

**Ein Blick hinter die Fassaden**  
**Die Architekturfotografin Karin Ritter**





Andrea Singer, BSc

**Ein Blick hinter die Fassaden  
Die Architekturfotografin Karin Ritter**

**MASTERARBEIT**

zur Erlangung des akademischen Grades

Diplom-Ingenieurin

Masterstudium Architektur

eingereicht an der

**Technischen Universität Graz**

Betreuer

Assoc.Prof. Mag.art. Dr.phil. Daniel Gethmann

Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften

Graz, Mai 2019

#### Gleichheitsgrundsatz

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit darauf verzichtet, geschlechtsspezifische Formulierungen zu verwenden.

Ich möchte jedoch ausdrücklich festhalten, dass die bei Personen maskuline Form für beide Geschlechter zu verstehen ist.

## **EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG**

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Das in TUGRAZonline hochgeladene Textdokument ist mit der vorliegenden Masterarbeit identisch.

---

Datum

---

Unterschrift

# Inhalt

**9 Sammlung**

**37 Prolog**

**38 Ausgangspunkt**

**41 Architekturfotografie**

im Kontext

**42 Fotografie im architektonischen Prozess**

**59 Biografische Rekonstruktion**

Die Fotografin Karin Ritter

**60 Frühe Prägungen**

**66 Bayrische Staatslehranstalt für Photographie**

**67 Fotografische Ausbildung**

**70 Fotografische Arbeit ab 1956**

**72 Die Auftraggeber**

**79 Annäherung**  
an Karin Ritters Fotografie

80 Herangehensweise

94 Anhaltspunkte auf der Suche nach der  
fotografischen Haltung

**97 Analyse der Fotografien**

98 Die Funktion des Menschen im Bild

111 Der Maßstab im menschlichen Blick

119 Licht als stimmungslenkendes Motiv

129 Überlagerung von Strukturen

**141 Epilog**

142 Schlussbemerkung

**145 Quellenverzeichnis**

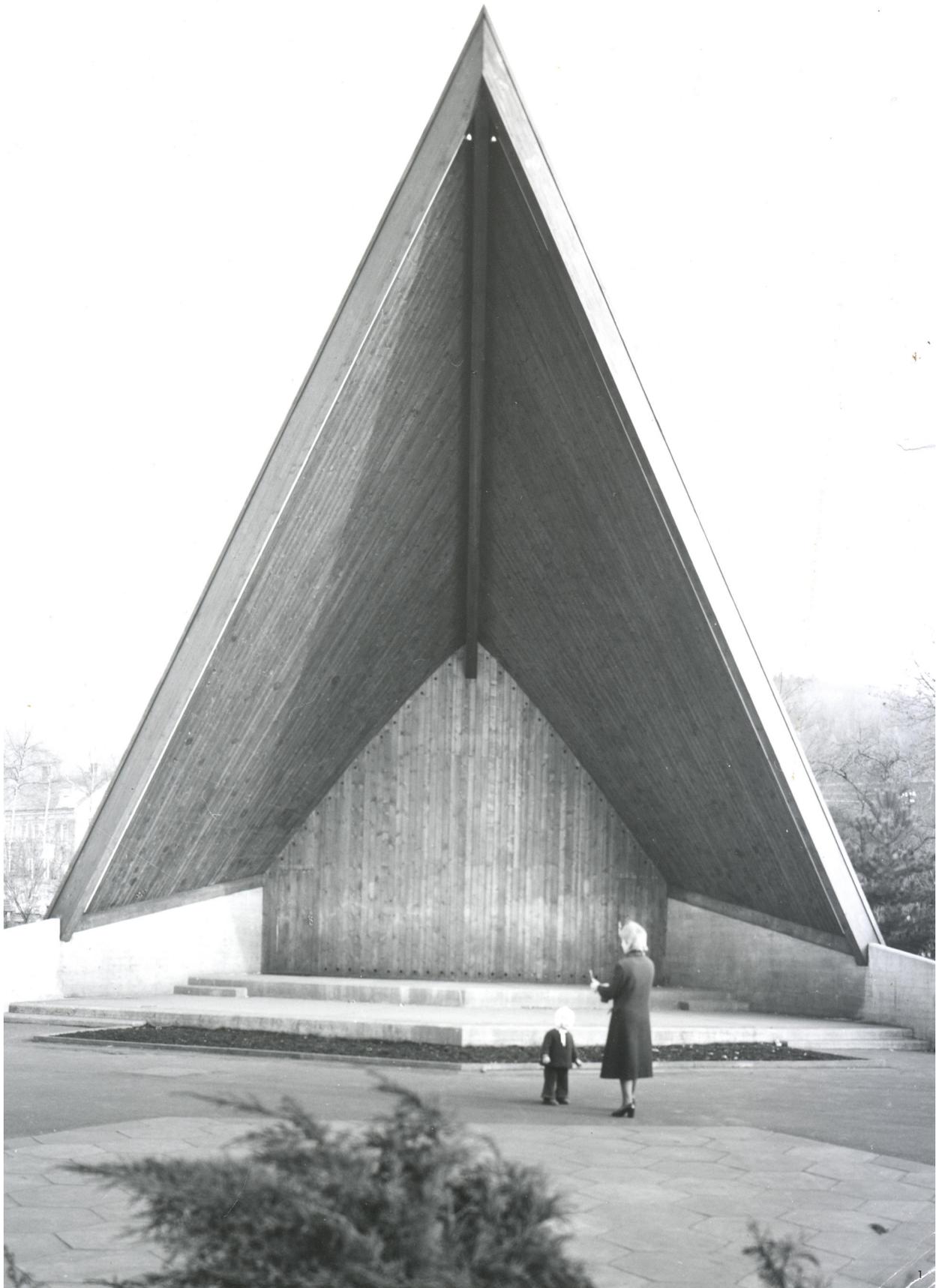
146 Literaturverzeichnis

152 Abbildungsverzeichnis

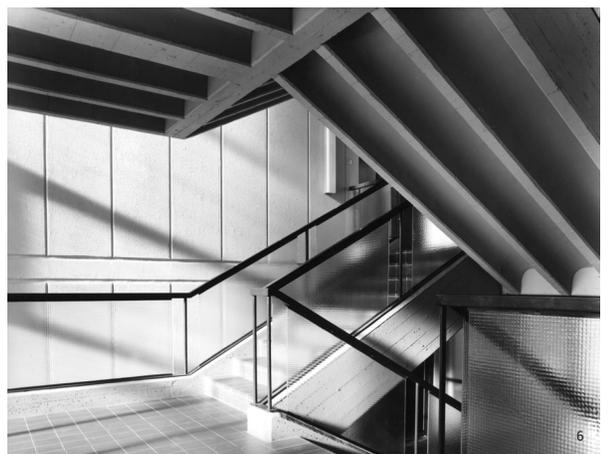
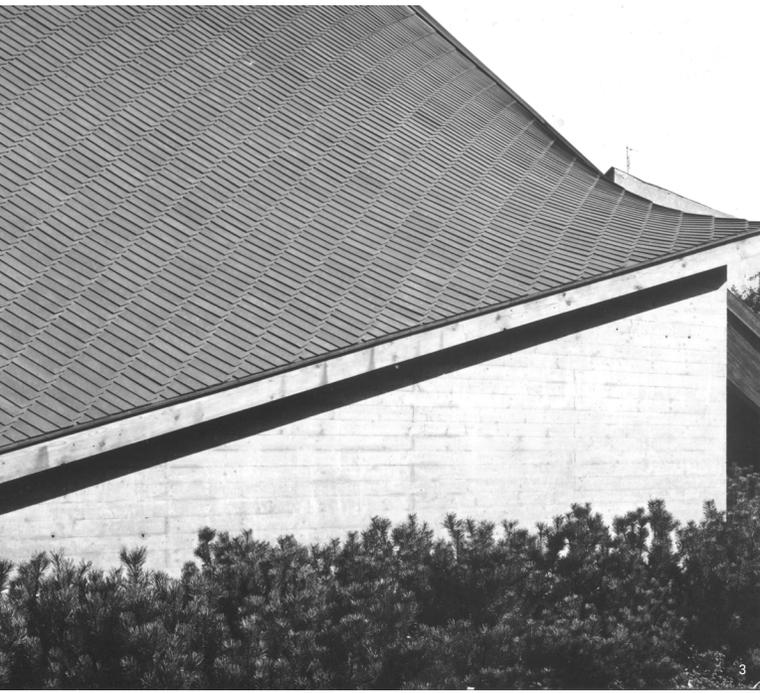


**Sammlung**



















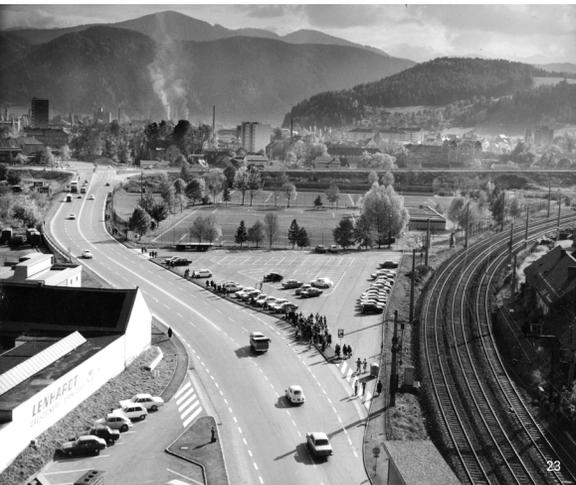
VOLKSSCHULE  
DER STADT LEOBEN  
JUDENDORF













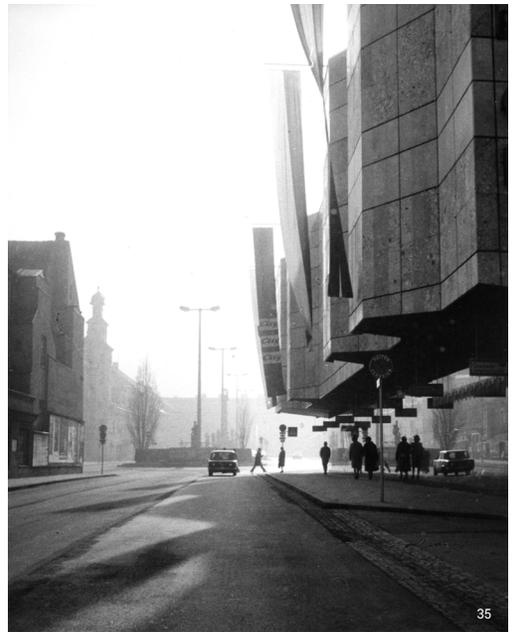
















*„Architekturfotografie hat sonst keiner gemacht. Ich weiß nicht... Ich habe gedacht, da ist eine Lücke...“<sup>1</sup>*

Was im ersten Moment nach einer sehr pragmatischen Entscheidung klingt, wandelt sich mit zunehmendem Kontext zu einer sehr wohl durchdachten Absicht. Den frühen Wunsch, Innenarchitektin zu werden, musste sie aus finanziellen Gründen aufgeben. Als Einzelgängerin sprechen sie Gebäude als Gegenüber wohl mehr an als Hochzeiten oder Studiosituationen. Und dieser Entschluss, Architektur zu ihrem Tätigkeitsfeld zu machen, entwickelt sich zum Erfolg. Karin Ritter wird zur Architekturfotografin der modernen, steirischen Architekten. Sie wird zur Architekturfotografin derer,

---

<sup>1</sup> Interview mit Karin Ritter, geführt von Andrea Singer, Wien, 13.06.2018.

die zu ihrer Schaffenszeit, wie sie es nennt, „en-vogue“ waren.

Karin Ritter sieht ihre Fotografie als Handwerk, dessen vielfältige Möglichkeiten sie ausnützt. Und doch ist ihre Fotografie viel mehr als bloßes Ablichten, viel mehr, als das Vorhandene wiederzugeben und viel mehr als das Drücken des Auslösers. Sie entfernt sich von der Fotografie als Reproduktionsmittel, übersetzt die Architektur in die Sprache des Bildlichen und verdeutlicht so ihren Blick auf ein Gebäude.

Die Architektur sah sie am liebsten in Schwarz-Weiß. Sie ging mit der Sonne durch den Tag, um die Verwandlung ihrer Umgebung im wandelnden Sonnenlicht festzuhalten. Das Spiel von Licht und Schatten löst in ihr eine Faszination aus, die Karin Ritter in feinfühligere Weise ins Bild übersetzt. Bewusst entscheidet sie sich für Perspektiven, die nicht verzerren oder verstellen, für Bildausschnitte, die zeigen, was nötig ist und nicht mehr. Sie betont, hebt hervor, stellt zurück oder verschleiert, wenn es ihr angemessen erscheint. Sie betont Volumina, um räumliche Tiefen entstehen zu lassen oder verkürzt, um grafisch flächige Bilder zu kreieren.

Diese Entscheidungen, die sie während dem Prozess des Fotografierens trifft, unterliegen einem Ziel: Die Qualitäten des Gegenübers offenzulegen. Sie sucht dabei nicht nach der beschreibenden Objektivierung, nach allgemein gültigen Qualitäten, sondern nach Formen individueller Wahrnehmung. Ihr Bilder drücken mehr ein Zeitgefühl, Umwälzungen, eine gewisse Brutalität und Einsamkeit in der Welt, also konkrete Gefühle aus. Sie versucht ihr Gegenüber auszuloten, seine Geschichte, seinen Ort zu begreifen

und auch seine sinnlichen Eigenschaften zu erfassen und festzuhalten. Dies bewirkt, dass ihre Bilder aufregend, ruhig, spannungsvoll, kühl, distanziert oder lebendig sind – egal welche Eigenschaften sie dem Gegenüber zuspricht, sie vermittelt nie eine emotionslose Haltung.

Die einleitend gezeigte Sammlung erweckt einen Eindruck von der Menge und Vielfalt, die Karin Ritter auszeichnet. Sie gibt einen repräsentativen Überblick über ihre Haltung, ihre Vorstellungen und Ideen. Sie zeigt Karin Ritters Sinn für das Wunderbare und Schöne in einer oft wunderlosen Welt. Schön, meint hier nicht nur die ästhetische Schönheit, sondern auch die Schönheit in scheinbar unwichtigen Situationen und Details, denen sie hohen Respekt entgegenbringt. Die Bilder zeigen ihren Umgang mit Licht, Menschen und Handlungen, mit Struktur und Atmosphäre. Sie beschreiben ihre Unaufgeregtheit, ihr tiefes Verständnis für Architektur, die nicht nur für sich, sondern auch als Rahmen für menschliche Handlungen steht. Betrachtet man die Sammlung, dann wird die Leistung, die Karin Ritter im Moment ihres fotografischen Schaffens und auch später noch nicht bewusst war, sichtbar. Ihr gelang es, die Nachkriegsarchitektur in ihrem Facettenreichtum in Bildern festzuhalten. Dazu zählt nicht nur die qualitätsvolle, außergewöhnliche Architektur, sondern auch die verschwindenden Relikte aus der Zeit vor dem Krieg, die durch die neue Industrie und die Massenwohnbauten ersetzt werden. Karin Ritters Architektur fotografie bleibt nicht in der cleanen Darstellungskonvention, sondern begreift das Genre als weitergefasste Aufgabe.



## **Prolog**

## **Ausgangspunkt**

Es gibt weder ein gesammeltes Archiv ihrer Bilder, noch eine veröffentlichte Biografie. Sie taucht auch nicht in Listen von österreichischen (Architektur-) fotografen auf. Und das, obwohl Karin Ritter für führende Architekten von den 1950ern bis in die 1980er Architektur auf Bild festhielt und Architektur weiterdachte als sie bloß als Gebäude von namhaften Architekten zu definieren. Sie dachte Architektur als Idee, als Entwurfspotentiale, die es sichtbar zu machen gilt, als Prozess der Entstehung und der Nutzung und als gebauten Raum, der jegliche Handlungen menschlicher Gesellschaft miteinschließt. Dies beginnt bei der Industrie und bei Baustellen, führt zu realen Lebensumständen von Menschen, die mit dem Fortschritt der Industrie nicht mithalten können, weiter zu anonymen pragmatischen Massenwohnbauten und endet bei progressiver, neuer Architektur des 21. Jahrhunderts.

Das Ziel dieser Arbeit ist die Sammlung und Zusammenführung von Karin Ritters fotografischer Arbeiten, die sich auf verschiedene private oder

öffentliche Archive aufteilen, die teils in Abzügen aber teilweise auch nur digitalisiert vorhanden sind. Karin Ritters durch diese Arbeit erforshtes Oeuvre ist umfangreich, jedoch längst nicht vollständig erschlossen.

Mit der These, dass Architekturfotografie im architektonischen Prozess eine weit größere Rolle spielt als ihr grundsätzlich zugesprochen wird, dass sie etwas sichtbar machen kann, das der reale Bau nicht zu leisten vermag, ist es naheliegend anfangs die fotografische Position innerhalb der Architektur zu beleuchten. Nach einer anschließenden biografischen Rekonstruktion der Person Karin Ritter, wird ihre Fotografie in diesem Zusammenhang analysiert. Die klassische Biografie, in der sowohl ihre persönlichen Daten, ihre Familie, ihre Ausbildung, Arbeit und Auftraggeber beleuchtet werden, dient als Kontextvermittlung. Dabei spielen vorrangig Interviews und Archivmaterial, wie auch der Roman der Mutter Christiane Ritter (Eine Frau erlebt die Polarnacht) als Quellen eine entscheidende Rolle. So konnten Bildbestände ihrer wohl wesentlichsten Auftraggeber sichergestellt werden. Ausgehend von herausgefilterten Anhaltspunkten werden Beispiele Karin Ritters fotografischer Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen und mit möglichen Vorbildern und Zeitgenossen verglichen. Karin Ritters fotografische Charakteristika werden verglichen, analysiert und konkretisiert, um ihre fotografische Haltung gegenüber der Architektur formulieren zu können.



# **Architekturfotografie**

im Kontext

## **Fotografie im architektonischen Prozess**

*„Von der Architekturfotografie wird meistens erwartet, dass sie ein Gebäude dokumentiert. Es ist aber nicht möglich, reine Dokumentationsfotografie zu machen, das heisst ein Gebäude so, wie es ist, wiederzugeben. Eine Fotografie kann immer nur einen gewissen Standpunkt zu einer gewissen Zeit festhalten und ist in dem Sinne gezwungenermassen immer eine Interpretation. Durch diese Interpretation kann ein neues Gebäude entstehen, das seine eigene Kraft und seine eigene Präsenz entwickelt. So gesehen kann die Fotografie die Vorstellung eines Gebäudes durchaus stärker vermitteln als dieses selbst. Viele Gebäude kennen wir eigentlich nur aus der Fotografie oder dem Film, kennen also nur ihre Abbilder. Sie sind aber in der Erinnerung genauso wirklich wie jene, die wir betreten haben, wie jene, die wir in unserer nächsten Umgebung oder auf Reisen kennengelernt haben.“<sup>2</sup>*

---

2 Christian Kerez, zit. n. Locher 2016, 9.

Was der Schweizer Architekt Christian Kerez hier anspricht, ist der Anteil, den das Medium der Fotografie an der Architektur hat. Wenn Architektur nicht nur als gebaute Objekte betrachtet wird, sondern auch den Prozess des Entwurfs, der Realisierung, der Vermarktung, Verbreitung und Nutzung miteinschließt, dann spielt das Bild als Medium der Architektur eine wesentliche und immer wichtiger werdende Rolle.

Konventionell erfolgt das Fotografieren von Architektur im Vakuum zwischen Fertigstellung und realer Benutzung. Es ist der Moment, in dem Architektur ein gebautes Potential, ein noch nicht eingelöstes Versprechen ist. Ohne eine aus Sicht des Architekten möglicherweise unangemessene Nutzung der Bewohner, ohne Gebrauchs- oder Verschleißspuren soll die Architektur in ihrer Erhabenheit, losgelöst von Raum und Zeit, verewigt werden. Diese Abbildungen dienen dem Streben nach der Legitimation von Gebäuden, nach deren Wertsteigerung durch die digitale oder analoge Verbreitung. Es braucht dazu eine visuelle Repräsentation mittels der architektonischen Medien, sei es im Plan, in Skizzen, gezeichneten Perspektiven, Modellen oder eben in der Fotografie. Diese Repräsentation trägt maßgeblich zum Bekanntheitsgrad eines Gebäudes und damit des Architekten bei. Als Mittel der Repräsentation und bildlichen Darstellung ist die Fotografie zum maßgebenden Medium der Architektur geworden, da es anders als beispielsweise der Plan eine Sprache ist, die jeder versteht und nicht nur Fachkundige adressiert.

Einer der bekanntesten Architekten des 20. Jahrhunderts, Ludwig Mies van der Rohe, nutzte die Kraft des fotografischen Mediums, um seinen Bekanntheitsgrad massiv zu steigern. Ohne zuvor ein Gebäude in progressiver Bauweise verwirklicht zu haben, schaffte er den Sprung in den Kreis der Architektenelite. Seinen frühen Ruhm verdankte er einer fotografischen Geste, einem Gebäude, das nie gebaut wurde. Der Wolkenkratzer am Berliner Bahnhof Friedrichstraße existiert lediglich in einer perfekten Fotomontage, in der ein Bild eines gläsernen Hochhauses in eine Straßenansicht einkopiert ist.<sup>3</sup> Auch der wohl bekannteste seiner Bauten, der Barcelona Pavillon für die Weltausstellung 1929, wurde erst durch seine Repräsentation im Bild durch Sasha Stone zu dem Beispiel moderner Architektur. Durch die Solo-Ausstellung 1947 kuratiert von Philipp Johnson im Museum of Modern Art, katapultiert er den Bau in die Architekturpublikationen und hebt Ludwig Mies van der Rohe so in den Olymp der Architekten.<sup>4</sup>

Wenngleich auch Architekten des 20. Jahrhunderts das fotografische Medium und seine Wirkung zu nutzen wussten, ist die Kritik an der fotografischen Reproduktion von Architektur fester Bestandteil des Diskurses. In diesem Sinn wandte sich Adolf Loos gegen diese Praxis.<sup>5</sup> Die Verfrachtung des dreidimensionalen Raumes in den zweidimensionalen löste „Oppositionen wie Wesen und Formalismus, Sein und Schein, Bild und Raum“

---

3 Vgl. Honnef 2005, 56.

4 Vgl. Ebda, 59f.

5 Faber/Moser 2018, 14f.

aus, „obwohl die mediale Praxis schon längst von einer Auflösung derartiger Dichotomien geprägt war.“<sup>6</sup> Die Fotografie steht nämlich nicht mehr nur im Dienste der Architektur, sondern hat sich als Praxis, die mehr sichtbar machen kann als das Offensichtliche längst von ihr emanzipiert. In seinem Beitrag zur Fotogeschichte schreibt Ruhl, dass das Medium der Fotografie erst die Wahrnehmung von Architektur als etwas Auratisches im Sinne Benjamins ermöglicht. Der Verlust der Aura der mit der Reproduktion von Kunst einhergeht, trifft nicht auf die Reproduktion von Architektur im Bild zu. Der Architektur fehlt es nämlich an der Dialektik aus Nähe und Ferne. Sie erfüllt zwar den Authentizitätsanspruch, den Benjamin an die Kunst stellt, jedoch fehlt es ihr an der nötigen Distanz zum Betrachter. Kunst ist eine „Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>7</sup>. Architektur erfüllt diese Bedingung nicht. Der Unterschied zwischen einer Reproduktion eines Bildoriginals und Architektur liegt nach Ruhl in der Wahrnehmung des Fotografierten: „...obwohl die darin abgebildete Architektur ihren objektiven Qualitäten beraubt ist, geht sie nicht vollständig im Bildmedium auf. Sie bleibt im Unterschied zur Reproduktion eines Bildoriginals als Gegenstand des Bildes und damit als Fotografiertes wahrnehmbar.“<sup>8</sup> Die Reproduktion von Architektur durch die Fotografie kann also durchaus zur Auratisierung eines ansonsten taktil wahrgenommenen Gegenstandes beitragen oder die Wirklichkeit darin

---

6 Ruhl 2014, 55.

7 Benjamin 2012, 16.

8 Ruhl 2014, 54.

sogar übertreffen. Auch Christian Kerez beschreibt in dem Eingangszitat die Fotografie als Interpretation, wodurch „ein neues Gebäude entstehen“ kann, „das seine eigene Kraft und seine eigene Präsenz entwickelt.“<sup>9</sup> Indem Architekturfotografie selbst den Status eines Kunstwerkes beanspruchen kann, rückt die Funktion von Fotografie als reine Abbildung oder Repräsentation der Wirklichkeit in den Hintergrund. Sie löst sich von ihrem realen Referenzprojekt und formt im Zusammenspiel mit dem sie umgebenden Raum eine eigene, unabhängige Realität.<sup>10</sup>

Fotografie ist also nicht nur die Wiederholung der Wirklichkeit im Bild, sondern kann zur gesteigerten auratischen Wahrnehmung von Architektur beitragen. Obwohl Architektur auf Sichtbarkeit ausgelegt ist, erschöpft sie sich darin keineswegs. Ein Gebäude, ein Ensemble, eine Stadt lassen sich nicht durch eine einzige Ansicht erschließen, es gibt unzählige. Die Fotografie liefert einen selektiven Blick auf ein Bauwerk, vorgefertigt vom Fotografen, eventuell festgelegt vom Architekten. Jenseits von diesen Ansichten besteht Architektur auch als Struktur oder Atmosphäre, die ebenfalls anschaulich gemacht werden können. Sie können in ihrer räumlichen Konsequenz erkannt werden, bleiben aber bei empirischer Betrachtung und auf den ersten Blick oft unerkannt. Fotografie spielt dabei als Medium der Sichtbarmachung, das in der Lage ist eine architektonische Vorstellungswelt offen zu legen und zugänglich zu machen, eine entscheidende Rolle. Sie ist nämlich nicht nur das Medium der

---

9 Christian Kerez, zit. n. Locher 2016, 9

10 Ruhl 2014, 55.

Dokumentation, wofür sie oft gehalten wird, sondern kann auch strukturelle Überlagerungen und auratische Qualitäten hinter der architektonischen Oberfläche sichtbar machen. „Die Fotografie kann die Absicht der Architektur verstärken, die Leitidee eines Konzepts herausarbeiten und die Komplexität einer Herangehensweise in einem einzigen Bild verdichten“.<sup>11</sup> Architekturfotografie kann also mehr als nur zu dokumentieren, es ist sogar ihre Aufgabe etwas aufzudecken und mehr zu sein als eine einfache Beschreibung. Architekturfotografie ist eine andere Art von Mitteilung. Dies kann eine kritische Stellungnahme oder eine eingefangene Stimmung oder Idee sein.<sup>12</sup>

Fotografie, die Architektur zum Thema macht, transportiert auch soziale Realitäten oder kulturelle Werte. Es geht nicht nur darum die Intentionen der Architekten zu beschreiben, sondern auch gelebte Erfahrungen aufzudecken und den kulturellen Wert der gebauten Umwelt zu transportieren.<sup>13</sup> Solche Aufnahmen schließen das Urbane und Suburbane, das Ikonische und Gewöhnliche und auch Transformation und Globalisierung mit ein. Dazu zählen auch Aufnahmen von Industriebrachen, von Baustellen, von ungenutztem Terrain, von Materialabbaustätten oder von verfallenden Ruinen. Ursprung nennt in seinem Beitrag „Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur“ die Errichtung von Infrastrukturbauten in China, die „fast

---

11 Fitz/Lenz 2015, 105.

12 Vgl. Sachsse 2009, 5.

13 Vgl. Pardo/Redstone 2014, 17.

die ganze Stahlproduktion der Welt absorbierten".<sup>14</sup> Er zählt Bilder dieser Industriegebiete genauso zur Architekturfotografie, da sie dazu beigetragen haben, „das Bild dessen, was Architektur ist und wie sie mit den Veränderungen im globalem Maßstab zusammenhängt“<sup>15</sup> differenzierter darzustellen. (Abb. 40) Architekturfotografie geht über das Abbilden von Gebäuden und Stadtansichten weit hinaus.

Abb.40: Armin Linke, Three Gorges Dam Yichang (Hupeh) China 1998



Andreas Gursky, geboren 1955 in Deutschland, nutzt die digitale Manipulation, um eine größere Wahrheit zu verdeutlichen. Durch die Übertreibung eines Gefühls, das ihm die Moderne, die Massenwohnbauten und die Umgebung geben, vermittelt er dieses an die Betrachter der Bilder. Eine anfängliche Totalität der Bilder löst sich in kleinen Details auf – ein Fokus auf die Masse und die Individualität in gleichem Maße.<sup>16</sup> Bei seiner Montage des Pariser Wohnblocks Montparnasse von 1992 vermittelt er den Eindruck von Unendlichkeit. Der

14 Ursprung 2015, 20.

15 Ebda.

16 Vgl. Pardo/Redstone 2014, 199.



Abb.41: Andreas Gursky, Paris, Montparnasse, 1993, Architekt Jean Dubuisson

Fotograf betont den Raster, was die Uniformität der Masse darstellt und schafft durch die Montage einen detaillierten Blick auf das Individuum. (Abb. 41)

Iwan Baan macht in seiner Serie des Torre David in Caracas, der zuvor hauptsächlich von außen festgehalten wurde, das normale Leben hinter der Fassade sichtbar. Das Bürogebäude, geplant als Ikone für die wirtschaftlich aufstrebende Stadt, wird nach der Bankenkrise in Venezuela 1994 nicht mehr fertig gebaut. 2007 besetzten Menschen, die ihr Zuhause aufgrund von Vertreibung und Fluten verloren haben, das Gebäude.<sup>17</sup> Iwan Baan zeigt das als Ikone geplante Gebäude nicht als romantisierte Ruine, wie es für Bauten mit einer langen oder kontroversen Geschichte Konvention ist, sondern stellt die soziale Realität dar. Die Bilder machen den Kapitalismus der Boom-Zeit und den folgenden wirtschaftlichen Zusammenbruch, die Wohnungsnot, die die Stadt beherrscht, die sich selbst verwaltende Gemeinschaft und deren Leben in dieser informellen Architektur sichtbar. (Abb. 44-45)

Auch Lucien Hervé wurde nicht deshalb zu Le

---

17 Vgl. Pardo/Redstone 2014, 256f.



Abb.42: Iwan Baan, Torre David

Corbusiers Fotograf, weil er die Gebäude in ihrer baulichen Form beschrieb, sondern weil er es schaffte, ein Gefühl der Gebäude zu kommunizieren, mehr als die Gebäude in gebauter Form selbst.

Die vorangegangenen Beispiele – es gibt noch unzählige mehr – zeigen das Potential, das Architekturfotografie abseits der darstellenden Funktion haben kann. Es kann darum gehen aufzudecken, wie sich Umwelt und Infrastruktur verändern und das Leben beeinflussen, wie Menschen Architektur nutzen und es kann darum gehen, den Geist oder das Gefühl eines Ortes zu beschreiben, anstelle des Gebäudes selbst. Ein Fotograf entscheidet, ob ein Gebäude ein Bild dominiert oder es in den Hintergrund tritt. Der Fotograf intensiviert oder minimiert die Verbindung von Ort, Architektur und Kontext, der sowohl den landschaftlich oder gebauten, als auch den sozialen



Abb.43: Iwan Baan, Torre David

oder politischen einschließt.

Fotografie ist jedoch nicht nur in der Repräsentation und Reproduktion von Architektur in unterschiedlichen Ausformulierungen zum treibenden Faktor geworden, sondern erfuh eine „zunehmende Funktionsbindung an den architektonischen Prozess: Im Entwurf, in der Theorie, in der Kritik, in der Publizistik, in der Ausstellung, in der Denkmalpflege ebenso wie in der wissenschaftlichen Disziplin der Architekturgeschichte kommuniziert sie das Bauwerk an die Gesellschaft.“<sup>18</sup> Fotografie ändert nicht nur wie wir über Architektur denken, sondern auch, wie wir architektonisch arbeiten. Vor allem im Entwurf existiert die Fotografie neben Skizzen, Plänen, Zeichnungen, Studien, Modellen und der tatsächlichen Ausführung als eigenes Entwurfs-

---

18 Melters 2014, 5.

und Gestaltungsmittel.<sup>19</sup> Die Architekturfotografie bestimmt heute also unser Denken über Architektur noch vor der empirischen Betrachtung und Erfahrung vor Ort und auch noch vor dem Entwerfen oder Analysieren. Fotografie erfüllt die Funktion der Inspiration, früher in Form von Bildarchiven, heute in digitaler Form wie beispielsweise dem Internet. Luftaufnahmen und Satellitenbilder werden als Grundlage für Lagepläne verwendet, Ort und Kontext eines Baugrundstücks werden mit Hilfe der Kamera analysiert, der Baufortschritt wird fotografisch dokumentiert. Mit der Produktion von Renderings kann ein real wirkendes Bild eines Gebäudes hervorgebracht werden, ohne dass dieses bereits existiert. Sie vermitteln eine Nutzung die wirklicher als die Wirklichkeit und lebendiger als das Leben ist. Und meist als letzte Handlung folgt die Repräsentation eines gebauten Werkes im Bild. Dies ist nur eine unvollständige Aufzählung dessen, wie das Foto die Architekturpraxis beeinflusst, zeigt aber dessen Umfang.

Die Fotografie verändert demnach die Architektur. Ein „verstärkt proleptischer und gleichzeitig zirkulärer Charakter für die Architektur“<sup>20</sup> manifestiert sich. Was Melters damit meint, ist, dass nicht nur die Architektur die Fotografie bestimmt, sondern bereits die Fotografie die Architektur. Der Einfluss, den Fotografie schon vor dem realen Gebäude auf den architektonischen Prozess hat, führt dazu, dass ein Bauwerk schon mit dem Gedanken, dass es fotogen sein muss, entworfen wird. Damit wird die

---

19 Vgl. Sachsse 1997, 120.

20 Melters 2014, 6.

Fotografie schon viel früher zum tragenden Element von Architektur, als erst bei der Kommunikation und Propaganda des fertigen Bauwerks. Architektur wird zum Hybriden aus Architektur und Fotografie und ist ohne Fotografie kaum mehr denkbar. Man könnte auch von fotogener Architektur sprechen.

Neben dem Prozess des Entwerfens wäre auch eine Architekturkritik, -geschichte, -lehre oder -forschung ohne die bildliche Repräsentation undenkbar.<sup>21</sup> Was nämlich die Fotografie mit der Architektur macht, ist, dass sie ihr ihre Eigenschaft ortsgebunden zu sein, nimmt. Architektur wird durch die Fotografie transportierbar und reproduzierbar. Es wird vergleichbar, was in Realität nicht vergleichbar ist, was dem Gebäude im Abbild einen entscheidenden Vorteil gegenüber seinem realen Pendant bringt. Die Fotografie, die zwar nicht die Wirklichkeit ist, aber ihr „perfektes Analogon“<sup>22</sup>, wird zur Verifizierung des Entwurfsgedanken, zur Untermauerung, dass ein Gebäude funktioniert, zum Nährboden von Sehnsüchten möglicher Nutzer. Die Aufgabe der Architekturfotografie ist die Verbreitung der Akzeptanz des Gebauten, sie soll zur Nachahmung anregen und jede Kritik von vornherein unterbinden.<sup>23</sup> Bei der medialen Verbreitung von Architektur im Bild darf aber auch nicht vergessen werden, dass sie einem vorgefertigten Deutungsschema unterworfen ist. „Sie [die Fotografie, Anm. d. Verf.] selegiert, filtert und gestaltet es [das Gebäude, Anm. d. Verf.] in der

---

21 Vgl. Ursprung 2015, 21.

22 Roland Barthes, zit. n. Geimer 2009, 37.

23 Vgl. Ursprung 2015, 204.



Regel im Hinblick auf seine Medienwahrnehmung."<sup>24</sup> Ein Bild ist inszeniert, konstruiert, beschnitten, bearbeitet, retuschiert. „Fotografie ist in jedem Fall durch den bestimmten Blick des Fotografen charakterisiert...“<sup>25</sup>. Dennoch werden Fotos immer noch als Abbildung der Wirklichkeit gehandelt, anstatt sie als dessen Interpretation anzuerkennen. In der Publikation wird immer noch die scheinbar objektive Fotografie einer interpretativen Aufnahme des Fotografen vorgezogen und somit die Deutungskonvention gewahrt. Die angefügten Abbildungen zeigen das das am häufigsten und am wenigsten verbreitete Bild einer Serie des Gebäudes „Haus in Leymen“ von Herzog & de

Abb.44: Margherita Spiluttini, Haus Leymen 1998, Architekt Herzog & de Meuron, ungenutzte Perspektive

24 Melters 2014, 5.

25 Locher 2016, 10.



Abb.45: Margherita Spiluttini,  
Haus Leymen 1998, Architekt  
Herzog & de Meuron,  
meistgenutzte Perspektive

Meuron, aufgenommen von Margherita Spiluttini 1998. Das Bild mit einer eindeutigen Aussage, das alle Details und architektonischen Spielereien offenlegt, wird gegenüber dem Bild, das das Gebäude eingebettet in die Landschaft zeigt und Details auch zugunsten einer bestimmten poetischen Perspektive ausblendet, bevorzugt.<sup>26</sup> (Abb.44-45)

Die Bindung von Fotografie an den architektonischen Prozess und die wechselseitige Beeinflussung ist demnach von großer Bedeutung für die Architektur und ist es auch schon seit der Erfindung der Fotografie. Schon das erste Bild, das 1826 von Nicéphore Niépce in Paris festgehalten wurde, fand ihr Motiv in der Architektur.<sup>27</sup> Gründe dafür könnte das Klischee

<sup>26</sup> Vgl. Fitz/Lenz 2015, 59ff.

<sup>27</sup> Vgl. von Brauchitsch 2012, 26.

der Unbewegtheit von Gebäuden sein, die aufgrund der langen Belichtungszeiten nötig war. Oder aber es gab ein Bedürfnis festzuhalten, was sich verändert. In der Zeit der Industrialisierung transformierte sich die unmittelbare Umwelt der Menschen rasant und „in einer Weise, die die Zeitgenossen gleichermaßen faszinierte und verängstigte.“<sup>28</sup> Aus welchen Gründen auch immer Architektur zum frühen Thema der Fotografie wurde, mit ihrem Aufkommen wurde die Architektur in den öffentlichen Diskurs befördert, weg von der Elite aus Baumeistern und deren Auftraggeber, hin zur gesellschaftlichen Masse. Den Vorteil der Transportierbarkeit von Bauwerken und deren verhältnismäßig einfache mediale Verbreitung erkannten die modernen Architekten Anfang des 20. Jahrhunderts. Damit kristallisiert sich die Architekturfotografie auch als eigenes Genre heraus.<sup>29</sup> Seither ist die Architektur nicht mehr von der Fotografie zu trennen. Auch in der Nachkriegszeit fördert der Bau- und Wirtschaftsboom eine sich rapide verändernde Umgebung der Menschen und liefert somit sowohl neue als auch schwindende Motive, die festgehalten werden. Dennoch ist vor allem in der Literatur über Architekturfotografie diese Zeit kaum beschrieben. Julius Shulman zählt zu den bekanntesten Fotografen in den USA dieser Zeit. Mit seinen Bildern stellt er nicht nur die Architektur dar, sondern weckt den Wunsch möglicher Nutzer und verbildlicht mit der Inszenierung der modernen Architektur den amerikanischen Traum. Für Deutschland könnten

---

28 Ursprung 2015, 13f.

29 Vgl. Honnef 2005, 54.

Karl Hugo Schmölz, Hans Schafgans oder Siegrid Neubert genannt werden. Es gibt aber wenige, international einflussreiche Architekturzeitschriften, in denen die Bilder Verwendung finden konnten. Somit verschwanden sie in den Archiven von Baumeistern oder Auftraggebern oder wurden mitunter auch zerstört.<sup>30</sup> Auch in Österreich ist die Zahl der bekannten Architekturfotografen gering. Lucca Chmel kann unter anderem als Wiener Architekturfotografin genannt werden. Die geringe Anzahl an bekannten Fotografen dieser Zeit spricht aber schon für sich. „Somit ist die deutsche Fotografie der zweiten deutschen Nachkriegszeit ein nach wie vor unerschlossenes Kapitel der Geschichte des Mediums.“<sup>31</sup> Und dies trifft auch auf Österreich zu. Wie bei der Architektur der Nachkriegszeit selbst urteilt man in der Regel geringschätzig über die Fotografie dieser Zeit, bestreitet ästhetische Qualitäten, ohne sie wirklich zu kennen. Doch der Zusammenhang, den es zwischen Architektur und Fotografie gibt, hat sich nicht minimiert; eher noch wird er immer größer.

---

30 Vgl. Honnef 2005, 63f.

31 Honnef 2005, 64.



# **Biografische Rekonstruktion**

Die Fotografin Karin Ritter

## Frühe Prägungen

Als einziges Kind eines Seefahrers, Kapitäns und Walfängers und einer Illustratorin und Schriftstellerin entstammt Karin Ritter einer zu ihrer Zeit eher ungewöhnlichen Familie. Geboren am 01. Oktober 1928 als Tochter von Hermann und Christiane Ritter wächst sie in Karlsbad in der ehemaligen Tschechoslowakei auf. Karin Ritter ist von Kind auf von Kunst, Abenteuer und vor allem dem Fernweh ihrer Eltern geprägt.

Hermann Ritter ist am 30.12.1891 als Sohn von Dr. Adolf Sigmund Heinrich Ritter und Ebba Berta Dorothea Ritter, geborene Björkstén, geboren.<sup>32</sup> Als Kapitän und Abenteurer ist er Großteils des Jahres auf hoher See unterwegs und seine Liebe zum Norden, der Heimat der Mutter, führt ihn auch immer wieder für Überwinterungen nach Spitzbergen.

Karin Ritters Mutter, Christiane Ritter, geboren am 13.07.1897 als Tochter von Dr. Felix Knoll und Johanna Knoll, heiratet Hermann Ritter am 03.11.1926.<sup>33</sup> Ihre Unabhängigkeit und Entschlossenheit mit der

---

<sup>32</sup> Einwohner- und Meldewesen, Stadtamt Leoben.

<sup>33</sup> Einwohner- und Meldewesen, Stadtamt Leoben.

sie durch das Leben geht, stellt Christiane Ritter unter anderem als erste Mitteleuropäerin, die eine Polarnacht in der Arktis verbringt, unter Beweis.<sup>34</sup> Von dieser Reise nach Spitzbergen erzählt die Autorin in ihrem auch selbst illustrierten Buch „Eine Frau erlebte die Polarnacht“, das ihr mit der Ersterscheinung 1938 zum Erfolg als Schriftstellerin verhilft. In dem Tagebuch-ähnlichen Roman schreibt die Autorin, wie sie sich nach langem Hin und Her entschließt, den sehnsüchtigen Bitten ihres Mannes, sie möge doch endlich „alles liegen und stehen“<sup>35</sup> lassen, nach Grohuk, Spitzbergen zu folgen. Sie beschreibt darin die karge, anfangs schauerliche Natur, die den Verstand des Menschen hier vernebelt.<sup>36</sup> Und dennoch findet sie in der Wildnis Ruhe und lernt die magische Natur Spitzbergens, wie alles zu Eis und zu einem großen grauen Nichts wird, zu lieben.<sup>37</sup>

*„Die Arktis ist die Zone der Welt, wo der Himmel die Erde berührt. Nicht jeder erträgt das große Licht, nicht jeder die Finsternis, nicht jeder die große Einsamkeit.“<sup>38</sup>*

Diese Einsamkeit, die sie trotz der zwei Begleiter, ihrem Mann und einem Schweden namens Karl, immer wieder überfällt, überwindet sie und entdeckt die Schönheit und Ruhe dieser Landschaft. Ihrer Meinung nach sollte jeder Mensch eine solche

---

34 Vgl. Klauer Björn: Die Ritter-Saga, 2007, <https://web.archive.org/web/20070817041735/http://www.cms.huskyfotos.de/49-0-die-ritter-saga.html>, 22.01.2019.

35 Ritter 2017, 7.

36 Vgl. Ritter 2017, 21.

37 Vgl. Ritter 2017, 189.

38 Ritter 2017, 191.

Erfahrung erleben – nicht nur vom Kreuzfahrtschiff aus, das die Arktis als Sehenswürdigkeit verkauft:

*„Nein, die Arktis gibt ihr Geheimnis nicht her für den Preis einer Schiffskarte. Man muß hindurchgegangen sein durch die lange Nacht, durch die Stürme und die Zertrümmerung der menschlichen Selbstherrlichkeit. Man muss in das Totsein aller Dinge geblickt haben, um ihre Lebendigkeit zu erleben. In der Wiederkehr des Lichtes, im Zauber des Eises, im Lebensrhythmus der in der Wildnis belauschten Tiere, in der ganzen hier in Erscheinung tretenden Gesetzmäßigkeit alles Seins liegt das Geheimnis der Arktis und die gewaltige Schönheit ihrer Länder.“<sup>139</sup>*

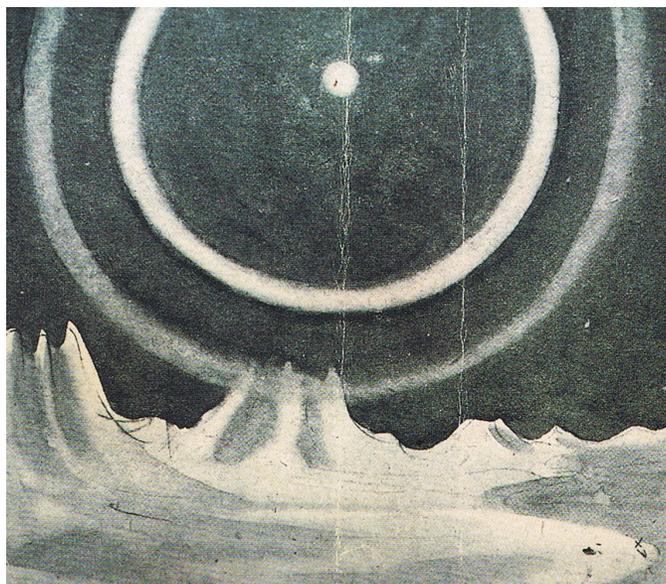


Abb.46: Christiane Ritter, Illustration von Spitzbergen: „Hinter den Grohuker Bergen stiegen zwei riesige leuchtende Bogen empor. Wie weiße Feuer standen sie im dunklen Nachthimmel (S.208).“

Die damals sechsjährige Karin Ritter verbringt die einjährige Abwesenheit beider Elternteile bei ihren Großeltern mütterlicherseits in Karlsbad. In dieser Zeit brennt das Haus der Eltern ab. Mit der Rückkehr aus der Arktis zieht die Familie in das Wirtschaftsgebäude neben der Brandruine. In der Kleinheit und Bescheidenheit dieser neuen Unterkunft an Spitzbergen erinnert, fühlt sich die Mutter dort gleich wohl: „Die Kleinheit heimelt an“.<sup>40</sup> Hermann Ritter hält es nie lange in Mitteleuropa. Er verbringt lediglich Urlaube bei seiner Familie. Auch gleich nach dieser abenteuerlichen Expedition mit seiner Frau nimmt er ein Angebot als „Seemann und Experte für Fahrten im Polarmeer“<sup>41</sup> an. Zu Kriegsbeginn wird Hermann Ritter eingezogen und als Wetterinformant in den Nordatlantik geschickt. Er gerät in amerikanische Gefangenschaft und kehrt erst nach 1945 wieder zurück.<sup>42</sup>

Karin Ritter verbringt ihre ersten Lebensjahre in Karlsbad bei ihren Eltern oder, während deren Abwesenheit, bei den Großeltern. Dort besucht sie auch die fünf-klassige Volksschule. 1938/39 folgt der Eintritt in das Mittelstudium an der Oberschule für Mädchen in Karlsbad. Am Ende des Krieges wird die Familie, wie viele andere auch, aus Böhmen ausgesiedelt und vertrieben. Dabei verliert die Familie ihr Vermögen und muss ihren gesamten Besitz zurücklassen. Wirtschaftlich ruiniert und mittellos,

---

40 Ritter 2017, 189.

41 Ritter 2017, 190.

42 Klauer Björn: Die Ritter-Saga, 2007, <https://web.archive.org/web/20070817041735/http://www.cms.huskyfotos.de/49-0-die-ritter-saga.html>, 22.01.2019.

zieht es die Familie nach Österreich, wo sie bei einem Onkel Karin Ritters unterkommt. Gemeinsam mit den Großeltern Knoll lebt die Familie ab 1946 in Leoben in der Steiermark bei Diplomingenieur Wolfgang Knoll. Dort setzt Karin Ritter am B.R.G Leoben ihre schulische Ausbildung fort und schließt diese 1947 mit dem Reifeprüfungszeugnis ab.<sup>43</sup>



Abb.47: Christiane Ritter, Illustration: „Meine kleine Karin ist gut untergebracht bei der Omama.“

Vor die Berufswahl gestellt, entscheidet sich Karin Ritter für eine Ausbildung als Innenarchitektin an der Kunstgewerbeschule in Wien. Von der finanziellen Notlage hat sich die Familie jedoch nie richtig erholt und so muss sie diese Ausbildung abbrechen. Somit schlägt sich Karin Ritter nach Abbruch der Kunstgewerbeschule mit Arbeit durch. Sie beginnt als Stenografin in einem Bauplanungsbüro, wofür sie Schreibmaschine lernt. Nachdem die Firma eineinhalb

43 Vgl. Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayrHstA), Staatliche Fachakademie für Fotodesign, Teilakt Karin Ritter, Signatur 120.

Jahre später aufgelassen wird, geht sie für ein Jahr nach London, um als Haushälterin einer bekannten alten Dame zu arbeiten und ihre Sprachkenntnisse in Englisch zu verbessern. Danach verbringt sie ein Jahr als Kindermädchen in Paris. Von dort aus sendet sie jenes Bewerbungsschreiben an die Schule, welches ihren weiteren Werdegang determinieren sollte. Sie bewirbt sich für die Ausbildung an der „Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie“ in München, die heute in die Münchner Fotoschule eingegliedert ist.



Abb.48: Karin Ritter,  
Selbstportrait am Eingang Neues  
Rathaus Leoben, 1974

## **Bayrische Staatslehranstalt für Photographie**

Wie im Bauhaus zu dieser Zeit, findet sich an vielen Kunstschulen die Fotografie in einer untergeordneten Rolle. Außer der „Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie“, die zu den „konventionell-handwerklich orientierten Fotoschulen“ zählt, gibt es kaum Alternativen.<sup>44</sup>

Gegründet 1900, werden Frauen zu der Ausbildung an der damals genannten „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie“ erstmals 1905 zugelassen. Anfangs mit Quotenbeschränkungen, überwiegt der Frauenanteil in den Kriegs- und Nachkriegsjahren. Unter der vorerst kommissarischen und ab 1953 direktionaler Leitung von Hanna Seewald wird diese Regelung des Frauenanteils ab 1948 nicht mehr eingeführt. Sie ist nicht nur die einzige staatliche Fotoschule in den drei Westzonen, auch ihr Ruf als eine erstklassige Schule mit einer soliden und weitgefächerten fotografischen Ausbildung macht sie zu einer gefragten Anlaufstelle.<sup>45</sup> Die Beliebtheit der Schule zeigt sich an über 1000 Bewerbern im Jahr 1948/49, von denen schließlich 300 aufgenommen werden. Grund für das große Interesse dürfte auch die fehlende Konkurrenz anderer Fotoschulen sein. Außer einer kleinen Privatschule in Stuttgart geführt von Adolf Lazi und einer geplanten Einrichtung einer Schule in Köln gibt es zu dieser Zeit kaum Alternativen im deutschsprachigen Raum.<sup>46</sup> Mit einer zweijährigen Grundausbildung war die Schule

---

44 Vgl. Koenig 1991, 200.

45 Vgl. Seehausen 2018, 34.

46 Vgl. Pohlmann/Scheute 2000, 47.

auf die Ausbildung von Berufsfotografen fokussiert. Anfang der 1950er Jahre kommt es aufgrund der immer spezifischer werdenden Fachgebiete der Fotografie zu einer Umstrukturierung. So unterrichtet nicht mehr ein Generalist eine Klasse, sondern verschiedene Lehrende unterrichteten ihr Spezialgebiet. Die Schüler können sich demnach mit unterschiedlichen Handschriften von Fotografen befassen. Karin Ritters fotografische Ausbildung (1954-1956) fällt somit in die Zeit nach dieser Neuausrichtung. Arthur Schlegel, ehemaliger Direktor der Schule (1932-1945), ist zu dieser Zeit mit der Architektur- und Reproduktionsfotografie beauftragt,<sup>47</sup> Elfriede Zickmantel lehrte Landschaft, Architektur und Retusche, wobei es sich vor allem um die Arbeit in der Dunkelkammer handelt und die richtige Belichtung und Entwicklung thematisiert wurde.<sup>48</sup>

## **Fotografische Ausbildung**

Obwohl talentiert, ist es anfangs nicht Karin Ritters eigener, großer Wunsch, Fotografin zu werden. Sie schreibt in ihrer Bewerbung, dass sie sich anmelde, da sie ihre „Eltern auf ihren großen Reisen als Fotografin begleiten“ soll. Auch ihre Mutter schrieb einen Brief an die Schule, mit der Bitte um die Aufnahme ihrer Tochter:

---

47 Vgl. Pohlmann/Scheute 2000, 48.

48 Vgl. Ebda, 170.

*„Karin hat einen ausgesprochenen Sinn für alles Bildmässige, landschaftlich und auch für die kleinsten Dinge der Natur. Mein Mann u. ich möchten sie gerne auf unsere grossen Reisen mitnehmen. Es hat mir als Schriftstellerin oft leid getan, dass ich nicht besser fotografieren kann.“*<sup>49</sup>

Karin Ritter beginnt also ihr Studium der Fotografie nach positiver Aufnahme am 01.09.1954.<sup>50</sup>

Zeit ihrer Ausbildung kämpft die Familie mit Geldsorgen, wie die andauernde Briefkorrespondenz der Mutter mit der damaligen Direktorin Hanna Seewald auf Schulgelderlass belegt. Nicht nur die Ausweisung aus Böhmen, sondern auch der sich zunehmend verschlechternde Gesundheitszustand Hermann Ritters werden von Christiane Ritter in den Ansuchen als Grund für ihre finanziell schlechte Lage genannt. Hermann Ritter wird aus gesundheitlichen Gründen aus einer Hamburger Reederei entlassen und muss seine darauffolgende Anstellung bei einer schwedischen Reederei schlussendlich aufgeben. Karin Ritter kann die „Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie“ am 18. Juli 1956, nach zweijähriger Grundausbildung, positiv abschließen. Zeugnisse, belegte Unterrichtsfächer, oder schulische Arbeiten sind nicht auffindbar bzw. nicht mehr vorhanden.

War der Grund für ihre Bewerbung anfangs ein pragmatischer, vielleicht auch nicht aus eigener Überzeugung gewählter, so entwickelt sie dennoch

---

49 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayrHstA), Staatliche Fachakademie für Fotodesign, Teilakt Karin Ritter, Signatur 120.

50 Vgl. Ebda.



Abb.49: Karin Ritter,  
Selbstportrait auf der Baustelle  
für das Seniorenwohnhaus in  
Leoben, 1979

sehr schnell eigene Vorstellungen von ihrer Fotografie. Ihre Leidenschaft zur Architektur, die sie nach ihrer Reifeprüfung nach Wien auf die Kunstgewerbeschule zieht, behält sie bei. So ist es kein Zufall, dass sie nach Abschluss der Fotoschule nicht wie vorgesehen als Reisefotografin ihre Eltern begleitet, sondern mit der Architekturfotografie eine Nische füllt, der sich sonst keiner im Raum Leoben widmete.

## Fotografische Arbeit ab 1956

Zurückgekehrt nach Leoben, eröffnet Karin Ritter in der Mietwohnung in der Gösner Straße 9, in der ihre Familie seit der Flucht aus Böhmen lebt, ihr Studio. Anders als andere Fotografinnen zu dieser Zeit, beschäftigt sie sich beruflich nie mit Portrait-, Mode- oder Atelierfotografie. Sie schließt beispielsweise kategorisch aus, Passfotos von Personen der Stadt anzufertigen. Sie macht ihren Führerschein, erwirbt einen kleinen Mini-Cooper und macht sich mit ihrem Equipment allein auf den Weg, um die Stadt, die Architektur und Gebäude mit oder ohne ihre Bewohner zu fotografieren.<sup>51</sup>

In ihrer Wohnung, die auch als ihr Studio und Labor dient, fertigt Karin Ritter sämtliche Abzüge selbstständig an. Nicht nur die gestalterische Ausarbeitung der Bilder, auch die rein technische Arbeit des Fixier-Prozesses und der Wässerung führt sie stets selbst und ohne Assistenten aus. Ihre produktivste Zeit als Fotografin beginnt mit ihrem Abschluss der Fotoschule 1956 und reicht bis in die 1980er Jahre. Sie lernt Architekten und Bauherren kennen, arbeitet mit der Stadt Leoben (vermutlich auch noch mit weiteren Städten) und erweitert so ihr Auftragsfeld.

Dabei bleibt sie stets ihrem gewählten Gebiet der Architekturfotografie treu. Einen abruptes Ende ihrer Karriere als Architekturfotografin in Leoben folgt mit dem Tod ihrer Vermieterin.

Als die Besitzerin des Wohnhauses und Ateliers

---

<sup>51</sup> Interview mit Brigitte Winter, geführt von Andrea Singer, Graz, 16.08.2018.

Frau Obermayer stirbt, vermacht diese das Gebäude dem Kinder- und Jugendwerk Josefinum, Teile des riesigen Grundstückes gehen an die Stadt und finden sich heute als Glacispark wieder. Karin Ritter muss also mit ihrer Mutter 1983 ausziehen - der Vater ist bereits am 30. April 1968 verstorben – und die beiden gehen gemeinsam nach Wien, wo Karin Ritter ihre fotografische Arbeit weiterführen will. Nicht nur der Verlust der Wohnung in Leoben nach dem Tod der Vermieterin war für den Ortswechsel ausschlaggebend, auch die sich zunehmend verschlechternde Auftragslage war ein Grund. Der Bauboom der Nachkriegszeit ließ nach, Massenwohnbauten hatten die Baracken ersetzt, Industrie und Wirtschaft haben vorerst ihren Höhepunkt erreicht, womit einst umfangreiche Auftragsarbeiten rar werden.

Über die Zeit ab 1983 in Wien gibt es wenig Informationen. Wahrscheinlich ist, dass Karin Ritter als Fotografin in Wien nur schwer Fuß fassen kann und so ihre Arbeit allmählich zum Erliegen kommt. Eigenen Angaben nach verkauft und verschenkt sie ihre Negative und Abzüge an die Architekten und Auftraggeber. Karin Ritter lebt mit ihrer Mutter in einer kleinen Wohnung in Döbling, bis diese in ein Pflegeheim kommt. Christiane Ritter verstirbt am 29. Dezember 2000 mit 103 Jahren. Karin Ritter lebt noch in derselben Wohnung. Es gibt keine Informationen zu Nachkommen.

## Die Auftraggeber

Karin Ritter beginnt ihre Arbeit als Architekturfotografin in einer Zeit, die von der Wohnungsnot nach dem Zweiten Weltkrieg und einem darauffolgenden wirtschaftlichen Aufschwung, der einen Bauboom auslöst, bestimmt ist. Das Elend der Bevölkerung, das der Zweite Weltkrieg verursacht, ist noch nicht überwunden, prekäre Wohnsituationen prägen vor allem das ländliche Gebiet. Ihre wichtigsten Auftraggeber waren die Stadt Leoben selbst und der Architekt Ferdinand Schuster, über den sie in weiterer Folge auch von andere Architekten Aufträge erlangte. So erweitert sich ihr Auftragsfeld auf Graz, wo sie für progressive Architekten und Architektengemeinschaften, wie die Werkgruppe Graz arbeitet.

### Stadt Leoben, Bauamt

Karin Ritter könnte man als Chronistin der Stadt Leoben bezeichnen. Ihre Heimatstadt stellt nach ihrem Abschluss der Ausbildung in München 1956 den ersten Auftraggeber dar, der bis zu ihrem Umzug nach Wien 1983 der mit den umfangreichsten Aufgaben sein sollte.

Aufgrund der sozialen und wirtschaftlichen Lage ist Leoben zu dieser Zeit ein Ort unerschöpflicher Möglichkeiten und fotografisch vielfältiger Motive. Laut einer umfassenden Studie zur Stadtplanung von 1955 nimmt in der Zeit von 1880 bis 1951 die Bevölkerung im obersteirischen Industriezentrum Leoben massiv zu. Von 16.043 Einwohnern 1880 wächst die Bevölkerung im

engeren Bereich Leoben (einschließlich Niklasdorf und Trofaiach) auf 44.535 1951 – sie wächst also um 170%. Rund 66% der Bevölkerung lebt 1951 in Wohnungen, die vor 1918 entstanden sind. Über der Hälfte der Bevölkerung haust in sanitär und sozial mangelhaften Wohnungen. Ein starker Bevölkerungswachstum mit hoher Kinderanzahl und eine hohe Dichte an Einraumwohnungen führen zu einem Zusammenleben auf engstem Raum. Die Stadt Leoben wird als „Stadt mit den schlechtesten Wohnungsverhältnissen“<sup>52</sup> bezeichnet, wodurch sich die Stadtplanung der Aufgabe des sozialen Wohnungsbaus gegenübergestellt sieht. Minderwertige und unzulängliche Wohnungen sollen durch größere, vor allem mit zeitgemäßem Standard was Gas, Wasser, Kanal, etc. betrifft, ersetzt werden. Durch diese Voraussetzungen entsteht in der Zeit ab den 1950ern ein regelrechter Abriss- und Bauboom in und um Leoben.<sup>53</sup>

Diese Voraussetzungen liefern Karin Ritter ihre ersten architekturfotografischen Motive. Die Stadt beauftragtesie mit dem Festhalten von Abrissobjekten – jenen Objekten, die nach dem Zweiten Weltkrieg der sozial verträglichen Wohnsituation nicht mehr angemessen sind. Was Karin Ritters Fotografien dieser so besonders macht ist, dass sie nicht nur die Gebäude selbst, als Dokument für die Nachwelt, als Beleg für deren Existenz, festhält, sondern dass sie das Leben der Menschen gemeinsam mit ihrem architektonischen Handlungsraum einfühlsam beleuchtet. Eine soziale Studie, die sie nie als

---

52 Stadtamt Leoben 1955, 88.

53 Vgl. Ebda, 35ff.

solches bezeichnet, sehr wohl aber diesen Ausdruck verdient, entsteht. Die Baracken werden nach und nach abgerissen und durch neue Wohnhäuser und Massenbauwohnungen, ganz der rationalen, anonymen Wiederaufbauarchitektur verpflichtet, ersetzt. Auch diese neuen Wohnbauten gehören zu ihren fotografischen Motiven.

Ferdinand Schuster

Ferdinand Schuster (1920-1972) stellt neben der Stadt Leoben vermutlich ihren ersten und auch wichtigsten Auftraggeber für rein architekturfotografische Aufnahmen dar. Mit einem Büro in Kapfenberg ab 1953 war die örtliche Nähe zu Karin Ritter gegeben, wodurch auch ihre enge Zusammenarbeit begonnen haben dürfte, die auch auf einem tiefen Verständnis beiderseits gründet. Karin Ritters Enthusiasmus und Verständnis für Architektur drückt sich in dieser Auftragsarbeit aus.

Ferdinand Schuster stellt neben seinem Lehrer Friedrich Zotter und Karl Raimund Lorenz den bedeutendsten Wegbereiter für die Grazer Schule dar. Nach Zotters Pensionierung übernimmt er 1964 den Lehrstuhl an der Technischen Universität Graz und wird so zum Mentor vieler nachfolgender Architekten. Schuster kann sowohl als Vorbild für die Werkgruppe Graz als auch das Team A gesehen werden.<sup>54</sup> Als ein progressiver Architekt reflektiert Schuster über seine architektonischen Tätigkeiten auch in schriftlicher Form und beschäftigte sich so mit den Problemen der Zeit. Friedrich Achleitner schreibt

---

54 Vgl. Blundell Jones 1999, 45.

über ihn: „Schusters Arbeit als Architekt und Lehrer ist begleitet von einer hartnäckigen Suche nach einer modernen Architekturtheorie.“<sup>55</sup> Er lehrte und glaubte, dass „Gebäude auf ein Programm reagieren sollten und ihre materielle Präsenz durch die Logik der Struktur und der Konstruktion begründbar sein sollte.“<sup>56</sup>

Sein Werk zeichnet sich durch eine Bandbreite an profanen und sakralen Bauten aus. Eines seiner zentralen Beschäftigungsfelder war der Bau von Kindergärten und Schulen, die er in wegweisender Form in der Pavillon-Bauweise, ebenerdig mit Tageslicht von mehreren Seiten und mit Höfen für Lernen im Freien, realisierte. Es war ein neuartiger Typus in der Steiermark, dessen Vorläufer sich in Dänemark, auf den britischen Inseln oder in Deutschland finden.<sup>57</sup>

Im Kirchenbau fokussiert sich Ferdinand Schuster nach der liturgischen Reform der 1960er Jahre auf eine neue Auffassung von Kirche. Er definiert Architektur als „Gehäuse, als geordneter Raum, als künstlich geschaffene Umwelt“ wodurch sie zu einem „Rahmen für Vorgänge und Handlungen, der diese nicht nur ermöglicht, sondern auch zu ihrem Vollzug benötigt wird und sie daher beeinflusst“<sup>58</sup> wird. Seine Ideen führen zu einem zentralisierten Kirchenbau, indessen Mittelpunkt sich der Altar als Handlungsmittelpunkt befindet. Um diesen versammelt sich die Gemeinde auf mehreren Seiten,

---

55 Laggner o.J., 0.

56 Blundell Jones 2000, 27.

57 Vgl. Blundell Jones 1999, 46.

58 Laggner o.J., 36.

wodurch die Gemeinschaft im Glauben gestärkt wird. Schuster geht so weit, als dass die sakralen Gebäude auch als Mehrzweckraum dienen sollten. Nach dem Tod Ferdinand Schuster 1972 folgt

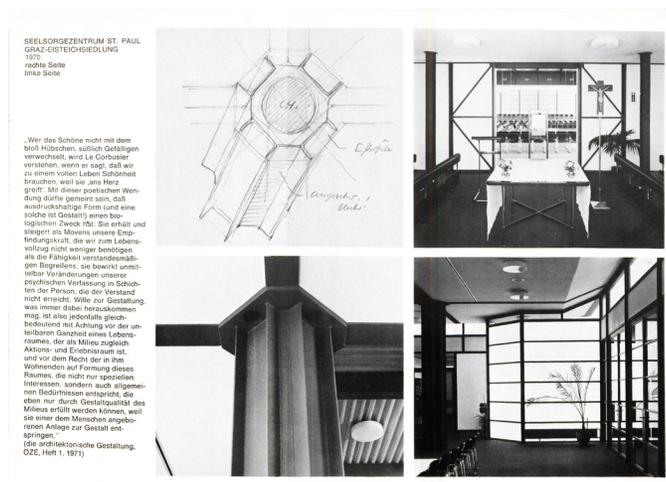


Abb.50: Seite aus: Laggner, Ferdinand Schuster 1920-1972. Das Zusammenspiel von Text, Entwurf und Fotografie wird hier sichtbar.

eine Zusammenarbeit Karin Ritters mit dem Sohn Nikolaus Schuster. Bei der Erstellung eines Buches (Laggner, Walter: Ferdinand Schuster 1920-1972) über die Bauten und verfassten Texte und Vorträge Ferdinand Schusters spielt Karin Ritter als Fotografin eine der wesentlichen Rollen. Hier werden die bildliche Auffassung Karin Ritters und die textlichen Reflexionen Ferdinand Schusters nebeneinandergestellt, wodurch sich die Analogie der beiden verdeutlicht. (Abb.50)

Weitere mögliche Auftraggeber

Diese beiden Auftraggeber, die Stadt Leoben und der Architekt Ferdinand Schuster, sind die beiden prägendsten, sicher aber nicht die einzigen. Die Stadt Kapfenberg gilt als weiterer wahrscheinlicher Auftraggeber Karin Ritters. Ähnlich wie in Leoben

könnte sie auch in Kapfenberg das Baugeschehen und das Leben der Menschen in der Stadt dokumentiert haben. Da aber weder Abzüge noch Negative auffindbar sind, kann diese These nicht eindeutig belegt werden. Auch mit die Werkgruppe Graz hat Karin Ritter gearbeitet (Abb.51). Drei Projekte befinden sich im Archiv der Werkgruppe im Architekturzentrum Wien (AZW): Schule Kapfenberg Walfersam, Studentenhaus Graz Leechgasse, Wohnbau Göss Steigtal. Laut eigenen Angaben arbeitete sie für alle modernen Architekten in Graz und Umgebung, die damals „en vogue“ waren. Konkrete Angaben dazu gibt es bisweilen aber nicht.<sup>59</sup>

Abb.51: Seite aus: Gutmann/ Kaiser, Werkgruppe Graz 1959-1989. Studentenhaus Leechgasse mit Bildern von Karin Ritter



59 Interview mit Karin Ritter, geführt von Andrea Singer, Wien, 13.06.2018.



## **Annäherung**

an Karin Ritters Fotografie

## **Herangehensweise**

Im Zuge der biografischen Rekonstruktion konnten einige Bilder Karin Ritters an verschiedenen Anlaufstellen ausgemacht werden. Durch das Aufspüren von Auftraggebern, Architekten und deren Nachfolger oder Bekannte, wurde es möglich einen zwar beschränkten doch aber aussagekräftigen Fundus an Fotografien sicherzustellen. Das fotografische Material, das einer genaueren Betrachtung unterzogen wird, ist limitiert auf die oben genauer besprochenen Auftraggeber, da hier die meisten Zusammenhänge bekannt sind und ein umfangreicher Bestand vorhanden ist.

Was bei der biografischen Aufarbeitung nicht möglich war, ist das Aufspüren von Auftragsbüchern, Werkverzeichnissen oder ähnliche Aufzeichnungen. Zusätzlich erschwert wird die Analyse des Werkes durch die Tatsache, dass es von Karin Ritter selbst keine textliche Reflexionen zu ihrer fotografischen Tätigkeit gibt. Dies mag daran liegen, dass sie sich selbst nie als Künstlerin, deren Werk von späterem

Interesse sein könnte, sondern eher als pragmatische Auftragsfotografin sah. Diese Annahme scheint sich durch die Weitergabe ihres beruflichen Werkes an Architekten und Auftraggeber zu bestätigen.

Nachdem der Kontext und die Biografie weitestgehend untersucht wurden, stellt sich die Frage, wie man an die Analyse von Fotografien herantritt, wenn sich doch einige maßgebliche Lücken dazu auftun. Eine Betrachtung von Bildern wird vor allem durch textliche Reflexionen über diese vereinfacht. Gibt es diese nicht, bleiben allein die Bilder selbst. Diese aber objektiv zu betrachten ist unmöglich, da sie stets Raum für Interpretation des Betrachters lassen und nie eindeutig sind. Die Intention der Fotografin kann aufgrund des vorhandenen Wissensstand über ihr Leben und ihre Auftraggeber vermutet beziehungsweise eingegrenzt, jedoch nur schwer belegt werden.

Aus diesem Grund liegt der Annäherung an die Bilder keine objektive Beurteilung zugrunde, sondern vielmehr wird die Frage was eine persönliche Faszination an ihnen auslöst versucht zu beantworten. Fotografie ist wie ein guter Film oder ein Roman, in den man sich vertieft, in den man hineingezogen wird. Sie zeigt immer die Weltsicht eines anderen, in der man Vieles der eigenen erkennen kann. Und so scheint es obsolet über Wahrheit oder Objektivität nachzudenken. Wesentlicher erscheint die Frage nach dem Auslöser von Staunen und Faszination. Christoph Rippat bringt es in seinem Plädoyer für eine andere Fotografiekritik auf den Punkt:

*„Alle Fotos sind künstlich, weil sie Fotos sind. Und alle Fotos sind wahr, weil sie Fotos sind. Nun sollten wir darüber reden, warum wir sie so lieben.“<sup>60</sup>*

Dieser These folgend wird versucht, die Fotografien auf einer individuellen Ebene zu betrachten, um so die Auslöser einer Faszination herauszufiltern und zu analysieren.

Eine tiefergehende Beschäftigung mit dem Bild soll durch das „free-writing“ erlangt werden. Die Methode nach Peter Elbow dient vor allem dem Brainstorming. Während einem limitierten Zeitraum von einigen Minuten wird alles aufgeschrieben, was in den Sinn kommt, ohne den Stift abzusetzen.<sup>61</sup> Dabei wird vorallem das kritische Ich ausgeblendet und die Absichtlichkeit und Kontrolle über den Sinn ausgeblendet, um eine möglichst tiefe Auseinandersetzung zu gewinnen. Angewendet auf Fotografie bedeutet dies, ein Bild zu betrachten und in einem festgesetzten Zeitrahmen darüber zu schreiben. Dabei fließen Sichtbares, Erinnerungen, Gedanken und atmosphärische Beschreibungen mit ein. Das Ziel dabei ist, aufzudecken, was hinter der Oberfläche liegt, was im ersten Augenblick nicht offensichtlich, dennoch aber vorhanden ist.

Auch bekannt unter dem Namen „écriture automatique“ bedienen sich auch Architekten dieser Methode. In der 1982 veröffentlichten „Scientific Autobiography“ des italienische Architekt Aldo Rossi treten beispielsweise „poetische Beschreibungen von Orten der eigenen Kindheit und Jugend an Stelle

---

60 Ribbat 2004, 42.

61 Vgl. Elbow 1998, 3f.

einer stringenten Erzählung.“<sup>62</sup> Peter Zumthor tritt mit dieser Methode einem ganz anderen Problem entgegen. In einem Gespräch mit Kollegen, in dem sie über eine Architektur diskutieren, die ihm nach empirischer Betrachtung nicht gefällt schreibt er: „Wir erörtern die möglichen Gründe für meinen Eindruck, werden fündig in Einzelheiten, ohne aber zu einem Gesamturteil zu gelangen, bis dann einer der jungen Architekten aus der Runde sagt: Dieses Gebäude ist aus entwurfstheoretischen, konstruktiven und anderen Gründen interessant; das Problem ist, es hat keine Seele.“<sup>63</sup> Diese „Seele“ von Architektur versucht er mithilfe von Erinnerungstexten nach der oben beschriebenen Methode herauszufiltern und zu beurteilen.

Durch eine darauffolgende Analyse solcher free-writing-Texte können Ebenen und Details erkannt werden, die im ersten Moment unentdeckt bleiben. Mit der Annahme, dass eine Fotografie nicht lediglich aus dem sichtbar Vorhandenem schöpft und nicht nur das Dagewesene wiederholt, kann dieses Mehr, das die Fotografie zu leisten vermag, im Zusammenspiel von Text und Bild aufgedeckt werden. Als Grundlage für die Definition von konkreten Anhaltspunkte können die Texte zu einer vergleichenden Analyse von Fotografien führen. Beispielhaft werden hier fünf Text-Bild-Kombinationen vorgestellt, anhand derer eine Begriffsbestimmung der Anhaltspunkte und eine anschließende Analyse erfolgt.

---

62 Ruhl 2014, 55.

63 Zumthor 2010, 42.

Abb.52: Karin Ritter, STEWEAG-  
Direktion



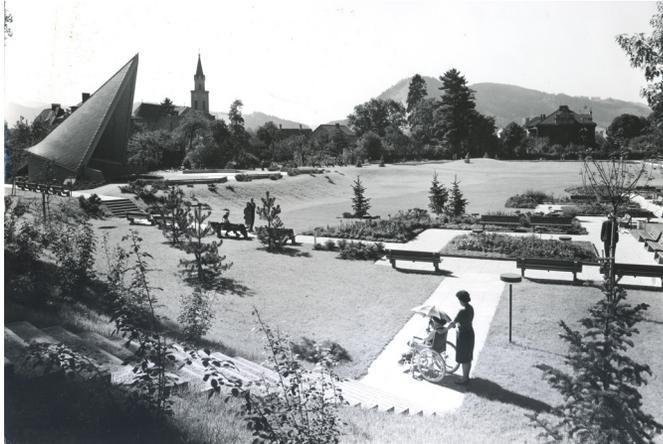
Das Büro des Direktors. Er sitzt im tiefen Stuhl hinter dem Schreibtisch und unterzeichnet Verträge, die er auf der Couch mit einer Zigarre im Mund und einem Glas Whiskey in der Hand abschließt. Die Sekretärin bringt aus dem Vorzimmer Kaffee, gießt die Blumen und verschwindet wieder. Umgeben von nüchterner Eleganz arbeitet der Direktor hart. Ein gut geordneter Schreibtisch verspricht gute Entscheidungen. Sachlich, nüchtern, kühl, wissend. Immer mit der Zeit im Auge. Effizienz. Lichtdurchflutet und offen, transparent.

Abb.53: Karin Ritter,  
Abbruchobjekt, 1967



Sie steht mit dem Rücken zum Haus. Bedrohlich türmt sich im Hintergrund die Fabrik auf. Sie umfasst das heruntergekommene Gebäude mit ihren Armen im Klammergriff. Ein bedenklicher Blick. Ein Schritt weiter, und es wäre nicht mehr ihr Zuhause. Der Schatten weist schon über den Bilderrand hinaus. In der Zukunft hat sie keinen Platz mehr. Doch noch sind sie da, sie und ihr Haus. Die Tür steht offen, die Blumen blühen und die Wäsche hängt noch. Aber die Industrie holt sie ein. Ein unsicherer Blick zu mir, ungewiss. Nicht mehr lange, und die Frau wird hier nicht mehr wohnen. Nicht mehr lange, und das Haus wird es nicht mehr geben. Sie passen beide nicht in die Zukunft, die sich schleichend von hinten nähert.

Abb.54: Karin Ritter, Parkanlage  
mit Musikpavillon und  
Springbrunnen, 1967



Mitten in einem idyllischen Englischen Garten, Perfektion, kein Grashalm ist zu lang, lässt sich die alte Dame an einem Sonntag zu einer Spazierfahrt überreden. Neugierig das neue, so ganz und gar ungewöhnliche Gebäude zu betrachten. Es zieht alle Blicke auf sich. Die Sonne brennt vom Himmel. Sakral steht es erhöht auf einem grünen Podest und überblickt den Garten. Wie der Kirchturm im Hintergrund überragt es sein Umland. Eine Speerspitze, die Richtung Himmel weist. Leicht nach vorne geneigt, herrscht es über die tiefliegende, konstruierte, perfekte Natur mit den Menschen darin. Die Frau blickt gespannt, überwältigt, skeptisch.

Abb.55: Karin Ritter, Kirche  
Hinterberg Hl. Schutzengel in  
Leoben, erbaut 1971



Ein dunkler Raum. Ein Altar. Keine Kerze brennt, keine Lampe leuchtet. Nur der Lichtschlitz, der am oberen Rand zwischen Wand und Decke liegt, lässt die Sonne in den Raum. Ein einziger, gleißender Strahl trifft diagonal auf die Rückwand, bricht an der Säule und prallt mit voller Wucht auf den steinernen Altar. Der harte Strahl zerbricht daran und löst sich auf. Zurück bleibt ein gewaltiger, ruhiger Raumeindruck, ausgelöst von einem einzigen Lichtstrahl.

Abb.56: Karin Ritter, Stiegenhaus  
im Kolpinghaus Kapfenberg,  
erbaut 1971



Linien, Strukturen, Ebenen. Das Licht, das seitlich einfällt bildet dramatische Kontraste von hellem Weiß bis zum tiefsten Schwarz. Eigentlich ist es nur ein Treppenhaus, völlig nebensächlich. Der Blick gleitet entlang des Geländers, ein schwarzer Strich, führt die Treppe hinauf, unterbrochen von den grauen Rippen der Untersicht, und wieder gestoppt vom Geländer, zurück zum Start. Alles dreht sich im Kreis. Schwindel kommt auf. Ein einziges Spiel aus Linien, und Strukturen, die sich gegenseitig unterbrechen und fortführen. Ruhe und Chaos zugleich. Strukturiertes Chaos. Gebändigtes Chaos.

## **Anhaltspunkte auf der Suche nach der fotografischen Haltung**

Diese intuitiven Reflexionen über die Bilder lassen Begrifflichkeiten entstehen, die einer näheren Betrachtung unterzogen werden können. Ein möglicher Inhalt der Fotografien, der bei der schriftlichen Betrachtung offengelegt wird, kann somit konkretisiert und mit übergeordneten Begriffen definiert werden. Ausgehend von der bildlichen und textlichen Gegenüberstellung lassen sich folgende Anhaltspunkte auf der Suche nach der besonderen Faszination von Karin Ritters Bilder herausfiltern:

*Funktion des Menschen im Bild*

*Der Maßstab im menschlichen Blick*

*Licht als stimmungslenkendes Motiv*

*Überlagerung von Strukturen*

Die Spannung, die die Bilder beherrscht, kann diesen Begriffen zugeordnet werden. Durch eine vergleichende Analyse kann im Folgenden eine spezifische Beschäftigung mit dem Bild entstehen. Die Anhaltspunkte dienen dabei als Ausgangspunkt, um Karin Ritters Fotografien anhand dieser zu analysieren. Da keine konkreten Vorbilder Karin Ritters bekannt sind, können anhand der definierten Begrifflichkeiten Arbeiten von vergleichbaren Fotografinnen und Fotografen herangezogen werden, die einen ähnlichen oder konträren Umgang mit diesem speziellen Themenbereich in der Architekturfotografie anstreben. Besonderes Augenmerk wird auf Fotografinnen und Fotografen gelegt, die Karin Ritter auf Grund deren Berühmtheit tatsächlich gekannt haben könnten (Julius Shulman oder Lucien Hervé), in schulischer Verbindung zu ihr gestanden haben könnten (Siegfried Neubert besuchte die Bayerische Staatslehranstalt für Photographie in einem ähnlichen Zeitraum und weist ähnliche formale und inhaltliche Merkmale auf) oder aber auch Fotografinnen (wie Lucca Chmel), die im selben Zeitraum als Architekturfotografin tätig waren.



## **Analyse der Fotografien**

## Die Funktion des Menschen im Bild

Der Mensch und seine Relation zur Architektur spielen in Karin Ritters Fotografie eine wesentliche Rolle. Es gibt einerseits Bilder, die vor allem durch die Abwesenheit des Menschen geprägt sind und andererseits die „allgemeiner gefaßten Stadtansichten“, wie sie Vetter definiert: „Eine architektonische Dokumentationsfotografie hatte ausschließlich der Abbildung der gebauten Welt zu dienen. Ihr gegenüber standen allgemeiner gefaßte Stadtansichten oder neuartige experimentelle und reportageartige Aufnahmen, in denen sich soziales und kulturelles Leben im realen Kontakt mit der gebauten Umgebung ins Bild setzte und der Mensch als elementarer Bestandteil des Bildes in ihm verblieb.“<sup>64</sup> Karin Ritters dokumentarische Architekturfotografie könnte man als „Gebäudeportraits“ benennen, die Bauwerke in engem Zuschnitt, meist vom lebendigen Chaos der Umgebung isoliert und mit einer gewissen Distanz verbildlicht und menschenleer zeigen. Die

---

64 Vetter 2005, 133.

Straßenaufnahmen hingegen wirken flanierend und schnappschussartig, dennoch penibel konstruiert. Eingebunden in den architektonischen Kontext der Umgebung übernehmen Menschen hier nicht die Aufgabe der Staffage, sondern werden durchaus zum bildprägenden Motiv. Was aber trotz dieser Unterscheidung allen Bildern gemein bleibt, ist, dass sie über ein Abbilden hinausgehen. Mit oder ohne Personen - es ändert sich lediglich die Methode, die sie anwendet, jedoch nicht das Ergebnis, auf das sie abzielt. Ihren Fotografien liegt immer die Idee zugrunde, etwas aufzudecken, das nicht an der Oberfläche liegt, etwas, das im ersten Moment übersehen werden kann, jedoch den Raum entscheidend prägt. Dabei übernimmt die Anwesenheit oder Abwesenheit des Menschen im Bild eine entscheidende Rolle.

Bei dem Versuch einer Darstellung des Entwurfszustandes, wird die Präsenz des Menschen sehr oft als Störfaktor betrachtet. „Die neue Architektur forderte fundamentale Dominanz über die Bildaussage, ...“<sup>65</sup> schreibt Vetter. Der Rückzug des Menschen aus der Fotografie wie ihn Walter Benjamin in der Betrachtung Atgets Bilder von Paris feststellt<sup>66</sup>, wird mit der sachlich, modernen Architektur zum Paradigma der Architekturdarstellung.

Auch Karin Ritter bedient sich dieser Strategie in manchen Aufnahmen ganz bewusst. Eindrucksvoll bezeugt dies die Fotografie des Seelsorgerzentrum St. Paul, Graz-Eisteichsiedlung entworfen von

---

65 Vetter 2005, 58.

66 Benjamin 1931, 208.

Ferdinand Schuster 1970. Das Gebäude, das sich dem Mehrzweckraum nähert, stellt den Höhepunkt seiner sakralen Bauwerke dar. „Auch einer weiter gefaßten Zweckbestimmung kann nur ein artikulierter Raum gerecht werden. Die Artikulation muß aber so



vorgenommen werden, daß sie die Verwendbarkeit nicht beeinträchtigt, sondern womöglich steigert.“<sup>67</sup>, so Ferdinand Schuster über seinen Kirchenbau. Für ihn stellt jede Form des Baus eine physische oder psychische Funktion dar. Die „ausdrucks haltige Form“<sup>68</sup>, wie er diese nennt, dient als Gerüst, das den Handlungsraum für die Gemeinschaft einschließt und formt. Damit wird die Form oder Gestalt und

Abb.57: Karin Ritter,  
Seelsorgezentrum St. Paul in  
Graz, erbaut 1970

67 Laggner o.J., 51.

68 Ebda, 52.

deren Konsequenzen zum darstellungswürdigen Element.

Die Bedeutung, die Ferdinand Schuster der Form und dem Raum als Gerüst von Handlungen zuschreibt manifestiert sich in Karin Ritters Fotografien in einem flüchtigen Moment vor der Durchflutung des Raumes durch den Menschen. Kurz vor einer sakralen Feier wird dessen Präsenz nur angedeutet,



Abb.58: Werner Mantz, Wiener-Prater-Saal, Köln 1931/32

um der Form und den einzelnen Elementen, die den Raum charakterisieren, Beachtung zu schenken (Abb. 57). Zwischen den vielen, feinsäuberlich aufgereihten Stühlen, die auf eine Benützung nur warten, findet sich kein einziger Mensch. Nicht einmal ein Messhelfer trifft noch letzte Vorbereitungen vor dem Fest. Alles steht

bereit, die Tischdecke und die Kerzen zieren den Altar. Dieser erstrahlt durch das einfallende Licht der umlaufenden Fensterbänder in gleißendem Licht. Der Raum baut sich zur Mitte hin auf und erreicht dort seine größte Höhe. Die zunehmende Lichtfülle nach oben hin und die Grundfläche, die durch die drei Höhenabstufungen in der Decke, das umlaufende Podest und die Lichtbänder akzentuiert ist, werden gerade aufgrund der Abwesenheit der Menschen sichtbar gemacht. Ein menschengefüllter Raum würde diese Elemente verdecken und deren Bedeutung schwinden lassen. Die Aufnahme verhält sich ähnlich wie die von Werner Mantz, „Wiener Prater“-Saal im Vernügnungspalast „Groß Köln, Köln

1931/32" (Abb.58). In verblüffender Ähnlichkeit zeigen sich beide Male Versammlungsräume, deren Benutzer aus dem Bild gedrängt sind, und darauf warten, die Plätze zu beziehen. Durch das Setzen von menschlichen „Spuren“ wird eine Präsenz des Menschen im Bild angedeutet, ohne den Menschen selbst zu zeigen, der die Charakteristika des Raumes verklären oder verdecken würde. Objekte, die anstelle der Menschen treten, symbolisieren diese stattdessen.<sup>69</sup> Sie repräsentieren den nicht-anwesenden Menschen und seine Handlungen im Raum.

Auch im Bild der STEWEAG-Direktion wendet Karin Ritter in feinen Transparenz und Offenheit vermittelnden Graustufungen diese

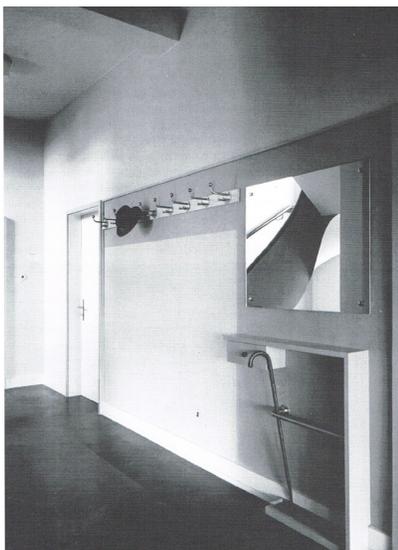
Abb.59: Karin Ritter, STEWEAG-Direktion



69 Vgl. Vetter 2005, 60.

Darstellungspraxis an (Abb. 59). Signifikante Einrichtungsstücke wie der Schreibtisch in strahlender Ordnung, eine Sofa-Sessel-Situation und Pflanzen verdeutlichen, dass es sich nicht nur um ein Standard-Büro, sondern um das einer hochrangigen Person handeln muss. Der Arbeitsplatz scheint so eben für kurze Zeit verlassen worden zu sein, um gleich nach dem Drücken des Auslösers wieder zu erscheinen und der am Schreibtisch liegenden Arbeit weiter nachzugehen. Durch diskrete, aber durchaus bewusste Verwendung von narrativen, alltäglichen Elementen – selten liegt jedes Blatt Papier im rechten Winkel zum nächsten – die die Tätigkeiten in diesem ansonsten modernen, sehr nüchternen Raum beschreiben, bedient sich die Fotografin moderner Bildstrategien, wie sie sich auch beispielsweise bei Hugo Schmölz finden lassen. In seinem Bild „Flur

Abb.60: Hugo Schmölz, Flur in einem Arztzimmer (Ludwig Lemmert, Remscheid 1929)



in einem Arztzimmer (Ludwig Lemmert, Remscheid, 1929)" thematisiert er ebenfalls in weichem Hell-Dunkelspiel den narrativen Charakter von menschlichen Spuren (Abb. 60). Der Hut am Haken und der Stock lassen vor dem inneren Auge einen älteren Herren erscheinen, der soeben das Arztzimmer betreten hat. Das „Einfügen alltäglicher Gebrauchsartikel“ soll die „normalgeartete und tatsächliche Nutzung der ansonsten sachlich-kühlen Architektur belegen“.<sup>70</sup> Die „Strategie der Gebrauchsandeutung“<sup>71</sup> verstärkt den atmosphärischen Eindruck der Leere umso mehr und fokussiert dadurch auf

70 Vetter 2005, 61.

71 Ebda, 67.



Elemente wie das Licht oder Material und deren Wirkung.

Bleiben vor allem Kirchen- und Fabriksaufnahmen bei Karin Ritter in dieser zeichenhaften Darstellungstaktik, so stellt die Fotografin Kindergärten und Schulen durchaus mit der Präsenz von Menschen dar. Als einen Grund für das Auftreten von Menschen in Bildungseinrichtungen, wohl gemerkt meist Kindern, könnte die Darstellung der Funktion des Gebäudes sein. Lässt sich von Ferdinand Schusters den in der Steiermark neuartigen flachen Pavillonbauweise mit großen Fensterflächen Richtung Süden ausgerichteten Gebäuden kaum auf deren Verwendungszweck schließen, so zeigt sich die Einbindung von Kindern als Funktionsvermittler bei der bildlichen Darstellung als naheliegend. Sie bleiben aber immer dem Gebäude untergeordnet, wodurch der Mensch zum Requisit, zur Verdeutlichung der

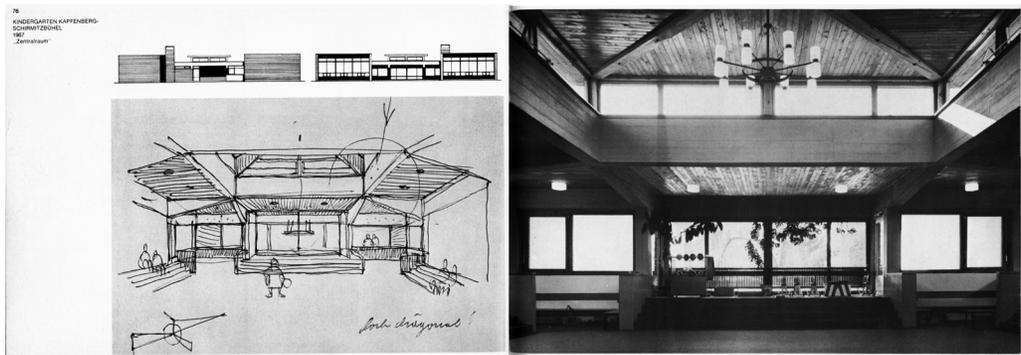
Abb.61: Karin Ritter, Kindergarten Schirmitzbühel in Leoben, erbaut 1967

Funktion und Maßstabsbestimmung wird. Bei der Aufnahme des Kindergarten Schirmitzbühl, entworfen von Ferdinand Schuster 1967, treten die Kinder im Vakuum zwischen dem weiß erstrahlenden Gebäude und dem Schwarz des Laubdaches und des schattigen Vordergrundes auf (Abb.61). Im Halbschatten, das Gebäude nicht überstrahlend, werden die Kinder geradezu „architektonisiert“ und verschmelzen in ihren Bewegungen mit dem

Abb.62-63: Karin Ritter,  
Kindergarten Waasen in Leoben,  
erbaut 1967



Hausgerüst, auf dem sie turnen. Gleichzeitig verschwinden die Kinder in der Sandkiste am rechten Bildrand ganz bewusst im Dunkel des Vordergrundes, um ein dem Kindergarten eigentlich durchaus entsprechendes „Chaos“ zu vermeiden und den Fokus nicht vom Gebäude und dessen Form zu nehmen. Um ihrer Vorstellung der Realität Ausdruck zu verleihen, greift Karin Ritter auch zu inszenatorischen Mitteln, jedoch bleiben diese immer im Rahmen des Realen und driften nicht ab ins Traumhaft-Idyllische oder Unwirkliche. Dies zeigt sich bei zwei Aufnahmen des Kindergartens Leoben Waasen. Rennen die Kinder beim einen Bild von links nach rechts, so dreht sich beim Nächsten die Laufrichtung und die Kinder eilen zur am Ausgangspunkt zurückgebliebenen Lehrerin zurück (Abb.62-63). Damit kann auch bei anderen Fotografien durchaus auf inszenatorisches Eingreifen und bewusstes Abwarten geschlossen werden.



Obwohl Ferdinand Schuster Architektur immer gesellschaftsbezogenen betrieb – ihm ging es nie um ästhetische Experimente – zeigt sich bei einer Veröffentlichung seiner Werke im Buch von Laggner,

Abb.64: Seite aus: Laggner, Ferdinand Schuster 1920-1972, mit einer menschenleeren Fotografie von Karin Ritter gegenüber der Entwurfsskizze mit Menschen

dass für die Vermittlung dieser, wie auch für die meisten anderen Gebäude lediglich menschenleere Bilder verwendet wurden. Deutet er in Entwurfs-skizzen Menschen als Benützer des Raumes an, so zeigen sich in den bildlichen Darstellungen lediglich Spuren in Form von Spielzeug, das auf die Benützung wartet. Da das Buch erst nach seinem Tod unter der Mitarbeit seines Sohnes Klaus Schuster, ebenfalls Architekt, entstand, schließt das nicht direkt auf Ferdinand Schusters Bildpraxis. Doch die allgemeine Grundhaltung Architektur als unbelebte Welt zu präsentieren, ging wohl auch an ihm nicht vorbei. Auch Größen wie Le Corbusier folgten dieser menschenleeren Darstellung im Bild: „Alle diese radikal neuen und in ihrer formalen Reduktion äusserst ausdrucksstarken architektonischen Entwürfe erscheinen auf den Fotografien der Zeit wie leere Bühnenbilder.“<sup>72</sup> Die moderne Architektur scheint in ihrer oftmals starken Reduktion auf Strukturen nach einem menschenleeren Abbild zu verlangen.

*„Aber wirklich fasziniert mich, was passiert, wenn Architekten und Planer gehen und sich die Menschen den Ort aneignen.“<sup>73</sup> - Iwan Baan*

Iwan Baans Haltung gegenüber Architektur weicht von der Vorstellung der idealen Vebildlichung

---

72 Keane-Cowell Simon: Architekturfotografie: Aufgeräumte Inszenierung gegenüber gelebter Realität, 29.08.2013, <https://www.architectonic.com/de/story/simon-keane-cowell-architekturfotografie-aufgeraumte-inszenierung-gegenueber-gelebter-realitaet/7000790>, 04.04.2019.

73 Iwan Baan, zit. n. Otti 2014, 33f.



Abb.65: Karin Ritter,  
Barackenobjekt Leoben

von Architektur ab. Ihn fasziniert nicht nur die menschenleere Architektur kurz nach der Fertigstellung, sondern auch die reale Beziehung zwischen Architektur und Mensch.

Auch in vielen von Karin Ritters Fotografien ist das Verhältnis von Architektur und Mensch fundamental anders als bei den oben genannten Beispielen. In den „Stadtansichten“ - um Vettors Begrifflichkeit zu verwenden - deckt sie die reale Relation des Menschen zu ihrem architektonischen, bewohnten Raum auf. Dabei verlagert sich der Anspruch von einem Darstellen von Gebäuden hin zu einem Darstellen im größeren thematischen Kontext. Es werden keine spektakulären Gebäude gezeigt, sondern Orte, deren Bedeutung durch die Art und Weise der Aneignung des Menschen entsteht. Somit



Abb.66: Karin Ritter,  
Barackenobjekt Leoben

rückt die Beziehung zwischen Mensch und dessen architektonischem Umfeld in den Mittelpunkt (Abb. 65-67).

Mit diesen Bildern verlässt Karin Ritter den Raum der cleanen Architekturfotografie. Sie stehen im Kontrast zu ihrem eigenen Repertoire von darstellender Architekturfotografie und atmosphärischen Aufnahmen. Sie lassen sich mit den Fotografien von Iwan Baan vergleichen, der sich neben seiner repräsentativen Architekturfotografie auch mit informeller Architektur beschäftigt. Dabei meidet er künstliche Inszenierung und hält fest, wie Menschen durch ihre Handlungen den Raum



erzeugen und Architektur im Alltag nutzen.<sup>74</sup> Er hebt durch die gleiche Aufmerksamkeit, die er ikonischen Architekturen und informellen Bauten zukommen lässt, die Grenzen zwischen ihnen auf und somit auch die Grenze zwischen Architektur- und Dokumentarfotografie.<sup>75</sup> Ähnlich diesem Ansatz lassen sich auch Karin Ritters Fotografien sehen. Vermeindlich dokumentarisch, zeigen sie nur eine andere Art von Architekturfotografie, in der sich die Relation des Menschen zum Raum anders verhält. Der soziale Kontext in dem Architektur entsteht, in dem Architektur bewohnt und verwendet wird, tritt in den Mittelpunkt. Es ist ein Blick hinter die Fassade, hinter die Oberfläche von Architektur - nicht nur im

Abb.67: Karin Ritter,  
Barackenobjekt Leoben

74 Vgl.Otti 2014, 33.

75 Vgl.Otti 2014, 34.

wörtlichen sondern auch im übertragenen Sinn. In den Abbildungen der Barackenobjekte in Leoben macht sie das alltägliche Leben in diesen sichtbar und zeigt die räumlichen Konsequenzen. Sie legt den gegenseitigen Einfluss, den Architektur und Mensch aufeinander haben, offen. Dabei enthüllt sie ganz beiläufig die Geschichte der Stadt, die sich aufgrund von Armut und Zerstörung nach dem Zweiten Weltkrieg als „Stadt mit den schlechtesten Wohnungsverhältnissen“<sup>76</sup> auszeichnet.

### **Der Maßstab im menschlichen Blick**

Das fotografische Bild der 1950er Jahre vertreten heute Aufnahmen aus dem Umkreis der „subjektiven fotografie“, als dessen Mentor Otto Steinert gilt.<sup>77</sup> Mit seiner Ausstellung „subjektive fotografie“ 1952 in München plädiert er für Abstraktion, um die Bildexperimente des „Neuen Sehens“ der 20er Jahre wieder aufzunehmen und weiterzuführen. Dass das „Medium als Reflektor einer individuellen Wahrnehmung [...], das sich der Möglichkeiten der Kamera und vor allem des Labors bedient, um eine maximale Visualisierung seiner Vorstellungen zu erreichen“<sup>78</sup> ist, war die vorherrschende Meinung. Prinzipien wie „grafische Klarheit, gelegentlich auf eine Reduktion bis hin zur völligen Abstraktion und [...] Techniken wie Solarisation, Negativdruck, Fotogramm und Montage“<sup>79</sup> liegen ihr zugrunde.

---

76 Stadtamt Leoben 1955, 88.

77 Vgl. Sachsse 1997, 220.

78 Brauchitsch 2012, 197.

79 Ebda, 196.

Von Kritikern der Münchner Fotoschule oft als Spinnereien abgetan, plädierte aber auch die Leiterin Hanna Seewald für eine solche experimentelle Arbeitspraxis in der Ausbildung.<sup>80</sup> Karin Ritter ist von dieser Auffassung durchaus beeinflusst, dennoch finden sich in ihrer Bildsprache selten überspitzte, ungewöhnliche Blickwinkel, bis zur Unkenntlichkeit getriebene Abstraktionen oder surreale Situationen. Dafür hält sie sich zu sehr an die frontal oder in einem 45° Winkel gesetzte Kameraposition gegenüber ihrem Sujet. Eigenwillige Einstellungen bezogen auf den Bildausschnitt sind die Ausnahme. Doch Karin Ritter wiederum in die Ecke der Sachlichkeit á la Bernd und Hilla Becher zu stellen, wäre auf Grund ihres Einsatzes von gesteigerten Kontrasten, Dramatik und Struktur, die sich aus der Nähe ihrer Ausbildung zur „subjektiven fotografie“ sehr wohl ableiten lässt, auch nicht richtig.

Abb.68: Karin Ritter, Kirche Hinterberg Hl. Schutzengel in Leoben, erbaut 1971



80 Vgl. Pohlmann/Scheute 2000, 49.

Ihr Blick zeichnet sich mehr durch eine beobachtende Distanz verbunden mit einer gewissen Intimität aus, die eine eigenartige Spannung zwischen Kälte und Betroffenheit ausstrahlt. Diese lässt sich sowohl in ihren rein architektonischen Aufnahmen, als auch ihren Stadtaufnahmen feststellen. Am Beispiel der Kirche Hinterberg zeigt sich diese Distanz ganz direkt, durch einen schattigen Graben, der die Fotografin vom Gebäude trennt. Die Kirche, die nicht durch ein direktes Symbol eines Kreuzes oder Glockenturmes als sakrales Gebäude erkennbar ist, zeigt sich als geschlossen und abweisend im 45° Grad Winkel (Abb.68).

Ferdinand Schuster ist vor allem das Verhältnis der Kirche zur Umwelt wichtig, das sich durch Offenheit kennzeichnet. Gleichzeitig aber verlangt die Kirche als Handlung und Gemeinschaft eine geschlossene Form. Diese Geschlossenheit ist ihr sozusagen immanent.<sup>81</sup> Die Darstellung dieser Geschlossenheit erreicht Karin Ritter durch die Wahl ihres Aufnahmestandpunkt. Durch die niedrigen Kuben an allen Seiten und halb-geöffneten Freiräumen entsteht jedoch auch eine Kommunikation zur Umwelt, die sich wiederum in der Bildsprache durch das knappe aber bewusste Miteinbeziehen des Umraumes, das erst durch die Distanz ermöglicht wird, abzeichnet. Die Idee der Abgeschlossenheit und Offeneheit von Kirchen manifestiert sich auch in weiteren Abbildungen. Dabei spielt die unmittelbare Umgebung des Bauwerks als Gestaltungselement eine zentrale Rolle. Was Karin Ritters Blick dabei

---

81 Vgl. Laggner o.J., 47.

auszeichnet ist die Unaufgeregtheit, mit der sie an ihr fotografisches Motiv herantritt. Diese lässt sie stets ein visuelles Konzept finden, das dem Abzubildenden entspricht. Sie erfasst die Besonderheit eines Bauwerkes, einer Situation und subsumiert ihre Entscheidungen, wie bei der Kirche Hinterberg, unter diese. Dabei umgibt auch bei aller Nähe, die die Fotografin zu den Fotografierten, den Menschen und Gebäuden, hat, eine Aura des Entfernt-seins und des Verborgenen.

Hanna Seewald, die Leiterin der Münchner Fotoschule ab 1953, schrieb in den 30er Jahren: „Es genügt nicht, den Eindruck von >schön< zu haben, sondern es ist das Bewußtsein nötig, zu wissen, worin diese Schönheit liegt; denn die äußere Erscheinung wird ja letzten Endes vom Gehalt des Wesens geprägt.“<sup>82</sup> Mit diesem Leitsatz im Gedächtnis, entsteht bei Karin Ritter eine vorurteilslose Distanz und gleichzeitig eine Nähe, die nur durch ein Einfühlungsvermögen, gegenseitigem Vertrauen und durch Kommunikation mit dem fotografischen Objekt möglich wird.

*„Während man gleichgültig irgendwo hinguckt, tut sich plötzlich etwas auf und erzeugt eine Glückseligkeit, von der man auf der Stelle weiß, daß sie einem selber gehört.“<sup>83</sup>*

Ähnlich dem Blick auf das Feld in Bergers Essay,<sup>84</sup> formt sich bei Karin Ritter ein fotografisches Bild anhand von einem scheinbar banalen Ereignis

---

82 Pohlmann/Scheute 2000, 53.

83 Berger 2015, 141.

84 Vgl. Ebda, 136-142.

oder Detail. Mit ihrer Motivwahl von scheinbar unwichtigen Situationen oder Details von Gebäuden vermittelt sie die Überzeugung, dass das Alltägliche und vermeintlich Unwichtige Aufmerksamkeit bedarf. Dafür reicht das Spiel von Kindern, die sich die schulfreien Sommermonate im Freien vertreiben (Abb.69), oder der Einfall des Lichtes, der durch die Formen der Architektur gelenkt wird (Abb.70).

Dabei macht Karin Ritter mehr sichtbar als nur den gebauten Raum. Es sind Momente, die die Stimmung des Ortes und der Zeit beschreiben und deren

Abb.69: Karin Ritter,  
Abbruchobjekt, 1967



Bedeutung steigern. Die Absicht der Architektur wird durch die bewusste Wahl von scheinbar Nichtigem als Motiv verstärkt.

In der Abbildung 71 kommt diese Idee in ihrer Gänze zum Tragen. Sie zeigt eine baufällige Bracke, durch die Wäscheleine als Zuhause gekennzeichnet, eine stillstehende Frau am rechten Bildrand, die nur knapp



Abb.70: Karin Ritter, Außenraum  
Kirche Hinterberg Hl.  
Schutzengel in Leoben, erbaut  
1971

nicht aus dem Bild fällt und im Hintergrund eine Fabrik. Im Zangengriff umschlingt diese das baufällige Zuhause, frisst es von hinten auf, und vertreibt die Frau, mit zweifelnden, fast ängstlichem Blick aus ihrem Zuhause. Obwohl keine augenscheinliche Bewegung in dem Bild vorhanden ist, lebt das Bild von der Dynamik, die es ausstrahlt. Das Gefühl der Machtlosigkeit der einfachen Bevölkerung

gegenüber dem rasanten Fortschritt der Technik wird bei der Betrachtung dieser Aufnahme so deutlich spürbar und offensichtlich. Sie offenbart förmlich die Transformation und Umwälzungen, die die Stadt mit dem zunehmendem Wirtschaftswachstum und der Industrialisierung rapide verändern.

Nicht mehr die Architektur alleine ist hier Motiv. Karin Ritter entdeckt in ihren Motiven soziale Realitäten, Ängste und Transformation und übersetzt diese ins Bild. Sie macht sie sichtbar. Dabei dient Architektur als Handlungsspielraum, als Rahmen, der das einzelne Ereignis fasst, es aber nicht dominiert. Das Haus als durch Menschen geprägter Lebensraum, der mit dem Leben der Menschen gewachsen ist, bleibt stets bildtragendes Element, distanziert sich aber vom Bereich der rein ästhetischen Distinktion

Abb.71: Karin Ritter,  
Abbruchobjekt, 1967



und wird mehr in seiner sozialen Funktion dargestellt. Sie bedient sich dabei einer bewussten, flanierenden Bildsprache, die keine außergewöhnlichen, spektakulären Blickwinkel oder Motive braucht, um die Visualisierung einer eigenen Vorstellung zu erreichen. Sie bleibt immer auf Distanz, so als wolle sie nichts anrühren oder verändern, ähnlich der Aussage von Iwan Baan: „Ich bevorzuge es, im Hintergrund zu bleiben und zu dokumentieren, was sich vor meiner Linse abspielt.“<sup>85</sup> Karin Ritter bewahrt stets eine menschliche unverzerrte Perspektive und bildet ihr Gegenüber in Augenhöhe ab, wobei die Ausrichtung stets einfach und ehrlich bleibt. Damit erreicht sie, dass dem Gegenüber auch in sichtlicher Armut Würde entgegengebracht wird. Sie zeigt durch ihre unaufgeregte Bildsprache Sympathie und Respekt gegenüber dem Abgebildeten.

Nicht die akribische Beschreibung der sichtbaren Welt ist Grund für die Aufnahmen, sondern eine individuelle Sichtweise mit neugieriger Beobachtung, die zu einer bewussten Darstellung führt. Karin Ritter sieht sich dabei nicht in der Position einer dokumentierenden Gelehrten, sondern nimmt aus unmittelbarer Beobachtung auf. Gesammelt wirken die Bilder wie Streifzüge durch die Stadt, bei der sie Situationen festhält und dabei das Geheimnis der Fotografierten streift, ohne es ihnen zu nehmen. Sie lässt den Rezipienten mitsehen, was sie sieht und lässt ein Narrativ entstehen, das über den Bildrand hinausragt.

---

85 Keane-Cowell Simon: Architekturfotografie: Aufgeräumte Inszenierung gegenüber gelebter Realität, 29.08.2013, <https://www.architectonic.com/de/story/simon-keane-cowell-architekturfotografie-aufgeraeumte-inszenierung-gegenueber-gelebter-realitaet/7000790>, 04.04.2019.

## Licht als stimmunglenkendes Motiv

Durch das Auftreffen von Lichtstrahlen auf eine lichtempfindliche Oberfläche entsteht mithilfe von Chemie ein Abdruck des Objektes - so das vereinfachte technische Grundprinzip der Fotografie. Licht jedoch nicht nur als notwendiges Mittel, als physikalisch-chemischen Effekt der zur Darstellung des Gegenübers notwendig ist, zu betrachten, sondern es zu einem stimmunglenkenden Motiv zu formen, bedarf eines ausgeprägten Verständnis für dessen Eigenschaften im Raum. Um mit Roland Barthes Worten zu sprechen: „Im Lateinischen würde >Photographie< wahrscheinlich heißen: >imago lucis opera expressa<, das heißt: Durch die Wirkung des Lichts enthülltes, >hervorgetretenes<, >aufgegangenes<, (wie der Saft einer Zitrone) >ausgedrücktes Bild.“<sup>86</sup>

Stiegenhäuser und Treppen zeigen sich dabei als besonders geeignetes Motiv. Angetrieben von der Faszination an sich überlagernden Linien und Flächen formt sie dieses konventionelle Bildthema durch das Lichtspiel zu einer eigenen Interpretation. In der Schrägaufnahme des Treppenhauses Kolpinghaus Kapfenberg von 1971 nimmt sie das schräg einfallende Licht auf, macht es zum bildbestimmenden Thema und bringt es mit den Elementen des Bauwerkes in Einklang. Tiefe Schatten und gleißend helle Lichtflächen stehen sich spannungsvoll gegenüber (Abb.72).

Was sie auszeichnet ist, dass sie auf künstliches

---

86 Barthes 1985, 91.

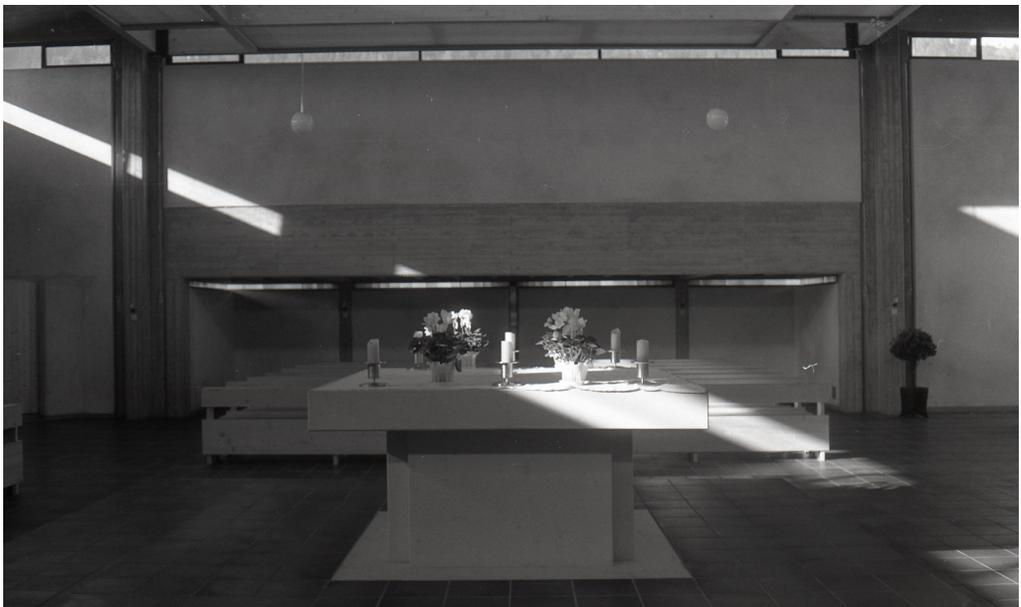


Licht verzichtet. Anders als Lucca Chmel, die bei Innenaufnahmen aus einem Zusammenspiel von Scheinwerfern, vorhanden Beleuchtungskörpern und natürlichem Licht den Raum und dessen Details raffiniert erhellt, um bewusst zu akzentuieren oder zu verschleiern, begnügt sich Ritter nicht nur im Außenraum, sondern auch im Innenraum stets mit natürlichem Licht. Sie sucht den Dialog zur abzubildenden Architektur, wofür sich ganz besonders die zeitgenössische, progressive Architektur Ferdinand Schusters eignet. Aus seinen Gebäude mit klaren geometrischen Formen und bewusst gesetzten Öffnungen zieht Karin Ritter Nutzen für ihren eigenwilligen Einsatz von Licht. Sie kreiert Atmosphären und treibt Räume und deren stimmungsvollen Gehalt auf die Spitze. Bei der

Abb.72: Karin Ritter, Stiegenhaus im Kolpinghaus Kapfenberg, erbaut 1971

Abbildung des Altars der Kirche Hinterberg von 1967 wird die gebaute Architektur völlig nebensächlich und das Licht zum bildbestimmenden Thema. Würde nicht der Altar in der Mitte stehen, gäbe es kaum Informationen zur Funktion des Bauwerks oder seiner architektonischen Ausformung. Die Hauptrolle spielt hier viel mehr die Stimmung, die dieser Raum vermittelt. Ferdinand Schuster nannte dies den psychischen Raum, den Karin Ritter im Bild darstellt.<sup>87</sup> Durch einen einzigen, bildprägenden Lichtstrahl wird der ansonsten ins Dunkel gehüllte Raum im Bild aufgeladen. Spannungsvoll durchquert er die aus geraden Linien bestehenden Elemente in einer Diagonale und durchbricht die Strenge dieser. Sie fügt dabei nichts hinzu, sondern macht die Entwurfspotentiale des Gebäudes sichtbar. Die Wirkung des ungewöhnlichen, schmalen Fensterbandes am Übergang von der Wand zur

Abb.73: Karin Ritter, Altarraum Kirche Hinterberg Hl. Schutzengel in Leoben, erbaut 1971



87 Vgl. Laggner o.J., 54.

Decke visualisiert sie so in eindrucksvoller Weise (Abb. 73).

In ganz anderer Form manifestiert sich der psychische Raum in der Direktion der STEWEAG. Sie nützt das von außen durch die vielen Fenster eindringende von Rollos gefilterte Licht, um eine sanfte Lichtstimmung zu erzeugen, ohne zu blenden. Der Raum wird gleichmäßig ausgeleuchtet und wirft nur ganz dezente Schatten. Diese Lichtführung erzeugt ein Gefühl von Transparenz und Offenheit, das dem Image einer Direktion zugutekommt (Abb.74).

Licht steht in engem Zusammenhang mit dem Begriff der Atmosphäre. Sie ist ein schwer zu fassendes Phänomen der Raumwahrnehmung, das aufgrund seiner flüchtigen Wirkung nahezu mystischen Status erhält. Georges Didi-Huberman schreibt: „Auratisch“ wäre „jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen [...]“.<sup>88</sup> Diese flüchtige und sich ständig verändernde Dynamik kann Fotografie sichtbar machen. Sie als Bildmotiv zu nutzen ist aber nur möglich, wenn die Fotografin diese auch wahrnimmt. Womit wahrnehmen nicht auf bloßes Sehen beschränkt bleibt, sondern sich auf alle Sinne bezieht. Erst durch das Aufspüren und wahrnehmen solcher Zustände kann eine Atmosphäre oder Aura definiert und festgehalten werden.

---

88 Georges Didi-Huberman, zit. n. Geimer 2009, 143.

Bezogen auf den Außenraum folgt Ritters Verwendung von Licht und Schatten dem vorherrschenden Gestaltungsschema der Moderne, das Sachsse als „Betonung der Volumina durch kräftiges Sonnenlicht, dennoch exakte Durchzeichnung der Schatten und unbedingte Detail- wie Winkeltreue in der Abbildung, Menschenleere“<sup>89</sup> bezeichnet. Den Himmel mit einer dramatisierenden Cumulus-Bewölkung meist dunkel gefiltert bettet sie die Gebäude in die Umgebung ein (Abb.75). Während Karin Ritter immer mit dem vorhandenen Himmel arbeitete, montierten andere Fotografen, wie Heinrich Heidersberger, auch den passenden Himmel als Ausdrucksmittel hinein.<sup>90</sup>

Abb.74: Karin Ritter, STEWEAG-Direktion erbaut ab 1972



89 Sachsse 1997, 220.

90 Seehausen 2018, 47 (Anm. 96).

Auch Siegrid Neubert, die 1948-50 und 1953/54 an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie lernte, verwendet dieses Bildmittel. Kurt Ackermann beschreibt es als „typischen Neubert-Himmel“.<sup>91</sup> Wahrscheinlicher als ein persönlich geprägtes Merkmal ist, dass diese Darstellungsmethode an der Schule gelehrt wurde. Denn auch Karin Ritter verfolgt diese Strategie bei vielen Aufnahmen. Durch den abgedunkelten Himmel wird der Fokus auf das in Weiß erstrahlende Gebäude gelenkt, was

Abb.75: Karin Ritter, Wohnbauten  
Seniorenwohnhäuser, 1982



---

91 Ebda, 47.

dessen neuen Glanz hervorheben soll. Verstärkt durch den Effekt von Repoussoirs, im Vordergrund hereinragende Äste in tiefem Schwarz, wird der Bildraum noch zu verschiedenen Seiten gerahmt, wodurch der Blick noch stärker auf das helle Gebäude gelenkt wird. Besonders bei der Abbildung von anonymer Hochhausarchitektur spielt die Legitimation der Gebäude durch die Abbildung eine wesentliche Rolle, wofür sich solche Bildstrategien hervorragend eignen.

Angefertigt im Auftrag der Stadt Leoben, entstehen während Karin Ritters fotografischer Praxis viele solcher Wohnzeilen und Wohntürme, die nach ihrem bildlichen Abbild verlangen und deren Akzeptanz vorangetrieben werden musste. Durch die hell erstrahlenden Gebäude umgeben von Grün und glücklichen, spielenden Kindern sollte dieses Ziel

Abb.76: Karin Ritter, Wohnbauten  
Am Lerchenfeld, 1975



erreicht werden (Abb. 76).

Gesteigerten Kontrast, die Härte des Lichtes, die Verwendung von Repoussoirs, die Einbettung in die Umgebung oder auch die Andeutung der Präsenz des Menschen – typische Bildmittel für die Julius Shulman bekannt ist – sind auch bei Karin Ritter zu finden. Es wird dadurch eine Tiefenwirkung erzeugt, die zu einer gesteigerten Dramatik führt, ohne dabei eine dramatische Bildkomposition oder Perspektive aufnehmen zu müssen. Sie bleibt aber dennoch zurückhaltender als Shulman und auch als Neubert, deren Bilder durch Inszenierung oft sehr glatt wirken. Bühnenartige Anmutung wie Shulmans Bilder finden sich bei Ritter nie, wohl auch aus dem Grund, dass sie mit vorhandenem Licht arbeitet und den Bauten auf emotionaler Ebene begegnet.

Abb.77: Karin Ritter,  
Engelskapelle in Kapfenberg  
Hafendorf, erbaut 1960



Das führt dazu, dass auch Aufnahmen mit farblosem Himmel oder ohne dramatisierende Darstellungsmethoden wie den hereinragenden Ästen keine Seltenheit sind. Man könnte sagen, dass Karin Ritter eher die Darstellungsmethoden dem fotografischen Objekt anpasst, um das Beste herauszuholen. Bei den Aufnahmen der Engelskapelle Kapfenberg Hafendorf dramatisiert sie, der erhabenen, am Rücken des Hügels liegenden Kapelle entsprechend, bis ins Unermessliche (Abb.77). Sie lässt das kleine Bauwerk sogar mit einer Art „Heiligenschein“ zwischen den dunklen, hoch überragenden Bäumen und dem abgedunkelten, mit Wolken durchzogenen Himmel hervortreten. So poetisch und überspitzt sie hier das Thema der Kapelle formuliert, so nüchtern bleibt sie bei anderen Aufnahmen. Für das Seelsorgezentrum St. Paul, Graz Eisteichsiedlung das, nach Ferdinand Schusters Entwurf auch als Mehrzweckhalle dienen sollte, wählt sie eine wesentlich nüchternere Sprache (Abb.

Abb.78: Karin Ritter,  
Seelsorgezentrum St. Paul in  
Graz, erbaut 1970



78). Kritik an dem Gebäude ist seine Nüchternheit, seine nicht-sakrale Erscheinung: „... in reducing the contrast between the sacred and the profane, all became profane.“<sup>92</sup> Um einer Mehrzweckhalle, in der Messen aber auch andere Veranstaltungen abgehalten werden können, bildlich gerecht zu werden, bleibt ihre Sprache zurückhaltender, sachlicher. Es gibt dabei weder einen dramatischen Himmel, noch gesteigerte Kontraste. Sie bringt die Funktionalität und Flexibilität des Gebäudes durch die zurückhaltende und unauffällige Bildsprache zum Ausdruck. Julius Shulman nennt das Licht als das „wichtigste Werkzeug des Fotografen“<sup>93</sup>. Wird der Architekturfotografie oft unterstellt „einfach“ zu sein, da sich das abzubildende Motiv nicht bewegt, so kommt es dabei dennoch auf den richtigen Augenblick an. Einerseits muss anfangs eine dem Gebäude entsprechende Lichtsituation gewählt werden, wie oben beschrieben, andererseits ist auch das sich verändernde Spiel von Licht und Schatten, das Vorzüge eines Gebäudes, räumliche Qualitäten oder Strukturen hervortreten lässt oder eben nicht, von maßgebender Bedeutung. Bei einer Fotografie geht es um das Erfassen dieser Vorzüge und den anschließenden Prozess der Kommunikation durch das Bild.<sup>94</sup>

Karin Ritter reagiert also auf den Bau, auf den zugrundeliegenden Entwurfsgedanken oder auf die Funktion mit einer sorgfältig ausgewählten Darstellungstaktik was die Lichtregie betrifft.

---

92 Blundell Jones 2000, 47.

93 Gössel 1998, 239.

94 Vgl. Ebda, 248.

## Überlagerung von Strukturen

*„Es geht darum, über die sichtbare Hülle der Dinge hinaus die Grundidee, die ‚Idée première‘ wiederzufinden, mithilfe der Photographie zur geistigen Konzeption, dem ‚disegno‘, zum Initialentwurf zurückzukehren.“<sup>95</sup>*

Die Fähigkeit diese bestimmte Entwurfsidee zu erkennen und im Bild umzusetzen, setzt ein tiefes Verständnis für den gebauten, architektonischen Raum voraus. Um diesen „genius loci“ sichtbar zu machen, greift Karin Ritter nicht selten auf das Prinzip von Reduktion und Stilisierung zurück. Lucien Hervé kann wohl als Meister dieses Bildmittels im Bereich der Architekturfotografie genannt werden. Er trug wesentlich zur „Schaffung einer Mythologie der Architektur und der Moderne“ durch seine beständige Zusammenarbeit mit Le Corbusier von 1949 bis zu dessen Tod 1965 bei. In Lucien Hervé findet Le Corbusier seinen Fotografen, der es versteht, „Architektur auszudrücken“ und der mit der „Seele eines Architekten“<sup>96</sup> arbeitet. Als „formalistisch“ oder „konstruktivistisch“ bezeichnet, bevorzugt er die Schwarz-Weiß Fotografie und reduziert seine Aufnahmen auf ein Spiel von Licht, Schatten und Geometrien. Durch Vervielfachung von Rahmen und Rastern, „was aufregende perspektivische Verkürzungen und Tiefenreduktionen ermöglicht“<sup>97</sup> erzeugt er eine eigene Bildwelt, eine Bild-Struktur, die

---

95 Bajac 2011, 15.

96 Bajac 2011, 12.

97 Ebda, 14.

er zusätzlich zu der des Gebäudes noch hinzufügt. Die Bildausschnitte wirken dabei oft instabil, wobei sie häufig in Nah- und Detail-Aufnahmen die Gebäude in graphischer Weise anschneiden.

Ähnlich dieser formalen Strenge bildet Karin Ritter die Kirche Hinterberg ab. In ihrer ornamentlosen, reduzierten Form findet sie in ihr ein perfektes Motiv. Dabei driftet sie aber nie in die reine Abstraktion ab, sondern erhält die Referenz zur Wirklichkeit des Gebäudes. Geometrien und Strukturen der Architektur überlagern sich mit grafischen Bildstrukturen, die durch formale Griffe und den feinfühligem Sinn für Licht, Schatten, Flächen und Linien entstehen. Die Reduktion durch die Aufnahmen in Schwarz-Weiß mit gesteigerten Kontrasten verstärken diesen strukturellen Effekt. Die strenge Geometrie des halbgeöffneten Freiraums, der den Eingang zum sakralen Zentralraum der Kirche Hinterberg kennzeichnet, wird durch die schräg gehaltene Kameraposition durchbrochen. Die Maueransätze ragen rahmend in das Bild und fassen den vom Licht angeschnittenen Würfel in der Mitte. Zusätzlich begrenzt ein tiefschwarzer Balken den oberen Bildrand und der Hintergrund wird ein weiteres mal gefasst durch einen architektonischen Rahmen. Der diagonale Schlagschatten bricht endgültig die Strenge der architektonischen Geometrie. Dass auch der Hintergrund gerahmt ist und das abschweifen des Blickes durch die Silhouette des Zaunes gestoppt wird, betont zusätzlich die flächenhafte und geometrische Darstellung (Abb.79).

Entfernt man sich von der Betrachtung eines

Einzelbildes hin zur Serie, fällt eine Struktur in größerem Maßstab auf. Alle Bilder dieser Kirche sind ein einziges Spiel aus Licht und Schatten, Geometrien, Flächen und Linien, in denen sich zwei Strukturen überlagern: die architektonische und die fotografische. Hinzu kommt eine Struktur in weiterem Kontext, nämlich in der seriellen



Abb.79: Karin Ritter, Außenraum  
Kirche Hinterberg Hl.  
Schutzengel in Leoben, erbaut  
1971, Archiv TU Graz

Arbeitsweise (Abb.80-82).

Die Sprache der Moderne bevorzugt eine dynamische Annäherung, einen bewegten Blick, was der Serie mehr Bedeutung zuspricht als dem Einzelbild. In der Bewegung kann eine schrittweise Annäherung an ein Gebäude erfolgen und jedem Detail intensive Aufmerksamkeit geschenkt werden. Den Ausdruck, den Moholy-Nagy für die Serie verwendet ist „logischer Höhepunkt“<sup>98</sup>. Lucien Hervé zeigt seine serielle Arbeitsweise in Bildtafeln, auf denen sorgfältig ausgewählte Bilder in einer arrangierten Komposition nebeneinander Platz finden. Sie beschreiben ein Gebäude immer in einem „architektonischen Spaziergang“<sup>99</sup> (Abb.83).

Schon Wilhelm Lotz beschreibt die serielle Vorgehensweise bei Architekturaufnahmen in seinem Beitrag in der Zeitschrift „Die Form“ von 1929. Er sieht in der Annäherung an Gebäude oder in der fotografischen Umrundung derer, ähnlich einer filmischen Szene, eine ideale Repräsentation, um einen Eindruck der Architektur zu geben: „By surveying the five ensuing photographs, one gains a sense of the house's corporeal physicality [Körperlichkeit]“<sup>100</sup>. Diese „Bildstreifen“, wie er sie nennt, sollen einen Überblick über das Gebäude schaffen und Bilder von Details unterstützen.

Karin Ritters ebenfalls serielle Arbeitsweise bei der Aufnahme von Architektur, die wie oben beschrieben keineswegs unüblich ist, repräsentiert ein Negativfilm der Kirche Hinterberg, 1967 von

---

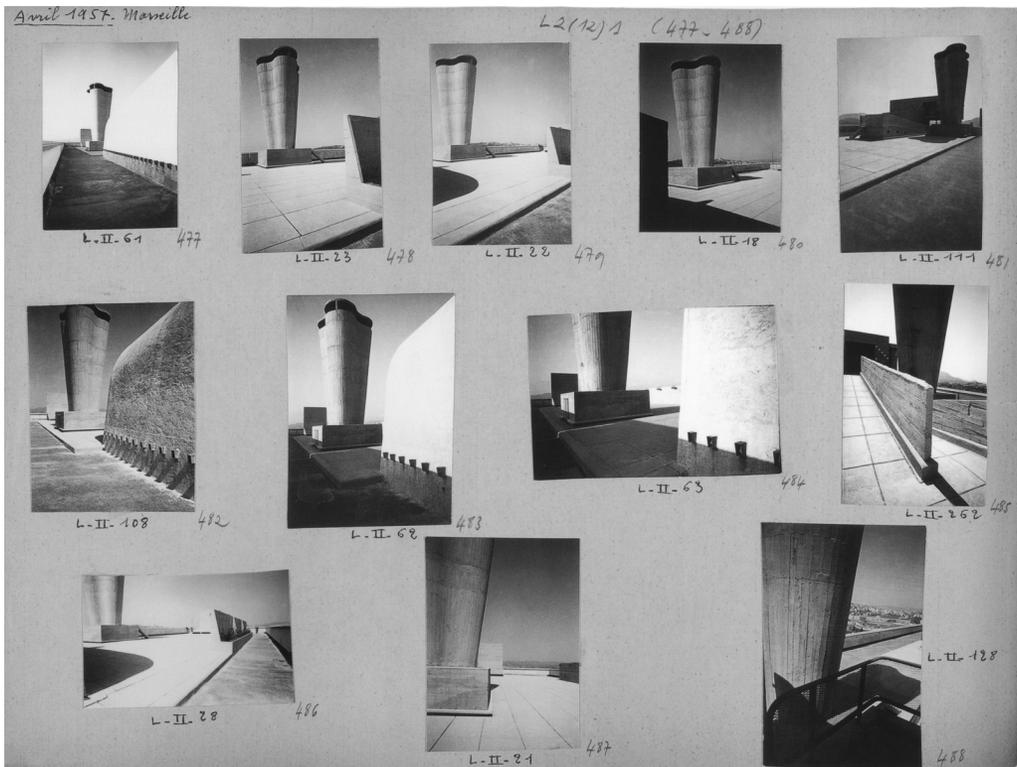
98 Vgl. Bajac 2011, 13.

99 Ebda, 13.

100 Lotz 2018, 104.

Abb.80-82: Karin Ritter,  
Außenraum Kirche Hinterberg Hl.  
Schutzengel in Leoben, erbaut  
1971



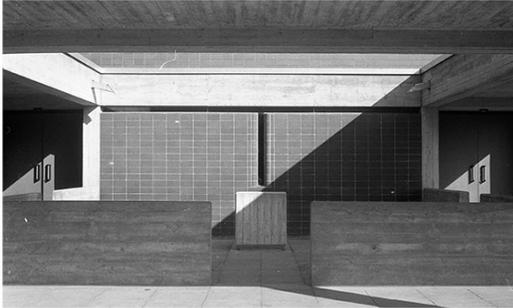


Ferdinand Schuster entworfen, beispielhaft. Auch bei weiteren Gebäuden, wie der Engelskapelle Kapfenberg Hafendorf von 1960, folgt sie diesem Schema. Was aber durchaus auffällt ist, dass sie es nicht bei dieser Überblicks-Vermittlung durch das Umrunden belässt. Sequenzartig arbeitet sie sich um das Gebäude, nähert sich, entdeckt Details, dringt ins Innere vor, blickt hinter die Oberfläche der Architektur und entfernt sich wieder (Abb. 85).

Dabei spielt vor allem die erste Sequenz eine wesentliche Rolle: Karin Ritter beginnt ihre Annäherung an das Gebäude nicht von der Ferne und mit der von Lotz beschriebenen Umrundung. Angezogen von ihrer Faszination konzentriert sie sich zu Beginn auf strukturelle Phänomene im Eingangsbereich. Dabei ist das Spiel von

Abb.83: Lucien Hervé, Bildtafel 036 der unité d'habitation von LeCorbusier, 1945

Abb.84: Karin Ritter, Kirche Hinterberg Hl. Schutzengel in Leoben, erbaut 1971, erste Sequenz



Licht und Schatten, das durch die geometrischen Strukturen des Baukörpers entstehen von zentraler Bedeutung. Diagonale Schattenlinien durchkreuzen die geradlinige Struktur des Gebäudes, durchbrechen die Strenge der Monumentalität, die durch die Reduzierung der Formen entsteht. Es ist der Zwischenraum, die Verbindung von Innen und Außen, der Raum, der durch die rahmende Architektur entsteht, der ihre Aufmerksamkeit anzieht (Abb.84). Erst im zweiten Schritt umrundet sie das Gebäude, wie es Lotz als ideale Repräsentation beschreibt. Es gibt eine verblüffende Ähnlichkeit zum Beispiel, das Lotz vom „Haus des Bürgermeisters in Wurzten von Architekt Albrecht Jaeger beschreibt (Abb.86-87). In Schräg- und Frontalansichten beschreibt Karin Ritter das Objekt, um am Ende dieser Sequenz die das Gebäude umgebende Natur im Vordergrund mit einzubeziehen. Die dritte Sequenz beschreibt den Innenraum. Beim Ankommen fällt der Blick auf den zentralen Altar, wandert zu Details, den in Streifen einfallenden Licht folgend, und endet wieder mit dem Blick auf den Altar. Dabei

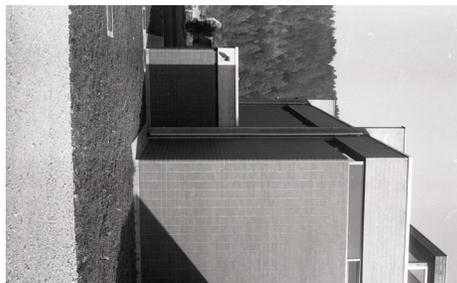


Abb.85: Karin Ritter, Kirche  
Hinterberg Hl. Schutzengel in  
Leoben, erbaut 1971, Filmstreifen



spielt die Atmosphäre, die vor allem durch das vom Gebäude gefilterte und gelenkte Licht entsteht, eine wesentlich größere Rolle als die Architektur selbst. In der vierten und letzten Sequenz verlässt sie das Gebäude und entfernt sich. Dabei hält sie, gefesselt von Licht und Schatten, nochmals Details fest.

In dieser Arbeitsweise manifestiert sich weniger der Wunsch nach objektiver und sachlicher Darstellung des Gebäudes in seiner Gesamtheit, sondern eine physische wie psychische Annäherung und Entfernung vom Objekt. Sie zeigt ein Herantasten, Umschreiten, Nähern, Durchschreiten, Erleben, Fokussieren und Entfernen. Die Darstellungen gehen weit über das Abbilden hinaus. Karin Ritter zeigt das Gebäude nicht nur wie es ist, sondern spürt auch dem einzigartigen Charakter des Gebäudes nach und macht ihn in den Bildern sichtbar. Durch das Isolieren von Details, der Betonung auf Licht und Schatten, die flüchtige und vergängliche Augenblicke hervorbringen, macht sie das Entwurfspotential des Gebäudes deutlich. Es ist ein tiefer Blick hinter die Fassade der Architektur, der ihren Charakter deutlicher macht als es beispielsweise ein architektonischer Plan tun könnte.





Abb.86: Fotograf unbekannt,  
Haus des Bürgermeisters in  
Wurzen von Architekt Albrecht  
Jaeger, Breslau

Abb.87: Karin Ritter, Kirche  
Hinterberg Hl. Schutzengel in  
Leoben, erbaut 1971, zweite  
Sequenz



## **Epilog**

## **Schlussbemerkung**

Diese Arbeit begann mit einigen wenigen Bildern; kontextlos was Hintergründe, Autorenschaft und Absichten betraf und dennoch mit großer Begeisterung, welche Spannung und Faszination das wenige Vorhandene auslöste. Mit dem Namen der Fotografin und zunehmender Forschung kamen immer mehr Bilder, immer mehr Kontext und immer mehr Informationen auf. Und mit der Fülle des Bildmaterials, das das Staunen über die Qualität immer größer werden ließ, kam das Bewusstsein, dass Architekturfotografie nicht gleich Architekturfotografie sein kann.

Das Potential dieser Fotografien, und das scheinen alle großartigen Architekturfotografen gemeinsam zu haben, liegt in der Sichtbarmachung von verborgenen Strukturen, von Stimmungen, von Entwurfpotentialen und von deren räumlichen Konsequenzen. Karin Ritters Fotografien ist allen der Versuch gemeinsam, die Absichten eines Architekten zu erkennen und mithilfe des fotografischen Mediums zu verstärken und dadurch für den Betrachter auch wahrnehmbar und spürbar

zu machen. Die Räume in den Bildern werden gegenwärtiger als die Realität, ihre Präsenz stärker als bei empirischer Betrachtung. Karin Ritters Bilder zeigen, dass es möglich ist, Architektur durch das Mittel der Fotografie anders zu betrachten, neue Blickwinkel, Detail und vor allem Konsequenzen des Entwurfs sichtbar zu machen. Die Bilder legen offen, was ein Plan nicht zeigen kann, was sehr oft in der Vorstellung der Architekten bleibt und die Realität nie erreicht. Sie machen gesellschaftliche Strukturen, Transformationen im größeren Maßstab und deren Auswirkung auf die Architektur und den Menschen wahrnehmbar. Karin Ritters Blick geht tiefer, bleibt nicht am sichtbar Gebauten hängen, sondern dringt in das Gegenüber ein, um die verborgene Idee zum Vorschein zu bringen.



## **Quellenverzeichnis**

## **Literaturverzeichnis**

### **selbstständige Publikationen**

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2012

Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 2015

Blundell Jones, Peter: Dialogues in Time. New Graz Architecture, Graz 1999

Blundell Jones, Peter: Dialogues in Time. New Graz Architecture. Deutsche Übersetzung des Hauptteils, Graz 2000

Elbow, Peter: Writing without Teachers, New York 1998

Elwall, Robert: Building with Light: The International History of Architectural Photography, 2004

Faber, Monika/ Moser, Walter (Hg.): Übersetzte Architekturen. Marin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos, Wien/Salzburg 2018

Fitz, Angelika/ Lenz Gabriele (Hg.): Vom Nutzen der Architekturfotografie. Positionen zur Beziehung von Bild und Architektur, Basel 2015

Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009

Gössel, Peter (Hg.): Julius Shulman. Architektur und Fotografie, Köln 1998.

Laggner, Walter: Ferdinand Schuster 1920-1972, Graz o.J.

Pardo, Alona/Redstone, Elias: Constructing Worlds. Photography and Architecture in the Modern Age, London 2014

Pohlmann, Ulrich / Scheute, Rudolf (Hg.): Lehrjahre, Lichtjahre: Die Münchner Fotoschule 1900-2000, München 2000

Ritter, Christiane: Eine Frau erlebt die Polarnacht, Berlin 2017

Sachsse, Rolf: Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert, München u.a.: Sauer 1984

Sachsse, Rolf: Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur (Bauweltfundamente 113), Braunschweig/Wiesbaden 1997

Sachsse, Rolf: Raumbilder, Bildräume. Architekten fotografieren, Berlin/München 2009

Seehausen, Frank (Hg.): Sigrid Neubert - Architekturfotografie der Nachkriegsmoderne, München 2018

Stadtamt Leoben: Stadtplanung, Leoben 1955  
Vetter, Andreas: Leere Welt, Über das Verschwinden von Menschen aus der Architekturfotografie, Heidelberg 2005

Von Brauchitsch, Boris: Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart 2012

Zumthor, Peter: Architektur denken, Basel 2010

### **Unselbstständige Publikationen**

Bajac, Quentin: Architektur ausdrücken, in: Cez, Éric/Zweibaum, Anne: Le Corbusier Lucien Hervé. Contacts, München 2011, 11-18

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie (1931), in: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie II 1912-1945, München 1999

Honnef, Klaus: „Nur ja keine Trümmer...!“ Der Wiederaufbau in Deutschland fand seinen Spiegel nicht in der Architekturfotografie, in: Breuer, Gerda (Hg.): Wuppertaler Gespräche 5. Architekturfotografie der Nachkriegsmoderne, Frankfurt am Main 2005, 43-66

Koenig, Thilo: Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie, in: Wick, Rainer K (Hg.): Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, 197-222

Locher, Hubert: Zur Einführung: Fotografie als Darstellungs-, Entwurfs- und Gestaltungsmedium der Architektur im 20. Und 21. Jahrhundert, in: Locher, Hubert/ Sachsse, Rolf: Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung, Berlin/München 2016, 9-22

Lotz, Wilhelm: Architecture Photographs, in: Grey Room. Architecture Art Media Politics 70.2018, 70 (2018), 102-104

Melters, Monika: Die Versuchung des Realismus. Zur Theorie und Forschungsgeschichte der Architekturfotografie, in: Fotogeschichte 34, 132 (2014), 5-14

Otti, Margareth: Jenseits der Repräsentation. Architekturfotografie und Gegenwart, in: Fotogeschichte 34, 132 (2014), 25-36

Ribbat, Christoph: Smoke gets in your eyes, oder: Wie Ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren, in: Kunstforum Jahrgangsnummer, 172 (2004), 38-43

Ruhl, Carsten: Die Anwesenheit der Abwesenheit. Autobiografie, Fotografie und die Aura der Architektur, in: Fotogeschichte 34, 132 (2014), 53-57

Ursprung, Philip: Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur, in: Fitz, Angelika/Lenz, Gabriele (Hg.): Vom Nutzen der Architekturfotografie, Basel 2015, 12-21

## **Internet**

Keane-Cowell, Simon: Architekturfotografie: Aufgeräumte Inszenierung gegenüber gelebter Realität, 29.08.2013, <https://www.architonic.com/de/story/simon-keane-cowell-architekturfotografie-aufgeraemte-inszenierung-gegenueber-gelebter-realitaet/7000790>, 04.04.2019

Klauer, Björn: Die Ritter-Saga, 2007, <https://web.archive.org/web/20070817041735/http://www.cms.huskyfotos.de/49-0-die-ritter-saga.html>, 22.01.2019

## **Interviews**

Interview mit Karin Ritter, geführt von Andrea Singer,  
Wien, 13.06.2018

Interview mit Brigitte Winter, geführt von Andrea  
Singer, Graz, 16.08.2018

## **Archive**

Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayrHstA),  
Staatliche Fachakademie für Fotodesign, Teilakt  
Karin Ritter, Signatur 120

Einwohner- und Meldewesen, Stadtamt Leoben

## Abbildungsverzeichnis

OeNB-Forschungsprojekt: Ferdinand Schuster

(1920-1972) Das architektonische Werk,

Institut für Architekturtheorie, Kunst- und

Kulturwissenschaften, TU Graz

Abb. 2, 4, 5, 6, 9, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 27, 28, 34, 39,

52, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 68, 70, 72, 73, 74, 77,

78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87

Referat Raumplanung und Stadtvermessung,

Stadtamt Leoben

Abb. 1, 3, 7, 8, 10, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25,

26, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 48, 49, 53, 54,

65, 66, 67, 69, 71, 75, 76

Ritter, Christiane: Eine Frau erlebte die Polarnacht,

Berlin 2017

Abb. 45, 47

Cez, Éric/Zweibaum, Anne/l'Atelier d'édition: Le

Corbusier Lucien Hervé. Contacts, München 2011,

Tafel 036

Abb. 83

[https://spiluttini.azw.at/imgwrapper.](https://spiluttini.azw.at/imgwrapper.php?area=afoto&id=48699&ext=.jpg)

[php?area=afoto&id=48699&ext=.jpg](https://spiluttini.azw.at/imgwrapper.php?area=afoto&id=48699&ext=.jpg)

Abb. 44, 45

<http://www.andreasgursky.com/de/werke/1993/>

[paris-montparnasse](http://www.andreasgursky.com/de/werke/1993/)

Abb. 41

<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/history-now>

Abb. 40

<https://iwan.com/portfolio/venice-biennale-2012-utt-iwan-baan-torre-david/>

Abb. 42, 43

Laggner, Walter: Ferdinand Schuster 1920-1972,  
Graz o.J.

Abb. 50, 64

Guttman, Eva (Hg.): Werkgruppe Graz 1959-1989:  
architecture at the turn of late modernism, Graz 2013

Abb. 51

Vetter, Andreas: Leere Welt. über das Verschwinden  
des Menschen aus der Architekturfotografie,  
Heidelberg/Neckar 2005

Abb. 58, 60

Lotz, Wilhelm: Architecture Photographs, in: Grey  
Room. Architecture Art Media Politics 70.2018, 70  
(2018), 102-104

Abb. 86

DANKE

Danke an meinen Betreuer Daniel Gethmann für seine Geduld und die vielen kleinen und großen Gespräche, die mich im Kampf mit meinen irrenden Gedanken immer wieder in die richtige Richtung lenkten.

Danke an meine Freunde und Studienkollegen, die mich nicht nur während der Entstehung der Masterarbeit unterstützt haben, sondern auch die Zeit meines Studiums zu einer großartigen Zeit gemacht haben.

Danke an Simone, für die Ablenkungen zur richtigen Zeit und die richtigen Worte, wenn die Zweifel groß waren.

Danke an Patrick für das Verständnis während meiner unruhenden Phasen, für die Bestärkungen, Ablenkungen und für die schlaflosen Nächte, in denen er immer für mich da war.

Danke an meine Familie, für die Unterstützung, für den Rückhalt, auf den ich immer zählen kann und dafür, dass ich meinen Weg gehen kann.

