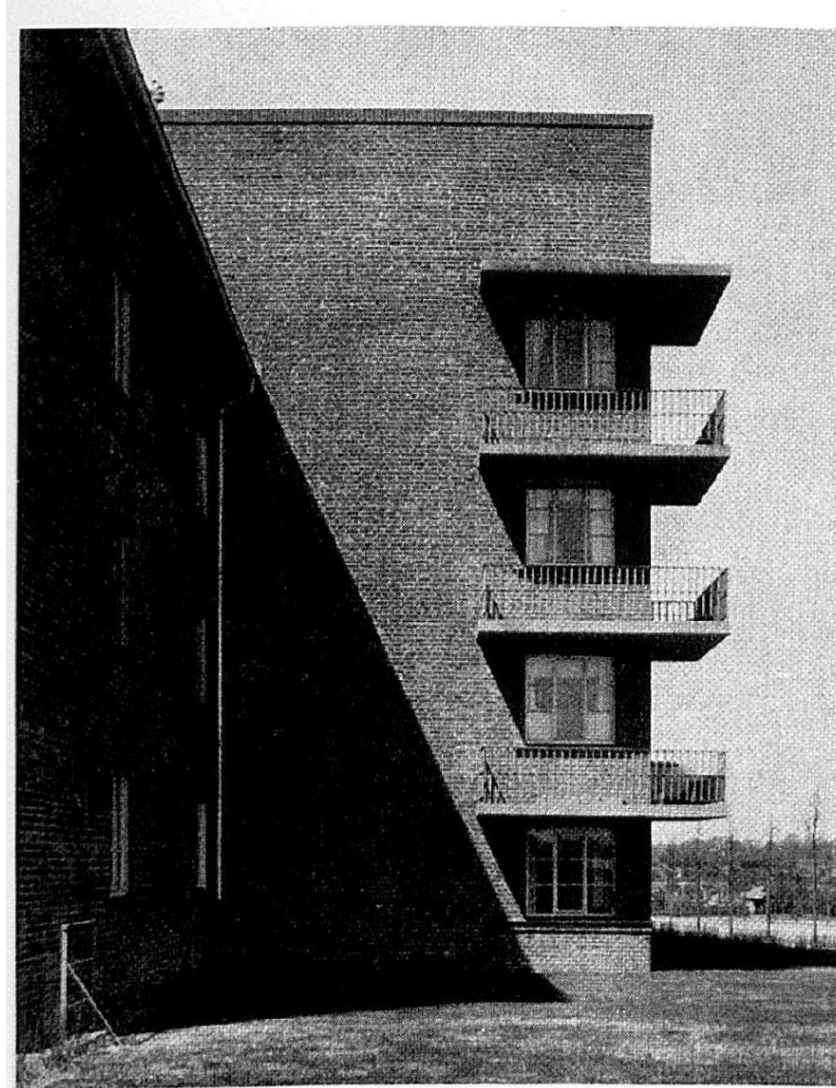


Abbeelding 4: “Grundriß der Elden Weitberumten Statt Hamburg” 1622.
 Landesbetrieb Geoinformation und Vermessung, *Hamburg in historischen Karten: 1528 bis 1920*, (Erfurt: Sutton-Verlag, 2009), p. 36.



Afbeelding 5: Fritz Schumacher, *Schema der natürlichen Entwicklung des Organismus "Hamburgs"*, 1920

Denise Noël, Florian Kossak, *Hambourg: portrait de ville*, (Parijs: Institut Français d'Architecture, 2002), p. 21.

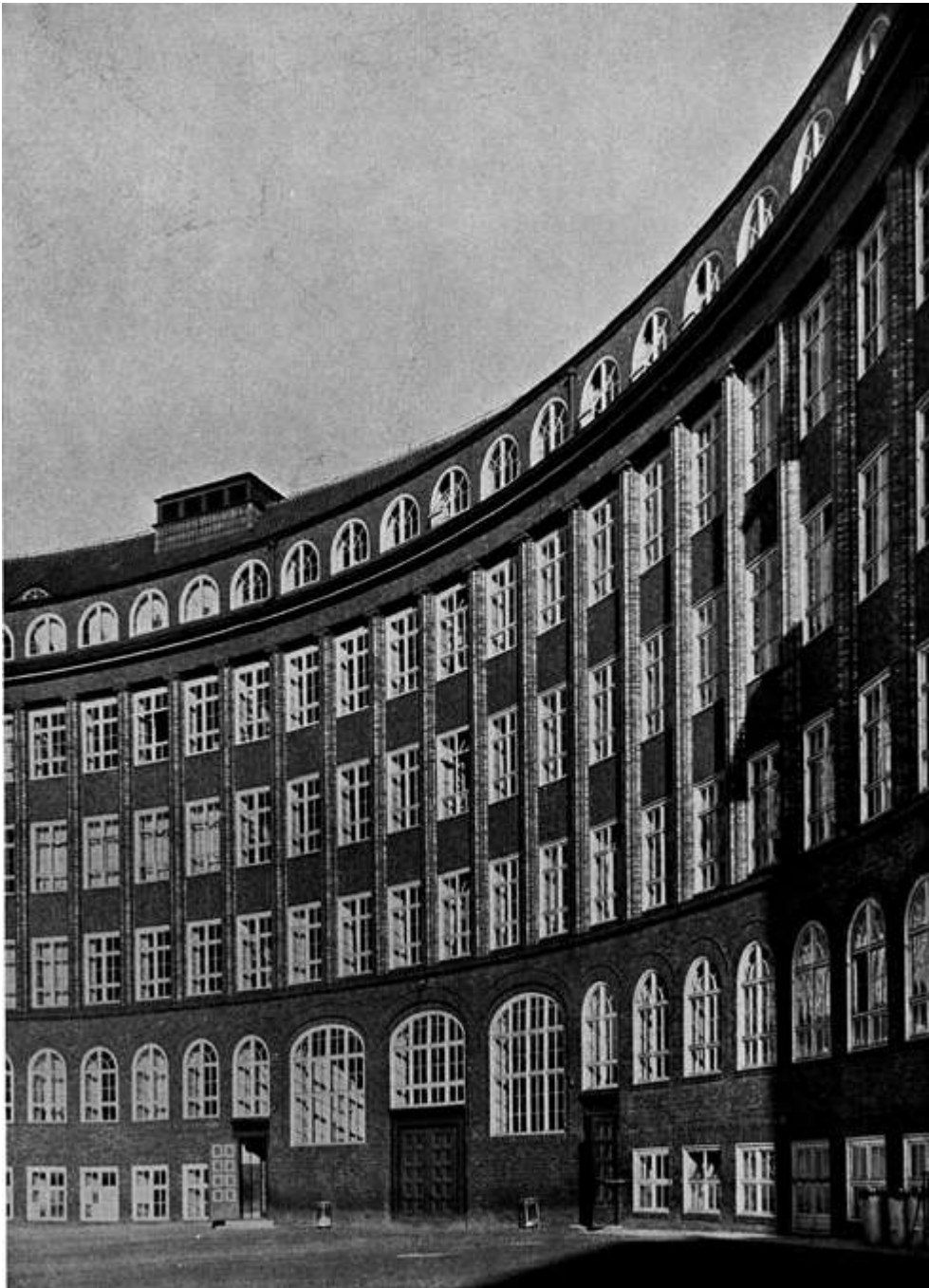


Afbeelding 6: Gebroeders Dransfeld, *Wohnblock in Barmbek*, architecten Gebroeders Gerson, 1927.

Dirk Hempel e. a., *Himmel auf Zeit, Die 20er Jahre in Hamburg*, (Neumünster: Wachholtz Verlag, 2010), p. 269.



Afbeelding 7: “Moderner Wohnhausblock”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 69.



Afbeelding 8: “Neue Schulbauten: Volksschule an der Arhenburger Strasse”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 67.



Afbeelding 9: “Stadtpark”

Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 73



Afbeelding 10: Gebroeders Dransfeld, *Chilehaus*, architect Fritz Höger, 1924.
Dirk Hempel e. a., *Himmel auf Zeit, Die 20er Jahre in Hamburg*, (Neumünster: Wachholtz Verlag, 2010), p .267



Afbeelding 11: Albert Renger-Patzsch, *Entrance Wall (Fagus-Werk)*, 1928.
Michael Jennings, "Agriculture, Industry and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic", in *October*, Vol. 93,(2000), p. 54.



Afbeelding 12: Ralph Steiner, *Untitled*, 1920s.
Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*,
(Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2001), p. 276.



Afbeelding 13: Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, Parijs, 1838/1839.
Lynn R. Wilkinson, "Le Cousin Pons and the Invention of the Ideology", in *PMLA*, Vol. 107,
Nr. 2, (1992), p. 275.



Afbeelding 14: Berenice Abbott, *El, Second and Third Avenue Lines*, 1936.
Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*,
(Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2001), p. 269.



Afbeelding 15: Albert Renger-Patzsch, *Tracks*, 1928.
Michael Jennings, "Agriculture, Industry and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic", in *October*, Vol. 93,(2000), p. 55.



Afbeelding 16: “Turm der Catherinenkirche”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 9.



Afbeelding 17: “Riesenkran”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 37.

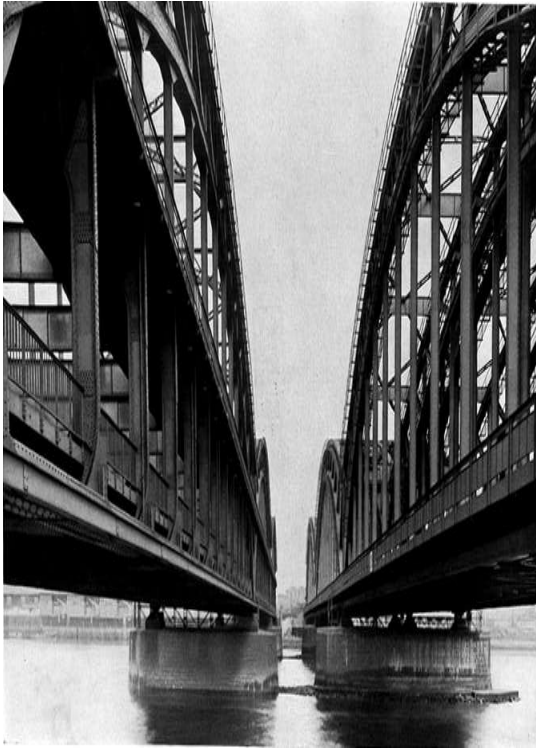


Afbeelding 18: “Auf der Mohrweide”, geen titel,²¹⁶ “Teich in Ohlsdorfer Friedhof”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 75-77.

²¹⁶ Door fouten bij het scannen, zijn er een paar foto's uit *Hamburg* die geen titel bevatten.



Afbeelding 19: “Partie an der Alster”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 57.



Afbeelding 20: “Treppenwinkel in Blankenese”, “Treppenweg in Blankenese”, “Elbblick von Blankenese”

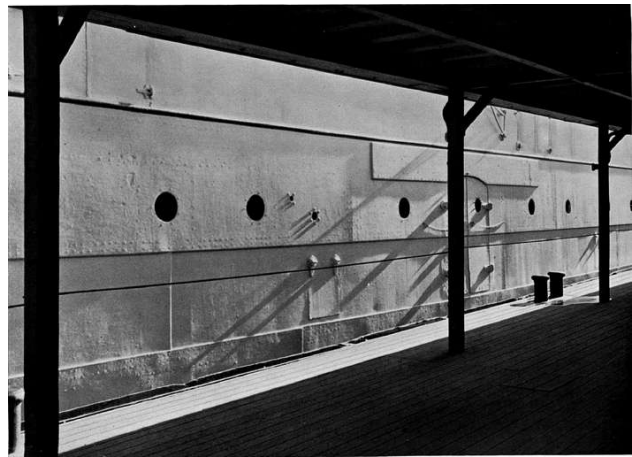
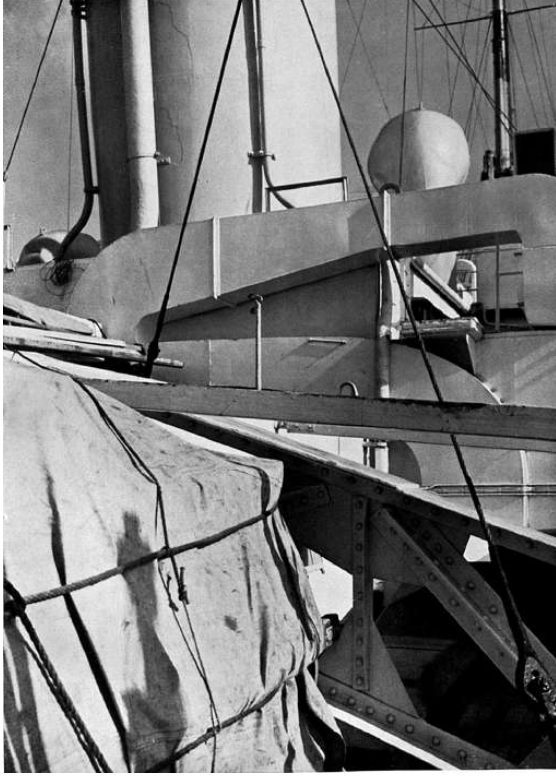
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p.83-85.



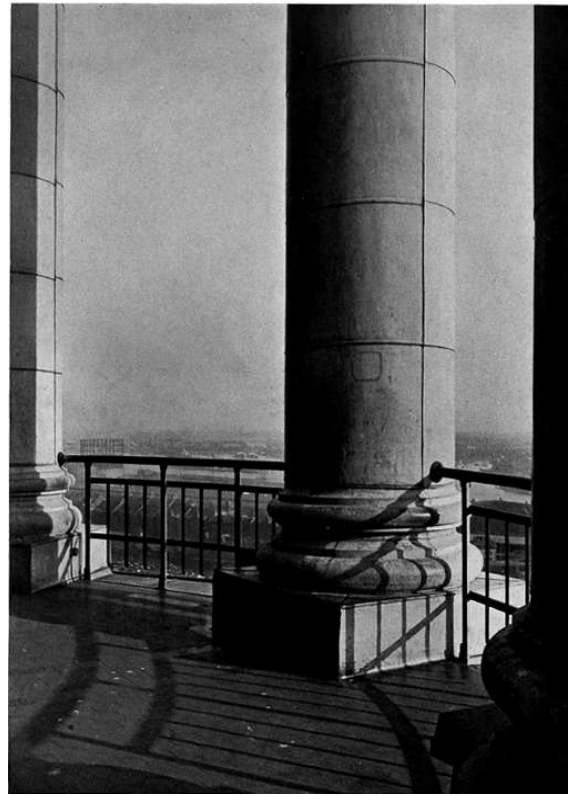
Afbeelding 21: “Die Hamburger Elbbrücken”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p.88.



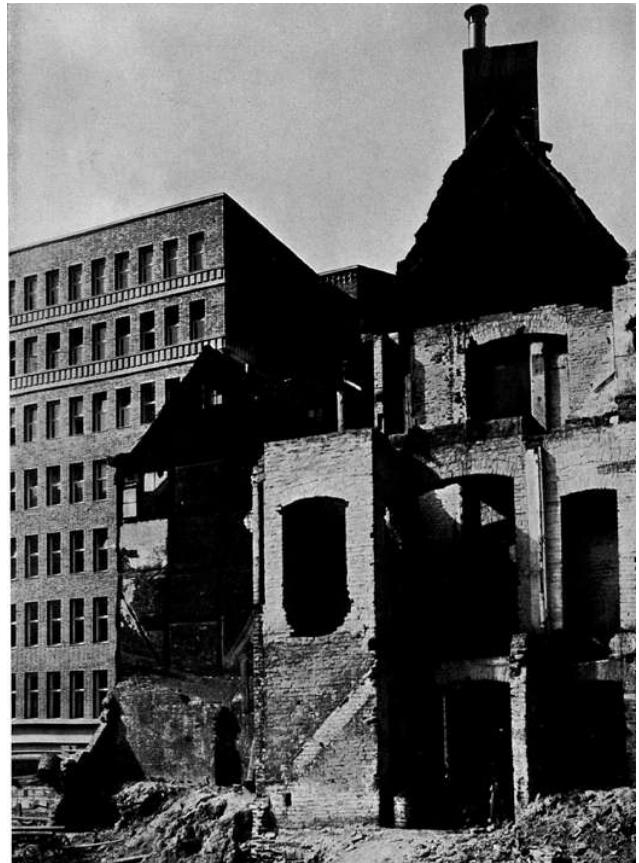
Afbeelding 22: “Binnenalster mit Lombardbrücke”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 48.



Afbeelding 23: Vor dem Oberdeck der St. Pauli-Landungsbrücken”, “Schif an der St. Pauli-Landungsbrücken”, “An Bord einer Überseedampfers”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p.29, 31 en 46.



Afbeelding 24: “Turmtreppe der Michaeliskirche”, “Turmplatform der Michaeliskirche” Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 12-13.



Afbeelding 25: “Abbruchviertel mit Jakobikirche”, “Das neue und das alte Hamburg”
Albert Renger-Patzsch, *Hamburg*, (Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1930) p. 20 en 64.

Deel VIII: Bijlage

VIII.1 Bijlage I

In deze bijlage is het volledige fotoboek *Hamburg* van Renger-Patzsch te vinden in miniatuurversie.



The Spire of the Columbus Church
Hamburg
The tower of the Columbus Church
Hamburg
The tower of the Columbus Church
Hamburg

9



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

10



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

11



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

12



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

13



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

14



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

15



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

16



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

17



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

18



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

19



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

20



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

21



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

22



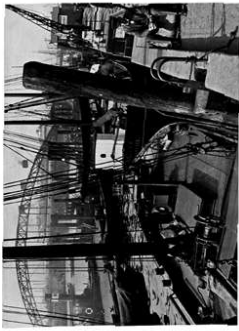
View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

23



View of Hamburg from the harbor
Hamburg
View of Hamburg from the harbor
Hamburg

24



Steel beams
Steel cables

21



Small metal structures on the deck
Small metal structures on the deck

25



Large ship docked at the pier
Large ship docked at the pier

27



Steel beams on the deck
Steel beams on the deck

28



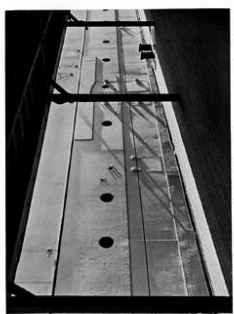
Steel beams on the hull
Steel beams on the hull

29



Long structure with vertical supports
Long structure with vertical supports

30



Large flat structure with circular openings
Large flat structure with circular openings

31



Large ship docked at the pier
Large ship docked at the pier

32



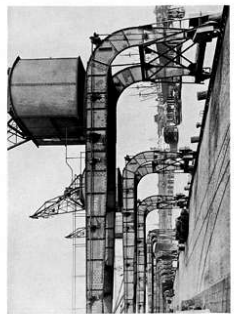
Ship's hull structure
Ship's hull structure

33



Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

34



Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

35



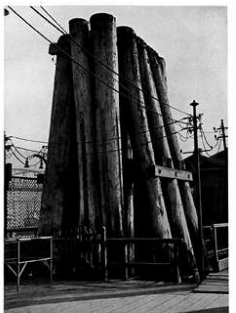
Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

36



Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

37



Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

38



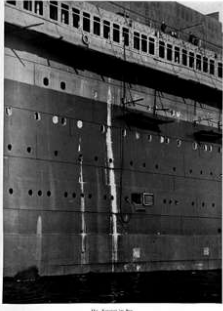
Large industrial structure with steel beams
Large industrial structure with steel beams

39



Large ship docked at the pier
Large ship docked at the pier

40



The "Lincoln" in view of...
The "Lincoln" in view of...
The "Lincoln" in view of...

47



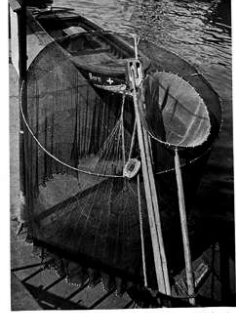
Structure of the...
Structure of the...
Structure of the...

48



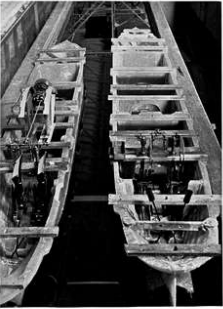
A man in a...
A man in a...
A man in a...

49



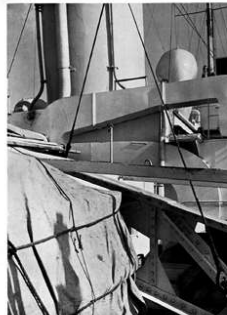
Lifebuoy...
Lifebuoy...
Lifebuoy...

50



Interior of the...
Interior of the...
Interior of the...

51



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

52



The "Lincoln" at sea...
The "Lincoln" at sea...
The "Lincoln" at sea...

53



Lifeboat...
Lifeboat...
Lifeboat...

54



Lamp post...
Lamp post...
Lamp post...

55



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

56



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

57



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

58



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

59



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

60



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

61



Deck of the...
Deck of the...
Deck of the...

62



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

17



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

18



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

19



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

61



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

64



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

63



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

64



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

65



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

66



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

69



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

68



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

69



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

70



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

71



Photograph by the author
Photograph by the author
Photograph by the author

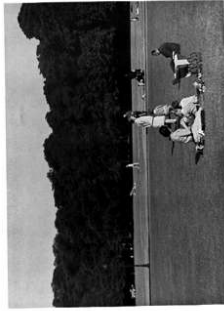
72



73



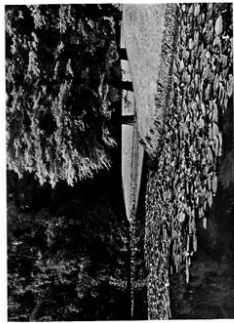
74



75



76



77



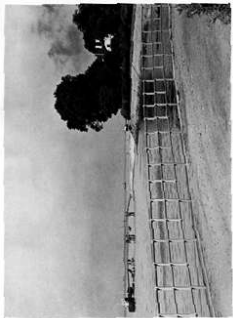
78



79



80



81



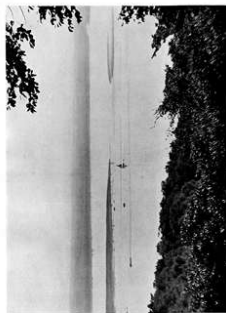
82



83



84



85



86



87



88

VIII.2 Bijlage II

Voor zij die bepaalde beelden van dichterbij willen bestuderen bevat deze tweede bijlage het fotoboek *Hamburg* in digitale versie. Op de bijgevoegde CD-R is het hele fotoboek te vinden. Aangezien elke linkerpagina van het fotoboek blank is, is deze weggelaten. Zoals reeds in een voetnoot vermeld werd bij deel VII, hebben sommige afbeeldingen uit *Hamburg* geen ondertitels. Dit komt door fouten bij het inscannen, waarvoor mijn verontschuldigingen.