

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Günther Förg : modernism and Günther Förg's photographs = Modernismus und Günther Förgs Photographie

Autor: Caldwell, John / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681235>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MODERNISM AND GÜNTHER FÖRG'S PHOTOGRAPHS

Modernism has been a central issue in Günther Förg's work since the beginning of his career. This has been most explicit in photography, where his subject has almost exclusively been modernist architecture of the 1920s and 1930s. Ironically, for an artist who has repeatedly said that he chose to photograph these buildings because of their rational architecture,¹⁾ the meaning of his work has been subject to misreading, perhaps because his subjects have included buildings designed by Italian artists whose careers were associated with Fascism. For more often Förg has photographed work by the great masters of modern architecture, Mies van der Rohe's Barcelona pavilion and Haus Lange in Krefeld as well as Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseilles. More significant in this context, perhaps, are his photographs of the addition to Wittgenstein's family villa in Vienna, designed by the philosopher himself. Förg's photographs are an almost overwhelmingly poignant reminder of the

obliteration of Jewish culture in Central Europe by the Nazis, elegiac portraits of a building that is a cenotaph, in the banal urban environment of today's Vienna, for the bright hopes and achievements of another day.

If Förg's photographs, and his use of them in installations, museums and art galleries, clearly have nothing to do with an effort "to articulate a fascist ideal of social unity,"²⁾ they do project an ambivalent, yet powerful and resonant view of modernism. Förg's photographs are at once an elegy and a ghost story, and at the same time a continuing demonstration of the power of modernism as a repertory of forms and practices that play a role in our day, quite similar to that of classical art in the eighteenth and nineteenth centuries.

In one sense, Förg's large photographs look like nothing so much as the photo-blowups of an architect's work that inevitably prefaced retrospective exhibitions at the Museum of Modern Art in New York (and doubtless around the world) during the 1950s and 1960s. Yet where viewers then saw only the

JOHN CALDWELL is Curator of Painting and Sculpture at the San Francisco Museum of Modern Art.

ideal world that modern architecture promised to bring into being for all of us, Förg presents his photographs as mirages. On the simplest level they are difficult to see, framed as they invariably are in reflective glass, and Förg makes their unreality explicit by often including among them an identically sized and framed mirror. An even more telling device is the intrusion of present day reality into the photographs. In his recent work (usually a suite of several photographs of a single building) Förg invariably includes one with a contemporary young woman in the same setting. The viewer's initial response is to question her reality; she seems so out of period as to be impossible, a ghost, as it were, from the future. One realizes quite quickly, of course, that the woman is real, and that the ghostly presence is in fact the building around her, which is an artifact of a vanished dream. Her presence emphasizes as well that the architecture exists only as a kind of perfect, but desolate emptiness, which is so jarringly violated by her clearly evident reality that the substance of the architect's work – the building itself – is revealed as ethereal, even to the point of vanishing.

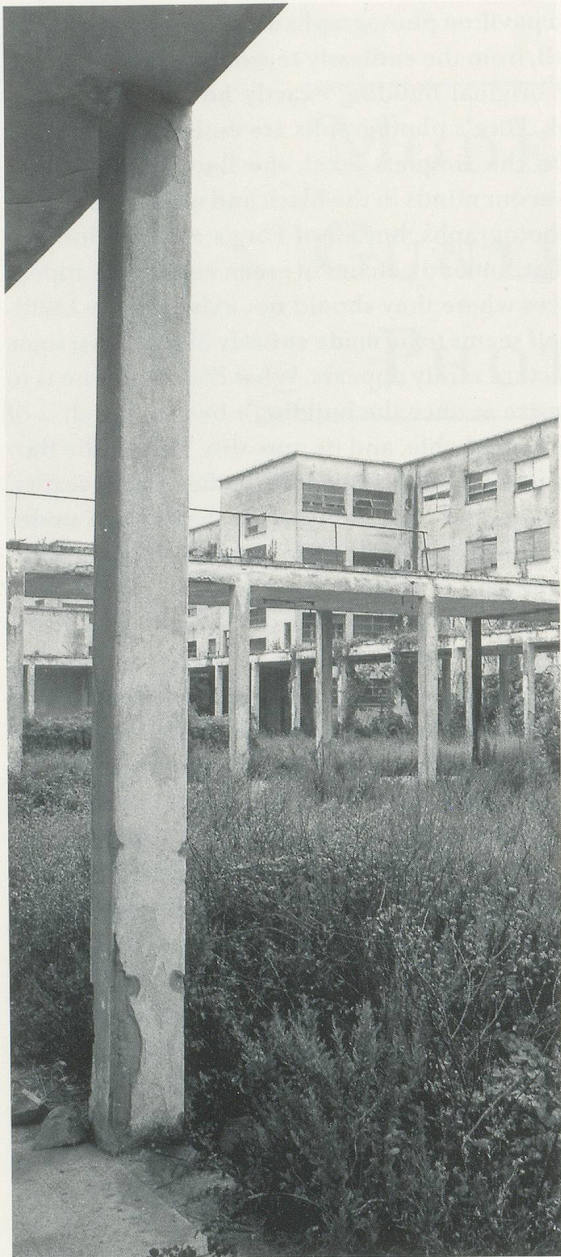
Leaving aside the obscuring glass and the figure from the present that tends to dissolve the reality of the past, Förg's buildings are usually ruins or simulations. Almost without exception, his early black-and-white photographs of architecture from the 1930s in Italy are of buildings in a state of decay. Often their very fabric is deteriorating, with broken windows, eroded columns, stained and buckled pavement. Sometimes vegetation encroaches on the structure, as if Förg had found a counterpart for our day of the classical ruins so beloved by artists in the nineteenth century. The effect, however, is somewhat different. For the viewer of ruins in the eighteenth or nineteenth centuries, they were a reminder that he and his world would decay, which encouraged him to reflect on the inevitability of mortality. For us to see modernist buildings photographed as ruins-in-the-making has a different effect. Only a very short while ago, their architecture was universally seen as representing the future, and since no other coherent vision has taken their place, we see these decaying buildings as implying not only the impermanence of the present but the collapse of the future as well.

In his more recent work, such as the suite of photographs of Mies van der Rohe's Barcelona pavilion, Förg has chosen to amplify and expand the ambiguity present in his earlier work. To begin with, the Barcelona pavilion photographs are all wrong. We know, after all, from the endlessly reproduced photographs of the original building exactly how it is supposed to look. Förg's photographs are entirely noncanonical. On the simplest level, the Barcelona pavilion exists in our minds in the black and white of the original photographs, but all of Förg's are in color. Not only that, but odd patches of green vegetation appear in places where they should not exist and the building itself seems to be made entirely of windows, since its structure rarely appears. What Förg has done is to emphasize at once the building's beauty, which is of course remarkable, and its unreality. We see the Barcelona pavilion as a simulation rather than a reality, being reminded inevitably of its destruction under Franco and the inefficacy and impotence of the modernist dream.

What we are left with is something new. In his photographs Förg has made modernism into the equivalent of the classical world of Greece and Rome for earlier artists. Quite possibly his original intent when he began to make the photographs was to secure a record for his own use of successful resolutions of problems of balance and proportion. No matter what condition of decay or artificial resuscitation the buildings themselves might have been in, they still testify eloquently to genuine solutions to aesthetic problems Förg and all artists continue to face. Yet these solutions, beautiful as they are, are revealed in his photographs as even more conditional than anyone has thought by the insubstantiality of the mirages that the buildings have become. Förg has made modernity into the equivalent of the classical past, revealing what we knew all along but preferred not to face: that the past has come very close, that the art and the hopes of very recent years are already ancient, and that the future they once seemed to clarify and predict must be uncertain indeed.

1) See, for example, Dorothea Dietrich, "An Interview with Günther Förg," *Print Collector's Newsletter* 20 (July–August 1989), p. 82.

2) Donald Kuspit, "Totalitarian Space": "The Installations of Günther Förg and Gerhard Merz," *Arts Magazine* 63 (Summer 1989), p. 47.



GÜNTHER FÖRG, COLONIA «28 OTTOBRE», MARINA DI MASSA, 1986,

Schwarz/Weiss-Photographie, je 270 x 120 cm / 106¹/₄ x 47¹/₄" each.



GÜNTHERFÖRG, KINDERHEIM, TURIN, 1986,

Farbphotographie, 270 x 180 cm / CHILDREN'S HOME, TORINO, 1986, colorphotograph, 106¹/₄ x 70⁷/₈"



GÜNTHER FÖRG, VILLA WITTGENSTEIN WIEN, 1987,

Schwarz/Weiss-Photographie, 282 x 131 cm / gelatin silver print, 111 x 51 5/8"

(PHOTO: BEN BLACKWELL. COLLECTION: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART)



GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,
color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47"

Günther Förg



*GÜNTHER FÖRG, HAUS LANGE, KREFELD, 1985,
Farbphotographie, 270 x 180 cm / colorphotograph 106¹/₄ x 70⁷/₈”.*



GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,
color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47".

MODERNISMUS UND GÜNTHER FÖRGS PHOTOGRAPHIE

In Günther Förgs Arbeit spielte von Anfang an der Modernismus eine zentrale Rolle. Am deutlichsten wurde dies in seinen Photographien, wo es fast ausschliesslich um modernistische Architektur aus den 20er und 30er Jahren geht. Obwohl er wiederholt darauf hingewiesen hat, dass er diese Gebäude wegen ihrer rationalen Architektur photographiert¹⁾, ist die Bedeutung seiner Arbeit ironischerweise missverstanden worden, vielleicht weil in seinen Photographien auch Architektur von italienischen Künstlern auftaucht, die mit dem Faschismus in Zusammenhang gebracht werden. Viel häufiger hat Förg Gebäude grosser Meister der modernen Architektur photographiert, so beispielsweise Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona und das Haus Lange in Krefeld sowie Le Corbusiers Unité d'Habitation in Marseille. Bedeutender sind in diesem Zusammenhang vielleicht seine Photos des vom Philosophen Ludwig Wittgenstein entworfenen Anbaus an die Wiener Villa seiner Familie. Förgs Photos sind eine geradezu unerbittlich zwingende Erinnerung an die Vernichtung jüdischer Kultur durch die Nazis in Mitteleuropa, elegische Portraits eines Gebäudes als Zenotaph im banalen Umfeld der heutigen Stadt Wien, in denen die grandiosen Hoffnungen und Errungenschaften anderer Zeiten anklingen.

Wenn auch Förgs Photographien und deren Verwendung in Museums- und Galerie-Installationen

ganz und gar nichts mit dem Versuch zu tun haben, «ein faschistisches Ideal von sozialer Einheit zu artikulieren»²⁾, so entwerfen sie dennoch eine ambivalente, aber kraftvolle und vielschichtige Sicht des Modernismus. Förgs Photos sind gleichermassen Elegien wie Gespenstergeschichten und führen zugleich die Macht des Modernismus als Repertoire von Formen und Praktiken vor, die heute eine ähnliche Rolle spielen wie im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die klassische Kunst.

Einerseits wirken Förgs grossformatige Photographien wie jene Photo-Blowups von Architekten-Werken, die in den 50er und 60er Jahren bei Retrospektiven im New Yorker Museum of Modern Art und zweifellos auch sonst überall in der Welt unvermeidlich die Ausstellungen einleiteten. Doch während die Betrachter damals nur die ideale Welt zu Gesicht bekamen, die die moderne Architektur uns allen versprach, präsentiert Förg seine Photographien als Fata Morganas. Auf der einfachsten Ebene zeigen sie sich schwierig, immer auf dieselbe Art in reflektierendem Glas gerahmt, und Förg lässt ihre Unwirklichkeit ausdrücklich aufscheinen, wenn er immer wieder einmal einen Spiegel gleicher Grösse und Rahmung dazwischen hängt. Noch aufschlussreicher ist die Einführung der heutigen Realität in die Photographien. In seinen jüngsten Arbeiten, meist eine Folge unterschiedlicher Aufnahmen von einem einzigen Gebäude, fügt Förg jedesmal ein Photo einer zeitgenössischen jungen Frau in derselben Umgebung ein. Spontan stellt der

JOHN CALDWELL ist Kurator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art in San Francisco.

Betrachter ihre Tatsächlichkeit in Frage. Sie scheint so «neben» ihrer Zeit, dass sie nachgerade unmöglich wirkt, ein Geist aus der Zukunft gewissermassen. Sehr schnell erkennt man natürlich, dass die Frau durchaus real ist, und das Geisterhafte von dem Gebäude um sie herum ausgeht, der Substanz eines entschwundenen Traums. Und ihre Präsenz verweist darauf, dass die Architektur bloss als eine Art vollendeter, doch desolater Leere existiert, der die unmittelbar einsichtige Realität der Frau in so scharfem Gegensatz gegenübersteht, dass die Substanz des Architekten-Werks, das Gebäude selbst, sich als ätherisch erweist, ja nachgerade verflüchtigt. Abgesehen vom Glas vor dem Photo und der Figur aus der Gegenwart, die auf die Auflösung vergangener Realität hinwirkt, sind Förgs Gebäude meistens Ruinen oder Simulationen. In seinen frühen Schwarzweiss-Photographien von italienischer Architektur der 30er Jahre kommen fast ausnahmslos verfallende Gebäude vor. Oft ist das Material verrottet, sind die Fensterscheiben zerbrochen, Säulen erodiert, der Boden fleckig und verzogen. Manchmal wachsen Pflanzen in das Gebäude, gerade so, als hätte Förg ein modernes Gegenstück zu jenen klassischen Ruinen gefunden, derer sich die Künstler im neunzehnten Jahrhundert so gern annahmen. Doch das Resultat ist hier ein anderes. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert erinnerten die Ruinen den Betrachter daran, dass er und seine Welt dem Zerfall entgegengehen, was ihn anregen mochte, über die Unausweichlichkeit des Todes nachzudenken. Für uns hat der Anblick modernistischer Gebäude, photographiert als werdende Ruinen, eine andere Wirkung. Vor kurzem noch galt diese Architektur allgemein als Repräsentant der Zukunft; und da keine andere vergleichbare Vision an ihre Stelle getreten ist, bedeuten für uns die zerfallenden Gebäude nicht nur die Begrenztheit der Gegenwart, sondern auch den Kollaps von Zukunftsvisionen.

In seinen neueren Arbeiten, wie der Photo-Serie über den Pavillon Mies van der Rohe in Barcelona, hat Förg die Ambiguität seiner früheren Werke noch erweitert und ausgedehnt. Zunächst sind die Photographien des Barcelona-Pavillons alle falsch. Aus den immer wieder reproduzierten Photos vom Original-Gebäude wissen wir, wie es aussehen sollte. Förgs

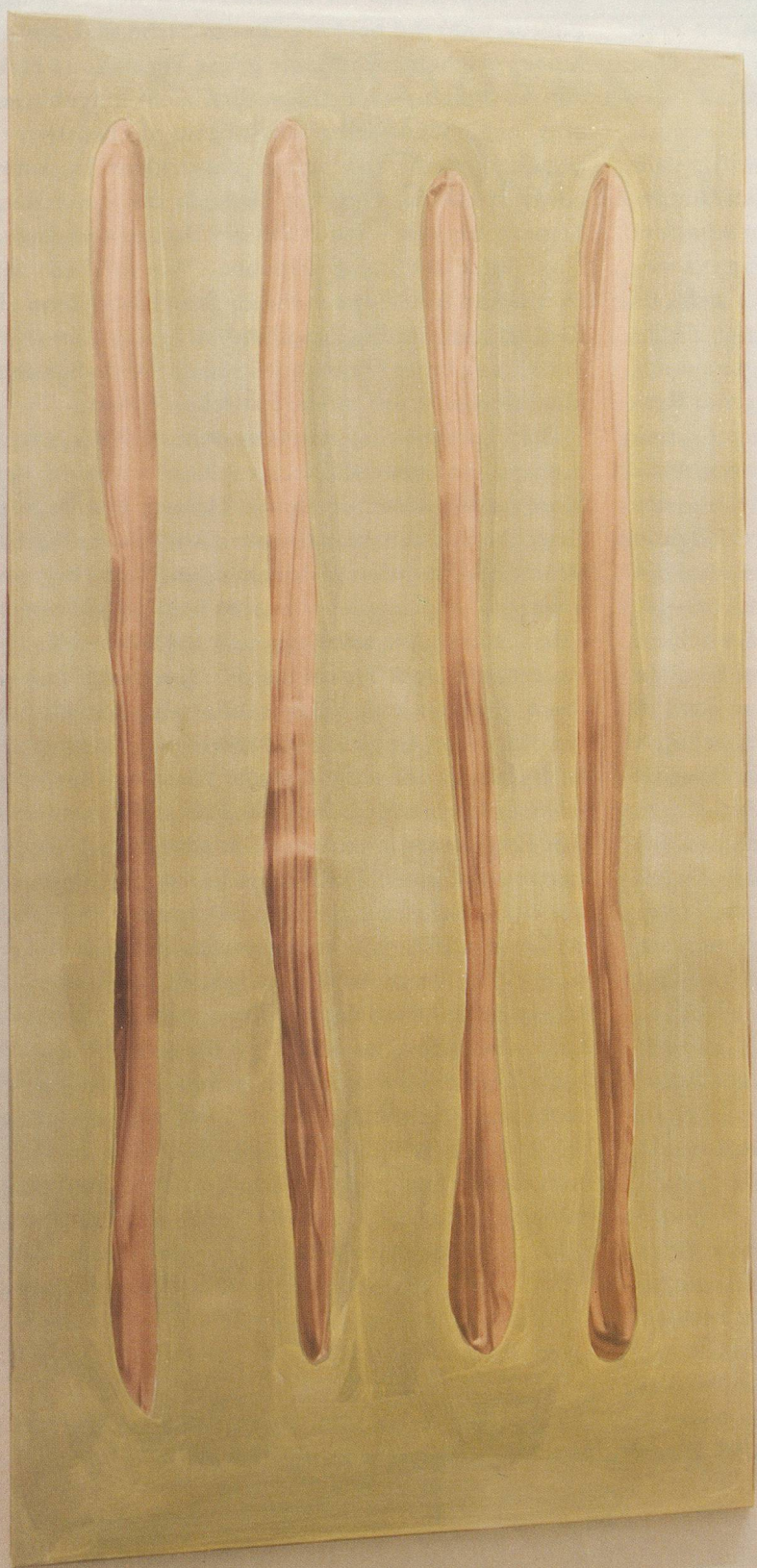
Photographien sind vollends unkanonisch. Ganz einfach gesehen, existiert der Barcelona-Pavillon in unseren Köpfen nur im Schwarzweiss der Original-Photos, während bei Förg alles in Farbe ist. Darüber hinaus erscheinen seltsame grüne Vegetations-Flecken an Stellen, wo sie eigentlich nicht hingehören; und das Gebäude selbst scheint ganz aus Fenstern zu bestehen, denn von seiner Baustruktur ist kaum etwas zu sehen. Förg hat zugleich die – durchaus bemerkenswerte – Schönheit des Hauses und dessen Unwirklichkeit hervorgehoben. Wir erleben den Pavillon in Barcelona mehr als Simulation denn als Realität und werden unwillkürlich erinnert an seine Zerstörung unter Franco sowie an die Wirkungs- und Machtlosigkeit des modernistischen Traums.

Statt dessen sehen wir uns mit etwas Neuem konfrontiert. In seinen Photographien hat Förg den Modernismus als Äquivalent zur klassischen Welt der Griechen und Römer, wie diese sich früheren Künstlern darstellte, gesetzt. Als er mit den Photos begann, war seine ursprüngliche Absicht wohl, etwas festzuhalten, um damit seine eigenen Probleme von Balance und Proportion zu lösen. Ganz gleich, in welchem Zustand des Verfalls oder der künstlichen Sanierung die Gebäude selbst waren, so zeugen sie doch immer noch auf eloquente Weise von authentischen Lösungen für ästhetische Probleme, mit denen sich Förg und alle anderen Künstler immer wieder konfrontiert sehen. Doch diese Lösungen, schön wie sie sind, erscheinen in Förgs Photographien durch die Unwirklichkeit jener Phantasiegebilde, zu denen diese Gebäude geworden sind, noch begrenzter, als man ohnehin schon dachte. Förg hat die Moderne als Äquivalent zur klassischen Vergangenheit gesetzt und klargestellt, was wir schon lange wussten, aber lieber nicht bedachten, dass nämlich die Vergangenheit ganz nah gerückt ist, dass die Kunst und die Hoffnungen der letzten Jahre schon veraltet sind, und dass die Zukunft, die sie zu erhellen und vorwegzunehmen schienen, in Wirklichkeit ganz ungewiss ist.

(Übersetzung: Nansen)

1) Siehe beispielsweise Dorothea Dietrich, «An Interview with Günther Förg», *Print Collector's Newsletter* 20, Juli/August 1989, S. 82.

2) Donald Kuspit, «Totalitarian Space: The Installations of Günther Förg and Gerhard Merz», *Arts Magazine* 63, Sommer 1989, S. 47.





AUSSTELLUNG / EXHIBITION GÜNTHER FÖRG,
MUSEUM FRIDERICIANUM KASSEL, 7. 10. -16. 12. 1990.
(PHOTOS: WILHELM SCHÜRMAN)