

EDWARD BURTYNSKY **ESSENZ**



WILLIAM A. EWING

EDWARD BURTYNSKY **ESSENZ**

PRESTEL

MÜNCHEN • LONDON • NEW YORK

SEITE 2: *Morenci-Bergwerk #2*, 2012

SEITE 6: *Trockenfeldbau #13*, 2010

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London
Edward Burtynsky: Essential Elements © 2016 Thames & Hudson Ltd, London
Photographs © 2016 Edward Burtynsky
Introduction © 2016 William A. Ewing
This edition first published in Germany in 2016 by Prestel Verlag Munich,
Member of Verlagsgruppe Random House GmbH

German edition © Prestel Verlag Munich,
Member of Verlagsgruppe Random House GmbH,
Neumarkter Straße 28, 81673 München

Projektleitung Verlag: Curt Holtz, Stella Sämann
Übersetzung ins Deutsche: Karin Weidlich
Lektorat: Stefanie Kuballa-Cottone, Annette Nau
Satz: Weiß-Freiburg GmbH, Graphik & Buchgestaltung
Covergestaltung: Weiß-Freiburg GmbH / Ann-Kristin Maier
Herstellung: Astrid Wedemeyer
Druck und Bindung: Arton, China



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

Printed in China

ISBN 978-3-7913-8298-2

www.prestel.de

INHALT

| | |
|--|-----|
| EINFÜHRUNG | 7 |
| William A. Ewing | |
| ABBILDUNGEN I | 16 |
| Passagen I | 44 |
| ABBILDUNGEN II | 48 |
| Passagen II | 72 |
| ABBILDUNGEN III | 76 |
| Passagen III | 102 |
| ABBILDUNGEN IV | 106 |
| Passagen IV | 134 |
| ABBILDUNGEN V | 138 |
| | |
| EAARTH ART – EINE NEOPLANETARE FOTOKUNST | 179 |
| Joshua Schuster | |
| | |
| Bildverzeichnis | 183 |
| Chronologie | 196 |
| Danksagungen | 198 |
| Ausgewählte Ausstellungen | 199 |
| Staatliche Sammlungen | 200 |
| Auswahlbibliografie | 201 |
| Passagen: Quellennachweise | 202 |



EINFÜHRUNG: „WIDERSTREIT DER ELEMENTE“

WILLIAM A. EWING

Das gigantische Anwachsen des materiellen Wohlstands in den letzten Jahren wird aller Wahrscheinlichkeit nach ein vorübergehendes Phänomen sein. Wir sind reich, weil wir von unserem Kapital leben. Die Kohle-, Erdöl- und Phosphatvorräte, die wir so leichtfertig verbrauchen, werden wir nicht wieder auffüllen können. Wenn diese Ressourcen erschöpft sind, müssen die Menschen ohne sie auskommen ... das wird man als absolute Katastrophe empfinden.

Aldous Huxley, 1928

In den letzten zehn Jahren ist der kanadische Künstler Edward Burtynsky in die Reihen der besten Fotografen der Welt aufgestiegen. Seine beeindruckenden, großformatigen Werke sind in ihrer objektiven Darstellung der massiven Eingriffe des Menschen in die Landschaft von einer faszinierenden Ästhetik, verlieren aber nie aus dem Blick, welch hohen Preis Umwelt und Gesellschaft für diese erbarmungslose Umgestaltung der Welt bezahlen. Während Burtynsky die Errungenschaften des Menschen respektvoll anerkennt, erinnert er uns daran, dass unser ungebremsster materieller Wohlstand uns teuer zu stehen kommt. Zwar stieß Huxley mit seiner Warnung vor einer „absoluten Katastrophe“ im Jahre 1928 noch auf taube Ohren (schließlich lief die Industrie auf Hochtouren und die wohlhabenden Abonnenten der britischen Kulturzeitschrift *Vanity Fair*, die hier zitiert wird, wurden mit hohen Dividenden überschüttet), aber nun, hundert Jahre später, dürfte Burtynskys nüchternes Bild einer geschundenen Erde in den Köpfen der Menschen tatsächlich etwas bewegen; sind wir doch durch die wachsende Gewissheit um den Klimawandel und Risse im Ökosystem bereits alarmiert. Seit Jahrzehnten liefert der Fotograf ohne Unterlass den Beweis: Bilder von riesigen Haufen entsorgter Reifen, gesprengten Felswänden, wo die Vegetation ganzer Berge zerstört wurde, oder von Landstrichen, die, ihrer Fauna und Flora gänzlich beraubt, nur noch von Schmutzwasserflüssen durchzogen sind. Burtynsky zeigt auf, wie grundlegend wir das Antlitz und die Beschaffenheit unseres Planeten verändern. Dass es ihm gelingt, das Auge zu erfreuen und zugleich Zweifel zu säen, zeigt, was für ein herausragender Künstler und meisterlicher Fotograf er ist.

Schon als Student erachtete Burtynsky Bilder einer intakten Umwelt als Anachronismus. Die Ära des Erhabenen – zumindest dessen Manifestation in der Natur – war vorüber. Für Ausländer mag Kanada, die Heimat des Fotografen, der Inbegriff von Naturschönheit sein, doch Edward Burtynsky wuchs in einem stark industrialisierten Teil des Landes auf. Seinen Moment der Erleuchtung hatte er nicht auf einem hohen Bergpass oder an einem fern abgelegenen See, sondern auf einer Fahrt durch Pennsylvania, wo er auf eine trostlose Umgebung namens Frackville stieß. „Ich war umgeben von Schla-

ckenhalden“, erinnert er sich. „Die schwarzen Hügel waren mit weißen Birken gespickt, die Teiche gefüllt mit lindgrünem Wasser. Es war surreal. Ich drehte mich langsam um meine eigene Achse – ringsum, weit und breit, war kein unberührtes Fleckchen zu sehen. Das brachte mich vollkommen aus der Fassung. Mein einziger Gedanke war: Ist das unsere Erde? Fast ein Jahr lang lagen meine Frackville-Bilder als Kontaktabzüge herum. Ich schaute sie mir immer wieder an, und mir wurde klar, dass genau das meine Aufgabe ist.“²

Burtynsky begriff auch, dass diese fremdartig anmutende Szenerie wahrscheinlich nicht die einzige ihrer Art war. Solche Orte entzogen sich vielleicht den Blicken oder waren einfach so unscheinbar, dass sie von Außenstehenden nicht bemerkt wurden, aber man konnte davon ausgehen, dass es sie überall auf der Welt gab. All jenen, die gerne glauben möchten, die von Menschenhand verursachten Wunden der Erde seien nur hier und da zu sehen, seien nur Ausnahmen, lediglich vereinzelte Schandflecken und nicht trauriger Normalzustand, wird Burtynskys Fotokunst nicht viel Trost spenden. „Ganz zu Anfang meiner Arbeit war ich über das Ausmaß des Abbaus unserer natürlichen Ressourcen schockiert“, gab der Fotograf zu. „Ich glaube, das könnte heutzutage die wichtigste Frage überhaupt sein: Wie weit können wir als kapitalistische, konsumorientierte Kultur gehen, ehe wir von den negativen Folgen unseres Handelns eingeholt werden?“³ In dieser Aussage ist Burtynsky bezeichnenderweise zurückhaltend, doch seine Bildersprache zeigt uns deutlich, dass diese negativen Folgen längst mit aller Macht über uns hereingebrochen sind.

2003 präsentierte die National Gallery of Canada in Ottawa, eines der führenden kanadischen Kunstmuseen, Burtynskys erste Retrospektive als etablierter Künstler mit dem Zyklus „Manufactured Landscapes“. Seither eilt der Fotograf von Erfolg zu Erfolg, und damit mehrte sich auch seine Reputation. Ein ehrgeiziges Projekt jagte das andere, in deren Folge eine eindrucksvolle Reihe von Büchern, Ausstellungen und, in jüngster Vergangenheit, auch Langfilme entstanden. Angesichts der langen Wegstrecke, die er seit der bedeutenden Retrospektive 2003 zurückgelegt hat, ist es Zeit für einen aktuellen Überblick über sein Schaffen.

Bis heute sind seine Fotopräsentationen wie „Manufactured Landscapes“ projektbasiert: mit Büchern und Ausstellungen zu seinen „Steinbrüchen“ und „Minen“, zu „China“, „Erdöl“, „Wasser“ usw. und mit Filmen zu „China“ und „Wasser“. Künftige Werkgruppen (in der Umsetzungs- oder noch in der Planungsphase) werden diesem bewährten Schema sicherlich folgen, entspricht dies doch Burtynskys bevorzugter Arbeits- und Kommunikationsweise. Jedes Bild befasst sich facettenreich und umfassend mit einem besonderen Sujet, ergänzt durch Texte von Fotoexperten und Umweltschützern. An diesem Punkt scheint es hilfreich, einen kurzen Überblick über seine zahlreichen Projekte zu geben.

Frühe Landschaften (1979–1983)

Während seines Fotografiestudiums an der Ryerson University in Toronto waren die kompositorischen Strategien, die Burtynsky entwickelte, von einem ausgeprägten Interesse für die visuelle Ausdruckskraft modernistischer Malerei beseelt und der Frage, inwieweit diese bei farbiger Landschaftsfotografie eingesetzt werden könnte. Sein wichtigstes Bestreben galt – wie beim Abstrakten Expressionismus – dem Umgang mit der Bildfläche als verdichtetem Feld mit hohem Detailreichtum, das sich gleichmäßig und vollständig auf eine großformatige Komposition verteilte; so entstand sein erster bedeutender Bilderzyklus in Farbe.

Treibhäuser, Abpackbetriebe und Taxidermie (1979–1983)

Bilder von industrialisierter Lebensmittelproduktion, von Verarbeitungsbetrieben und Präparationswerkstätten, in denen sich Burtynskys Faszination für die komplexe Beziehung zwischen Mensch und Natur widerspiegelt. Sie veranschaulichen, was der Künstler als bisweilen widernatürliche Entkopplung wahrnimmt.

Minen (1983–1985)

Zunächst gefördert durch ein Stipendium des Canada Council for the Arts, ist dies Burtynskys erste spezielle Werkgruppe, die der Fotografie von Tagebaulandschaften in ganz Nordamerika gewidmet ist. An der Abbruchkante riesiger Abbauhohlräume fotografiert er gleichsam aus der Vogelperspektive. Hierin lassen sich bereits die emblematischen Luftbildaufnahmen erahnen, die später seinen unverwechselbaren Stil prägen sollten. Im Brennpunkt steht der weltweit unersättliche Rohstoffhunger der Menschheit.

Heimstätten (1983–1985)

Das Hauptmotiv der Fotografien ist die Interaktion zwischen dem Individuum, der Gemeinschaft, ihrer Wohn- und Lebensräume und dem Land. Allerdings weicht Burtynsky hier von dem sehnsüchtigen Blick auf unberührtes Land bewusst ab: Strommasten, verrostete Autos, Autobahnen und Straßen – alle wegweisenden Impulse der Menschheit fallen in diesen Rahmen.

Eisenbahneinschnitte (1985)

Hier hinterlässt die Anwesenheit des Menschen eine sichtbare Narbe an der Felsenwand, in auf das Wesentliche reduzierten Frontalansichten. Der Künstler greift frühere Explorationsarbeiten zur Abstraktion von Landschaft auf, in diesem Fall durch das Gegenüberstellen der Linearität des menschengemachten Einschnitts und der skulpturalen gesprengten Felsenwand. Ähnlich wie in „Heimstätten“ evoziert Burtynsky hier das Erbe der Frontier-Bewegung, also die ersten europäischen Siedler, die sich im Dienste des Fortschritts im noch unerschlossenen Land in Richtung Westen stückweise „vorarbeiteten“; er tut dies nicht mit dem Heldenpathos des 19. Jahrhunderts, sondern in Form eines nachdenklichen Betrachtens und Hinterfragens der Auswirkungen dieser baulichen Eingriffe auf die Naturlandschaft.

Banken (1986–1988)

Dieser Bilderzyklus entstand im Rahmen von Auftragsarbeiten für die Ausstellung „Money Matters: A Critical Look at Bank Architecture“, kuratiert von Anne Tucker für das Canadian Centre for Architecture. Die Ausstellung präsentierte Arbeiten von elf weiteren namhaften Fotografen. Im Fokus stehen nicht so sehr die zerstörerischen Auswirkungen des Fortschritts, sondern vielmehr die architektonischen Errungenschaften kapitalistischen Strebens. Gewürdigt werden hier Burtynskys Einflüsse, von der Geschichte der Architekturfotografie bis hin zu seinem Hang zum Formalismus.

Steinbrüche (1991–2006)

Die Fotografien beinhalten architektonisch-skulpturale Aspekte; die Auffassung von Landschaft als architektonische Struktur war für Burtynsky in jener Phase zu einem „Akt der Vor-

stellungskraft“ geworden. Das Werk bietet Einblick in Burtynskys fortgesetztes Interesse an großdimensionalem architektonischem Ausdrucksgehalt in veränderten Landschaften.

Rückstandshalden (1995–1996)

Hier erfasst Burtynsky verstörende Landschaften, die von den Rückständen der Nickelgewinnung gezeichnet sind. Ganze Flüsse oxidiertes Abwasser, unterbrochen von blutrot schimmernden Bassins, mäandern wie offene Venen durch die geschwärzte Erde; im Uranbergbau sind es weiß-irisierende Quarzit-Halden, übersät von abgestorbenen Baumskeletten. Burtynsky geht es in dieser Werkgruppe weniger darum, bestimmte Unternehmen zu diffamieren, als um eine unparteiische Auseinandersetzung mit dem Thema Umweltpolitik.

Urbane Rohstoffminen (1997–1999)

Diese Recyclinghöfe sind eine Reflexion zu Burtynskys Zyklus „Frühe Landschaften“ im Stil des Abstrakten Expressionismus. Anstatt landschaftliche Unberührtheit als Sujet aufzugreifen, befassen sich diese Werke eingehend mit dem wachsenden Abfallaufkommen durch den Massenkonsum. In diesem düsteren Kapitel setzt Burtynsky ein Signal der Hoffnung, indem er die Berge aus zerstückeltem Metall, geknautschten Ölfässern und ausrangierten Reifen als nützliches Recyclinggut interpretiert: „Indem wir unsere Industrie- und Siedlungsabfälle verwerten, sind wir weniger von Primärrohstoffen abhängig.“

Borromini (1999)

Für die Parnassus Foundation fotografierte Burtynsky die Bauten von Francesco Borromini. Dann wurden Burtynskys Werke vom Canadian Centre for Architecture erworben und im Rahmen der Ausstellung „Visions and Views“ (Visionen und Sichtweisen) neben Borrominis Original-Radierungen gezeigt. Im Mittelpunkt steht hier hauptsächlich Borrominis Detailsinn für geometrische Formen und Ornamentik.

Erdöl (1999–2008)

Dieser Bilderzyklus fokussiert die Produktion, den Vertrieb und die Verwendung von Erdöl, das eines der bedeutendsten Topoi unserer Zivilisation repräsentiert: das Automobil. Burtynsky erforscht hier die Darstellung von Erdöl als wichtige Energiequelle, die unsere Lebensführung und Wirtschaft weltweit aufrechterhält, aber auch in seiner Eigenschaft als beständige Gefahrenquelle für unsere Lebensräume.

Salinen (2000)

Für diese Werkgruppe machte sich Burtynsky auf den Weg nach Indien zum Sambhar-Salzsee, wo sich einer der größten Salzsole-Gewinnungsbetriebe im ganzen Land befindet. Die kargen, salzverkrusteten Verarbeitungs- und Speicherräume muten gespenstisch an und wirken der Zeit entrückt.

Schiffsabwrackungen (2000–2001)

Nach der berüchtigten Exxon-Valdez-Ölkatastrophe im Jahr 1989 galten Einhüllen-Tanker als Risiko; in der Folge wurden sie schrittweise von Tankern mit doppelwandigem Schiffsrumpf abgelöst. Burtynsky reiste nach Bangladesch, wo überdimensionale Öltanker auf primitivste Weise von Hand demontiert und recycelt werden. Mit diesem Projekt hat Burtynsky das Erdöl und den industriellen Raubbau zum dauerhaften Schwerpunkt seines fotografischen Schaffens gemacht.

Containerhäfen (2001–2003; 2009–2011)

Über 80 Prozent des internationalen Warenverkehrs erfolgen per Schiffcontainer. Burtynsky nimmt hier den weltweiten Transfer und die Logistikkette von Handelsgütern und natürlichen Ressourcen ins Visier und präsentiert eine fortlaufende visuelle Studie der weltgrößten Verschiffungshäfen.

China (2004–2005)

Hier tritt Burtynsky dem weltweiten Konsumverhalten entgegen, indem er die Ausdehnung der Fertigungs- und Recyclingindustrie unter die Lupe nimmt; des Weiteren befasst er sich mit ungezügelter Stadtsanierungen und den großangelegten Bau- bzw. Rückbaumaßnahmen im Zusammenhang mit der Drei-Schluchten-Talsperre. „Ich sehe meine Welt nicht mehr durch Länder- oder Sprachgrenzen definiert, sondern als eine Gemeinschaft von sieben Milliarden Menschen, die von einem einzigen, endlichen Planeten zehrt“, so sein Lamento. Nach diesem Projekt und nach der (erstmaligen) Verleihung des TED Prize 2005 brachte der Fotograf seinen Wunsch zum Ausdruck, weniger als Umweltschützer, sondern vielmehr als Befürworter nachhaltiger Entwicklung dargestellt zu werden.

AGO/AGA (2006–2009)

Hier sollte Burtynsky im Auftrag der Art Gallery of Ontario (AGO) in Toronto und der Art Gallery of Alberta (AGA) in Edmonton eine umfangreiche Dokumentation bedeutender Bauvorhaben erstellen. Er erforschte dieses ergiebige Sujet mit aussagekräftigen Bildern rund um den Vorgang des Bauens; dabei entwickelt er eine Bildsprache, die über das reine Archivieren hinausreicht und an förmlich-modernistische Abstraktion grenzt.

Australische Gruben (2007)

Im Rahmen einer Auftragsarbeit entstand Burtynskys erste bedeutende Werkgruppe mit Luftbildaufnahmen. Die schwindelerregenden Abstraktionen von großen Bergbauvorhaben haben seine nachfolgenden Arbeiten hinsichtlich Komposition und Motivation geprägt.

Wasser (2009–2013)

Dies ist Burtynskys bisher ehrgeizigste und am konsequentesten durchgeplante Werkgruppe. Bei dem Projekt kamen Standort-Beratungsschrems, Hebebühnen, Flugzeuge, ferngesteuerte unbemannte Flugsysteme (UAS, heute meist Drohnen genannt) zum Einsatz sowie ein spezialgefertigter, pneumatisch betriebener Kameramast. Bildperspektiven und kompositionelle Motivierungen erweitern hier noch den seit jeher dokumentarischen und abstrahierenden Charakter seiner Werke.

Für jede andere Fotografenkarriere mag das vielleicht schon ausreichend erscheinen, aber Burtynsky legt weiterhin ein ungeheures Arbeitstempo vor; er arbeitet bereits an einem neuen Projekt, das vielleicht sein ambitioniertestes werden könnte. Eine aktualisierte Werk-Retrospektive wäre an dieser Stelle naheliegend. Doch es gibt andere Möglichkeiten, die Arbeit dieser Fotografen zu präsentieren und zu evaluieren, denen wir uns zuwenden wollen, ehe wir zu dem eigenwilligen Ansatz des vorliegenden Buches gelangen.

Der Kurator Mark Haworth-Booth schnitt in seinem Essay für den Bildband *Manufactured Landscapes* mehrere Möglichkeiten an: „Die erste verweist auf einen viel älteren thematischen Bezug, der dem Künstler und einem Großteil seines Publikums wahrscheinlich nicht so geläufig ist.“⁴ Hier spricht Haworth-Booth von Gemälden, Zeichnungen und Stichen, die das Erhabene der Industriekultur zeigen; als Beispiel nennt er das Gemälde *Coalbrookdale bei Nacht* von Philippe Jacques de Loutherbourg d. J. aus dem Jahr 1801. Bildmotiv ist das Flammeninferno einer berühmten britischen Eisenhütte.

Der zweite Kontext, den der Autor anführt, ist „ein neuerer (Ansatz), der dadurch brauchbarer wird, daß er dem Künstler und einem größeren Teil seines Publikums eher bekannt ist. Dieser beruht auf Landschaftsfotografien des 19. und 20. Jahrhunderts.“ Unter anderem finden hier Eadweard Muybridge, Carleton Watkins und Frederick Sommer Erwähnung.

„Das dritte Szenario ereignet sich jetzt gerade“, stellt er fest und regt an, Burtynskys ästhetische Interessen und gedankliche Anliegen in einem weltumspannenden Zusammenhang zu sehen. Mit letzterem will Haworth-Booth zeigen, dass Burtynsky nicht nur für sich alleine steht; global betrachtet kann seine Arbeit als wesentlicher Bestandteil eines kollektiven Unterfangens wahrgenommen werden – nämlich des weltweiten fotografischen Bestrebens, die Befindlichkeit der „Haut“ der Erde einzuschätzen, die sich als weniger robust erweist als bisher angenommen.

Haworth-Booth fordert deshalb zu einem Vergleich mit zeitgenössischen, anderswo wirkenden Künstlern auf, wie etwa mit dem japanischen Landschaftsfotografen Naoya Hatakeyama, dessen Schwerpunkt ebenfalls auf Minen und Steinbrüchen liegt. Wie Burtynsky betrachtet auch Hatakeyama die Rohstoffgewinnung und den Konsum als zwei Seiten derselben Medaille.

Zu guter Letzt schlägt Haworth-Booth noch eine andere Annäherung an Burtynsky vor: Die seinem Essay nachgestellten Werkgruppen sollten nicht so sehr als isolierte Kurzgeschichten gelesen werden, sondern vielmehr als „ein beeindruckender und bewegender Roman“. Neben seiner letzten Empfehlung (die – obschon sie neugierig macht – bei nüchterner Überlegung fragwürdig ist, zumal die „Kapitel“ auch ohne bestimmte Reihenfolge ihre großartige, leicht zugängliche Wirkung entfalten) ordnet der Autor die Arbeit des Fotografen klar in die Kunsttradition bzw. in den anerkannten Kanon der bildenden Kunst ein, in der Zeichnungen, Gemälde, Stiche und eine bestimmte Art von Fotografien ihren festen Platz haben.

Um eine aktuelle Sichtweise zu gewinnen (Haworth-Booth schrieb seinen Essay vor über zehn Jahren), müssten wir nicht nur Hatakeyama würdigen, sondern unzählige Fotografen in aller Welt, welche die menschengemachten Landschaftsveränderung zu ihrem Hauptanliegen gemacht haben; dazu gehören der Amerikaner Richard Misrach, der Italiener Olivo Barbieri; der Deutsche Andreas Gursky; der Japaner Toshio Shibata; der Brite Nadav Kander oder auch Burtynskys kanadischer Künstlerkollege, Mark Ruwedel – um nur einige der vielen Experten zu nennen, die dazu beitragen, dass dieses Genre zum Besten gehört, was anspruchsvolle Fotografie zu bieten hat.

Natürlich ist hier ganz klar die Rede von „künstlerischer Fotografie“. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die meisten Landschaftsbilder, die uns tagtäglich begegnen, von der Art her ganz anders sind und auch eine große Bandbreite an Intentionen haben. Landschaftsfotos zum Zweck der Produktwerbung (Lebensmittel, Tourismus, Autos usw.) sieht man auf Werbeflächen, Verpackungen und in Zeitschriften, während Hobbyfotografen (zu denen heute die meisten von uns zählen, zumindest unter den Smartphone-Besitzern) ihre Schnappschüsse von Landschaften als „Urlabstrophäen“ kurz mit anderen teilen, um sie kurz darauf im virtuellen Papierkorb verschwinden zu lassen. Ganz im Gegensatz zu den Intentionen Burtynskys und seiner Zeitgenossen, trägt ein Großteil dieser Bilder eine Mitschuld daran, dass die Welt als ein immerwährend sonniger, ungetrübter Ort gesehen wird. Eine Amateur-Website verdeutlicht dies, wenn sie rät: „Achten Sie auf unansehnliche oder unnatürliche Elemente wie Oberleitungen, Hydranten, Masten und Mülltonnen, insbesondere im Vordergrund. Lassen sich diese nicht entfernen, ändern Sie Ihre Position und wählen Sie einen Kamerawinkel, in dem die störenden Elemente nicht im Bildausschnitt zu sehen sind!“ Sehr beruhigend, dieser Rat; faktisch heißt das: Das Negative gilt es auszublenden – nichts sehen, nichts hören, nichts sagen, was schlecht ist. Neu ist dieser Gedanke natürlich nicht.

In den 1930er- und 1940er-Jahren beispielsweise waren Landschaftsbilder von Koryphäen wie Ansel Adams, Todd Webb und Margaret Bourke-White absichtlich schönfärbend, egal ob es sich um eine natürliche oder eine vom Menschen gestaltete Umgebung handelte. Die berühmte Ausstellung „Family of Man“ (1955) von Edward Steichen spiegelte diese kollektive Einstellung wider, wonach sich die Menschheit gemäß seiner sonnigen Sichtweise auf dem Weg in eine bessere Zukunft befand.⁵ Die Landschaften in dieser ästhetisch überzeugenden Ausstellung waren entweder unberührt oder produktiv – völlig menschenleer oder mit glücklichen Bauernfamilien, ja sogar mit Phalanxen von Mähdreschern. Die wenigen Industrielandschaften – Bergbau im großen Stil, Tunnel- und Pipelineprojekte – wurden ebenfalls sehr positiv dargestellt, d. h. als dynamischer technologischer Fortschritt, dem durch die Worte „Ohne meine Arbeit würden diese Welten zu Grunde gehen“ aus der hinduistischen Schrift Bhagavad-Gita ein protestantisch gefärbter Segen zuteil wurde.

Im selben Jahr, in dem die Steichen-Ausstellung gezeigt wurde, gab der Anthropologe Claude Lévi-Strauss jedoch eine ganz andere Einschätzung der Welt ab:

Wenn heute die polynesischen Inseln im Beton ersticken und sich in schwerfällige, in dem Meer des Südens verankerte Flugbasen verwandeln, wenn ganz Asien das ungesunde Aussehen einer verseuchten Zone annimmt, wenn Afrika von Bidonvilles zerfressen wird, wenn Passagier- und Militärflugzeuge die amerikanischen und melanesischen Urwälder brandmarken, noch bevor sie deren Unberührtheit zu zerstören vermögen, wie kann dann die Flucht einer Reise etwas anderes sein als eine Begegnung mit den allerunglücklichsten Formen unseres eigenen historischen Daseins? (...) Denn der westlichen Kultur, der großen Schöpferin alle der Wunder, an denen wir uns erfreuen, ist es nicht gelungen, diese Wunder ohne ihre Kehrseiten hervorzubringen. Und ihr berühmtestes Werk (...) die Ordnung und Harmonie des Abendlands, verlangt, daß eine Flut schädlicher Nebenprodukte ausgemerzt wird, die heute die Erde vergiften.⁶

Das war im Jahr 1955 eine erstaunlich düstere Sichtweise, zumal sich der „American Dream“ in rasantem Tempo erfüllte und die Vorstellung von Umweltverschmutzung – zumindest, dass diese einmal unlösbare Probleme verursachen könnte – den meisten Völkern gar nicht erst in den Sinn kam, wie sich am enormen internationalen Erfolg der Steichen-Ausstellung ablesen lässt. Etwa ein Jahrzehnt später jedoch setzte ein Stimmungsumschwung in der Öffentlichkeit – und unter den Landschaftsfotografen – ein: Man begann sich des hohen Preises bewusst zu werden, den der Planet für unsere verschwenderischen Praktiken fortlaufend zahlte. Natürlich war die Situation im Vergleich zu 1955 weit schlimmer, als Lévi-Strauss die Antithese zu Steichens Standpunkt aufstellte:

Was uns die Reisen in erster Linie zeigen, ist der Schmutz, mit dem wir das Antlitz der Menschheit besudelt haben. (...) Es ist nicht mehr zu ändern: Die Zivilisation ist nicht mehr jene zarte Blüte, die man umhegte und mit großer Mühe an einigen geschützten Winkeln eines Erdreichs züchtete.⁷

Früher schon hatte Aldous Huxley geschrieben (diesmal im Jahr 1944, in dem schmerzhaften Bewusstsein, dass niemand seine 1928 ausgesprochene Warnung beherzigt hatte): „Wir opfern unserer gegenwärtigen Gier eine ziemlich genau vorhersehbare Zukunft. Wir wissen z. B., dass es infolge massiven Kahlschlags unseren Kindern an Holz mangeln wird, und sehen, wie das Hochland erodiert wird bzw. seine Täler überflutet werden. Dennoch malträtiert den Boden und vernichten die Wälder.“⁸ (Übrigens spiegelt dieser sachliche Tonfall – buchstäblich und im übertragenen Sinne – Burtynskys Bodenständigkeit perfekt wider.)

Obwohl Landschaftsfotografie in den 1970er- und 1980er-Jahren im Großen und Ganzen der Tradition von Adams, Weston und Porter folgte – um nur die drei Leitfiguren zu nennen („In unseren Herzen glauben wir immer noch, dass die einzige wahrhaft schöne Landschaft eine ohne Menschen ist“, gestand Kurator John Szarkowski damals⁹) –, wurde in den Werken der nächsten Generation Uneinigkeit deutlich. Während eine Foto-Enzyklopädie 1984 erklärte, dass „die wirkungsvollsten Landschaftsfotografien generell solche sind, die die Schönheit und Erhabenheit der Natur unumwunden würdigen“,¹⁰ vertrat eine kleine Gruppe junger Fotografen einen Ansatz, der später mit dem Begriff „New Topographics“ belegt wurde und das Hauptaugenmerk auf die Eingriffe durch den Menschen legte. Fotografen konnten Parkhäuser, Wohnsiedlungen, unersättlichen Tourismus usw. nicht länger ausblenden, und, wie es Kozloff formulierte, „wie heldenhafte Jäger unberührte Winkel erforschen, um sie der Zivilisation wie Trophäen zu präsentieren.“¹¹ Darüber hinaus bedauerte Kozloff, dass es der Arbeit der meisten Fotografen immer noch an „Dringlichkeit“ fehle.

Burtynsky gehört zu der Generation, die in die Fußstapfen der „New Topographers“ trat, und kein Kunstkritiker würde es wagen, sein Werk und das seiner Kollegen unter mangelnder Dringlichkeit zu rubrizieren; allerdings entspricht lautstarker Protest nicht Burtynskys Stil, und dies würde höchstwahrscheinlich auch seine Hoffnung beinträchtigen, dass Umweltschäden begrenzt bzw. sogar rückgängig gemacht werden können. Möglicherweise stimmt er sogar mit dem berühmten Geographen Karl W. Butzer überein, der beim Nachdenken über den Niedergang einer beliebigen Zivilisation (einschließlich der unsrigen) vor einem lähmenden Pessimismus warnte:

Zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert reagierte Westeuropa auf Umweltkrisen durch Innovation und Intensivierung; Modernisierung vollzog sich dezentral, die Maßnahmen waren flexibel, breit gefächert und langwierig. Ein Großteil der gegenwärtigen Panikliteratur, die ein Lernen aus der Vergangenheit fordert, ist wenig stringent, vereinfachend und wertlos. Sie erkennt nicht, dass Resilienz und erneute Anpassungsfähigkeit abhängig sind von konkreten Optionen, einem besseren Verständnis, kulturellem Gemeinschaftsgefühl, aufgeklärter Führungsverantwortung sowie von Mitwirkungsmöglichkeiten und neuen Ideen.¹²

Butzer könnte souverän auf seine Forschungsarbeit zum alten Ägypten verweisen und auf die damaligen Versuche, die lebenswichtige Versorgung des Landes mit Wasser zu regeln; auf „die Wirtschaftsgeschichte, die hauptsächlich auf einer stetigen ökologischen Neuanpassung an das wechselnde Wasserangebot beruhte, einhergehend mit wiederholten Anstrengungen, die Bodennutzung zu intensivieren und auszubauen, um die

Produktivität zu steigern.“¹³ Demgegenüber stellt Burtynsky fest, dass derzeit eine „sehr durstige Zivilisation“ im Begriffe sei, die weltweiten Wasserressourcen in einem so gigantischen Umfang neu zu verteilen, dass dies noch dem größtenwahnsinnigsten aller Pharaonen spötte. Er aber will mit seiner Warnung an uns Mitmenschen das Kollektiv vehement zum Handeln aufrufen. So schockierend seine Motive auch sein mögen, düster sind seine Bilder nicht. Im Gegenteil, sie wirken ansprechend: strahlend, verwegend, kurios, ja sogar Zuversicht erweckend. Die Strategie des Fotografen zielt auf Betrachter ab, die sich auf die Bilder einlassen, sich von ihnen fesseln lassen und, vielleicht, nachdenklich werden. Eine solche Denkweise ist nicht naiv, wie uns der kanadische Philosoph Marshall McLuhan in Erinnerung ruft, denn „das komplexe Sensorium des Menschen verharrt in einem Zustand der Lähmung, bis es durch verbale oder künstlerische Energien angeregt wird.“¹⁴ Im Wesentlichen wäre es meines Erachtens – angesichts der aktuellen umweltpolitischen Relevanz – völlig gerechtfertigt, seine Fotografien allein schon wegen der wirkungsvoll präsentierten Fakten zu veröffentlichen, unabhängig von der Ästhetik.

Umgekehrt (oder vielleicht abwegigerweise) wäre es denkbar, Burtynskys Fotografien ohne jeden Blick auf ihren ästhetischen Reiz zu veröffentlichen, um die Dynamik der Industrie und die Leistungsstärke fortschrittlicher Technologie zu zeigen, sprich ein Porträt unserer Lebenswelten als Frucht all dieser Eingriffe. „Ihr iPhone? Ihr PC? Ein Airbus 380, um mit einem Wimperschlag hierhin und dorthin zu jetten? Sehen Sie nur, wo all dies herkommt! Die Löcher in der Erdkruste machen es erst möglich, und wenn wir alles aus ihnen herausgeholt haben, schütten wir sie einfach zu.“ So könnte ein versierter Werbetexter eine ganze Reihe von Burtynsky-Bildern ziemlich positiv interpretieren.

Da wäre es doch vertretbarer, die Lebenszyklen verschiedener Produkte stärker ins Visier zu nehmen – vom Rohstoff und dessen Gewinnung über die Herstellung, den Transport und die Verwendung bis hin zu Ausmusterung und Recycling. Ein solches Sachbuch könnte für Historiker, Industriepaner usw. nützlich sein und entspräche dem, was Burtynsky 2001 in einem Interview mit seinem befreundeten Kollegen Michael Torosian sagte: „Mit der Kamera, diesem unglaublichen Werkzeug der Rauminterpretation, konnte ich ermitteln, wie die Welt durch die industriellen Aktivitäten unserer Spezies verändert wurde.“¹⁵ Jedoch würde hier ein weiteres Mal die Ästhetik gegenüber dem narrativen Gehalt in den Hintergrund treten.

Burtynsky aber ist nicht gewillt, die Ästhetik außen vor zu lassen, und genau das ist seine Stärke. In einem Essay zu Burtynskys Bilderzyklus über australische Gruben spricht der Kurator Ric Spencer eben dieses Paradoxon an: „Ich könnte nicht sagen, ob in Burtynskys Kopf ständig Ethik und Ästhetik aufeinanderprallen, wenn er fotografiert; ich jedenfalls kann in jedem einzelnen Bild eine politische Spannung wahrnehmen, die einen ganz schön in Aufruhr versetzen kann.“¹⁶

Kurzum, Burtynskys umfassendes Werk könnte aus verschiedenen Blickwinkeln angemessen untersucht und bewertet werden; auch wäre jede Sichtweise aus einer bestimmten Position heraus vertretbar. Darüber hinaus bietet der Bildband *Edward Burtynsky: Essenz* noch eine weitere Möglichkeit, sein Schaffen zu beurteilen; diese ließe sich vielleicht durch die klischeehafte Phrase „das Ganze ist größer als die Summe seiner Teile“ ausdrücken (oder um eine fotografische Metapher zu verwenden: besser Weitwinkel Aufnahme als Close-up). Was sagt uns das Werk als Ganzes, ohne jedes einzelne Bild einordnen zu wollen? Wenn wir uns Burtynskys gesamtes Œuvre als wohlgeordneten Kartenstapel vorstellen, was geschähe, wenn wir die Karten gründlich neu mischten?

Würden uns die neuen Kombinationen etwas Unerwartetes aufzeigen? Kämen womöglich tiefere Bedeutungsebenen zum Vorschein? Würden wir dann nicht besser erkennen, was der Fotograf selbst unter „Essenz“ versteht, welche Elemente er als wesentlich erachtet? Kurzum, durch Rückgriff auf Narration, das Herauslösen aus oder Einbetten in einen Kontext können die Bilder vielleicht verborgene Dimensionen offenbaren oder zumindest über Gründe der starken Bildwirkung aufklären. So gesehen liegt ein weiterer Gedanke Kozloffs nahe. In seinen Schriften über zeitgenössische Landschaftsfotografie aus dem Jahr 1991 erwähnte er, wie komplexe Narrationen in der „musealen Ästhetik“ verdrängt werden, wo „sich Inhalte hinter Methoden verstecken, die höchst formalistisch und aus dem Zusammenhang gelöst sind.“¹⁷ Er gelangte zu dem Schluss, dass sich vielleicht gerade in diesem „kühlen“ Ansatz „die wahre Wirkung der Fotografie manifestiert“. Ich argumentiere hier nicht im Sinne eines nüchternen, musealen Ansatzes, meines Erachtens lässt sich aber durch das Herauslösen der Fotografien aus ihrem herkömmlichen Bezugssystem sehr wohl etwas Wertvolles gewinnen.

Burtynsky meint, wenn er von „Essenz“ im Sinne von „wesentlichen Elementen“ spricht, etwas ziemlich Spezifisches, was im Folgenden noch genauer umrissen wird. Hier erweist es sich meines Erachtens als hilfreich, den Begriff des Elements weiter gefasst und mit all seinen Konnotationen zu betrachten. Beispielweise wird hier ganz deutlich zu den chemischen Elementen des Periodensystems Bezug genommen: zu Kohle, Eisen, Zink, Kobalt usw., zu Elementen also, deren Abbau wir auf unserem Planeten eifrig betreiben (und, wie es scheint, gerne auch auf anderen Planeten fördern würden). Im wissenschaftlichen Sinne ist ein Element jeder beliebige Stoff, der nicht in weitere Grundstoffe aufgespalten werden kann – jedes der Elemente hat seine spezifische Atomzahl. Eben auf diese Elemente bezog sich Burtynsky, als er sagte, „wir arbeiten für die Bereitstellung von Materialien, die wir für das Leben brauchen, das wir uns erschaffen haben.“¹⁸ Menschen, so erklärt er, sind seit dem Bronzezeitalter sehr gut im Finden und Fördern solcher Materialien geworden – und zwar in einem Ausmaß, dass uns einige dieser Ressourcen sehr schnell ausgehen werden. Auch beherrschen die Menschen die wesentlichen Elemente der (bildenden) Kunst wie Farbe, Gestaltung, Linie, Form, Raum und Textur, oder, um beim Fotografie-Jargon eines John Szarkowski zu bleiben: „die Sache an sich, das Detail, den Bildausschnitt, die Zeit, und den Blickwinkel.“¹⁹ Nehmen wir den „Blickwinkel“.

Immer wieder war die Rede von der Klarheit der Fotografie, über ihre Undeutlichkeit wurde aber wenig gesagt. Und doch ist es die Fotografie, die uns gelehrt hat, einen unerwarteten Blickwinkel einzunehmen, und uns Bilder gezeigt hat, die uns ein Gespür für die Szenerie vermitteln, während sie ihre narrative Bedeutung vor uns verbirgt.²⁰

Oder das Detail:

Der Fotograf war stets an den Sachverhalt gebunden, und er war dafür zuständig, die Fakten sprechen zu lassen. Außerhalb seines Ateliers konnte er die Wahrheit nicht simulieren, sondern sie nur so erfassen, wie er sie vorfand; in der freien Natur gab es sie in einer fragmentierten, unerklärten Form – nicht

als Geschichte, sondern als versprengte, vielsagende Indizien. Der Fotograf konnte diese Anhaltspunkte nicht zu einer stimmigen Narration zusammenfügen. Er konnte nur das Fragment dokumentarisch eingrenzen und ihm dadurch über eine reine Beschreibung hinaus eine Bedeutung zuordnen. Zwar konnten Fotografien nicht als Geschichten verstanden werden, jedoch als Symbolträger.²¹

Was Details betrifft, weiß Burtynsky genau, wie sehr die geringste Kleinigkeit den großen Duktus bereichern kann. Kurator Paul Roth verglich in einer Rezension zu Burtynskys Projekt „Erdöl“ die Bilder mit Tatorten, mit „in Details eingebetteten Indizien“²². Der Philosoph Mark Kingwell schrieb über die China-Bilder, dass es da „immer ein kleines Detail gibt (eine einsame Figur, einen Farbtupfer in Gestalt eines geparkten Lastwagens), das – einmal vom Auge erfasst – nicht mehr verworfen werden kann. Bewusstsein basiert auf der gestalterischen Kraft des Details.“²³ Diese sind aber mitnichten plakativ; der Betrachter muss geduldig sein, um sie zu ermitteln. Kurator Lori Pauli verweist hier auf Burtynskys Geschick, komplexe Szenarien in einer klaren, hochorganisierten Form wiederzugeben.²⁴ Das Gesamtbild an sich ist schon ansprechend, aber für den Betrachter lohnt es sich, ganz genau hinzuschauen. Der kanadische Kunstkritiker Gary Michael Dault erzählt uns, dass er dachte, er habe auf einem Foto der chinesischen Kreisstadt Fengjie alles auf einen Blick erfasst: ein abgerissenes Viertel einer Stadt, die wegen einer Talsperre geflutet werden sollte, mit vereinzelt Mauerresten, etwa einem Dutzend Lastwagen und Arbeiterbaracken und höchstens einer Handvoll Menschen. Aber dann bemerkte er, ermahnt von Burtynskys „Schau nochmal hin!“, wie die Landschaft von vielen winzigen vertikalen Linien unterbrochen war, und urplötzlich begriff er, dass es sich hier um *Hunderte* von Leuten handelte, die sich kriechend über die Ruinen fortbewegten! Die Fotografie war für Dault schon interessant genug gewesen, jetzt aber war sie faszinierend: „Reinste Offenbarung,“ so schreibt Dault, „die finstere Erhabenheit einer plötzlich erzwungenen, bestürzten Auseinandersetzung mit dem Bildinhalt.“²⁵ Wer einen der Bildbände Burtynskys nur schnell durchblättert oder seine Bilder an der Wand mit einem flüchtigen Blick streift, betrügt sich womöglich selbst um die Freude einer umfangreicheren Wahrnehmung.

In diesem Zusammenhang möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein kleines, aber bedeutendes Detail in Burtynskys *Toronto Skyline* (Seite 57) lenken. Unten im Bild befindet sich eine Plakatfläche und darauf ein Farbpinsel, der aussieht, als sei er eben noch in Gebrauch gewesen – als sei das wunderbar flutende Licht durch einen geschickten Pinselstrich aufgetragen worden. Jahrhunderte lang war die Malerei das vorherrschende Mittel, um eine Landschaft in ein romantisches Licht zu tauchen. Burtynsky aber zeigt uns, dass Fotografie dieser Aufgabe durchaus gewachsen ist und dank raffinierter neuester Materialien vielleicht sogar noch mehr leistet. Diese Wiedergabe von Details ist einer der Gründe, warum Burtynsky eine Großformatkamera verwendet, die – so merkt Kozloff an – „mit ihrer Reichweite tief in die Landschaft vordringen kann und damit ein fernes Detail wiedergibt, das eine kleinere Kamera nur als Farbtonabstufung auswerten würde. Bei einem weiten Horizont erwartet man Textur und Tonabstufung bzw. Textur innerhalb des Tons. Ein Großformatprint ermöglicht die Aufnahme eines Panoramas, das durch schier unbegrenzten Datenvorrat gestützt wird. Diese Tiefenschärfe

ist gut so, zumal der Schauplatz an sich vermutlich ereignislos ist“²⁶ – und das mit voller Absicht, wohlgemerkt.

Wichtig bei Burtynskys formalen Prinzipien ist eine sorgfältige Balance zwischen Form und Inhalt; das ist etwas, so resümiert er, was er schon früh in einer Vorlesung des Fotografen Gary Winogrand gelernt hat. In einem Interview mit Michael Torosian im Jahr 2001²⁷ beschrieb Burtynsky, wie er stets alles daran setzt, eine „gleichmäßige Verteilung von Licht und Raum über die gesamte Bildfläche“ zu erreichen. Dies beinhaltet eine Art optische Verführung, ehe das Bild seine volle Bedeutung offenbart. Nehmen wir einmal den spektakulären roten Fluss in *Nickelhalden #34* und *#35* (siehe Seiten 194–195): Auf den ersten Blick erscheint das Bild überaus *ansprechend*; bei näherer Begutachtung jedoch und nach dem Lesen der Bildunterschrift wird dem Betrachter langsam bewusst, dass ein Sturz in diese giftige Brühe einem das Leben wahrscheinlich um Jahre verkürzen würde. Über diese Arbeit schrieb Christopher Youngs: „Ein roter Fluss, der über eine ockerfarbene Landschaft fließt, ist von fauvistischer Schönheit, [aber] ... eine genauere Betrachtung, gepaart mit dem Bewusstsein um den Bildinhalt (die Abfallprodukte eines Industrieunternehmens), deutet auf den Fluss Styx in Dantes *Inferno*.“²⁸ Kein Wunder, dass eine Burtynsky-Rezensentin ihren Artikel mit „Fehlbare Schönheit“ betitelte.

Besagte „gleichmäßige Verteilung von Licht und Raum über die gesamte Bildfläche“ unterscheidet Burtynskys Ansatz von der Herangehensweise eines klassischen Dokumentarfotografen bzw. eines Fotojournalisten, der normalerweise einen Primärfokus hätte (Person, Objekt, Handlung, Ereignis), mit einem Hinter- oder Vordergrund, der kontextuelle Informationen bereitstellt oder, wenn es weniger professionell ausgeführt ist, nur auf „Bildrauschen“ hinausläuft.

Für Burtynsky hat alles, was in den Bildecken bzw. ganz vorne oder weit hinten passiert, eine ebenso große Bedeutung wie das, was sich in der Bildmitte abspielt. Burtynsky erinnert sich an einen wunderbaren Dozenten aus seiner Studienzeit, Robert Gooblar, der einmal über die Beschaffenheit einer Muschel referierte, „ihre Geometrie, ihre Lichtdurchlässigkeit, die von ihr heraufbeschworenen Bilder, ihre Beziehung zum Meer, welches Lebewesen in ihr hauste – alle Möglichkeiten also, wie sich dieses einfache Objekt betrachten lässt“.²⁹ An dieser Art der Bestandsaufnahme orientiert sich im Wesentlichen Burtynskys Sicht der Dinge.

Ein weiteres wichtiges Element (Burtynsky zufolge das vorrangige) hat mit der *Standortauswahl* zu tun, dem Gefühl, dass eine Aufnahme von einer ganz speziellen Stelle aus gemacht werden muss, „etwas, das meiner Wahrnehmung nach nur an einem bestimmten Ort passiert, von einer Höhe aus, mit einem bestimmten Objektiv“³⁰, erläutert der Fotograf. Man könnte sagen, das Bild ist latent oder noch gar nicht vorhanden und muss gleichsam herbeigezaubert werden. „Wenn ich zwei Schritte zurückgehe, ist da nichts, und zwei Schritte weiter vorne auch nicht. Das, worauf es ankommt, ist nur an diesem einen Punkt.“³¹ In dieser Hinsicht ist es faszinierend festzustellen, dass sich trotz der phänomenalen Veränderungen irdischer Lebensräume seit den Tagen von Fotopionier Francis Frith nicht viel an der topografischen Fotografie geändert hat. Dieser klagte 1859:

Nur ein Fotograf weiß, wie schwierig die Wahl eines zufriedenstellenden Bildausschnitts ist. Vordergründe sind besonders widerspenstig; mal ist man zu nahe dran, dann zu weit weg, das Gelände weist die falsche Neigung auf,

eine Ziegelmauer oder irgendein anderes Objekt verstellt die Sicht – ein Maler würde das einfach weglassen. Ein paar dieser Dinge oder alle zusammen (und viele, viele weitere) sind jedoch die Regel und nicht die Ausnahme. Oft habe ich bei der langwierigen Suche nach der besten Positionierung meiner Kamera an den Ausruf des bedeutenden Mechanikers der Antike [Archimedes] gedacht: „Gebt mir einen Hebel, der lang genug, und einen Angelpunkt, der stark genug ist, dann kann ich die Welt mit einer Hand bewegen.“ Was für Bilder würden wir machen, wenn wir nur unsere Blickwinkel beherrschen könnten!³²

Burtynsky lernte von Frith, Carleton Watkins und anderen topografischen Fotografen der Vergangenheit, wie mit dem „widerspenstigen“ Bildvordergrund umzugehen ist:

Die Landschaftsfotografen des 19. Jahrhunderts hielten immer nach einem erhöhten Blickwinkel Ausschau, sodass der Vordergrund in relativ großer Entfernung beginnt; so entfaltet sich die Szene auf der mittleren Bildebene und weiter ins Unendliche. Dieser Schwebeflug – der Ausblick in weite Ferne – bot meiner Ansicht nach eine reiche Perspektive.³³

Was Burtynskys Schaffen letztlich vor allem ausmacht, ist die Ausführung eines Projekts in aller Breite und Tiefe. Eines, das exemplarisch für viele andere steht, ist seine Beschäftigung mit Steinbrüchen (1991–2006). Den Auftakt fand „Quarries“ 1991 an verschiedenen Standorten in Neuengland (USA), in den Abbaustätten von E.L. Smith, Rock of Ages, Adam-Pirie, Wells-Lamso und in den Steinbrüchen der Vermont Marble Company. Dem folgten Arbeiten in Carrara (Italien, 1993), in den Makrana-Steinbrüchen im Bundesstaat Rajasthan (Indien, 2000) und in der Küstenstadt Xiamen, Provinz Fujian (China, 2004). Die Serie fand 2006 ihren Höhepunkt mit den Steinbrüchen von Borba-Mouro, Pardais und Bencatel in Portugal sowie in Andalusien und Alicante (Spanien).

An all diesen Abbaustätten machte er Weitwinkel- und Nahaufnahmen, horizontale und vertikale Bilder, Frontalstudien und Aufnahmen mit schwindelerregendem Blick nach unten, fotografierte die Marmorstruktur, die Arbeiter und ihre Werkzeuge. Auf manchen Bildern sind stillgelegte Zechen zu sehen, die von der Natur wieder zurückerobert wurden, andere zeigen Bergwerke in Betrieb. Während einige wie Narben aussehen, als wäre der Berg an diesen Stellen aufgerissen worden, gleichen andere eher archäologischen Ausgrabungsstätten, die das *wahre* Innenleben der Erde enthüllen oder eine weitläufige zivilisatorische Anlage zeigen. Die vielfältige Bildsprache ist verblüffend und beeindruckend; eine repräsentative Auswahl (dieses Buch enthält zwölf Aufnahmen von Steinbrüchen, die im Bildband „Quarries“ nicht erfasst sind) wurde 2007 veröffentlicht. Im Vorwort führt Burtynsky aus, was „die Felswand über uns aussagt“:

Oft führt mein Ansatz der Verdichtung von Raum durch Licht und Optik zu einer mehrdeutigen Interpretation der Größenverhältnisse. Weil Menschen immerzu versuchen, Dinge nach menschlichen Maßstäben einzuordnen, müssen wir diese Bilder mit unserem menschlichen Blickwinkel betrachten, und die von uns erschaffenen Räume lassen unsere Präsenz kleiner erscheinen.

Das ist eine interessante Metapher dafür, wie übergroß Technologie erscheint und wie sie über uns und unser Leben hinauswächst.

In der Tat sind Mensch und Maschine vor der gewaltigen Kulisse von Burtynskys Steinbrüchen manchmal so winzig, dass sie wie Spielzeug wirken. Der zuletzt vom Fotografen geäußerte Satz bringt einen Gedanken zum Ausdruck, der für jedes seiner unzähligen Projekte gelten könnte: Technologien wird gewährt, uns zu überwältigen. Ein letztes wesentliches Element kommt auf einer anderen Ebene zum Tragen; hier geht es um die Präsentation und Aufbereitung von Burtynskys fertigen Arbeiten: Jedes Projekt wird flankiert von einem Buch und einer Ausstellung. Jedes Buch wird – bevor es an den Verleger geht – erst einmal „inhouse“ erstellt, d. h. durch Burtynsky und sein Team, unter der Leitung von Marcus Schubert. Bei der Ausstellungskonzeption geht Burtynsky in gleichem Maße akribisch vor. Burtynsky widmet der Präsentation große Aufmerksamkeit und zieht es vor, für jede neue Ausstellung neue Abzüge anfertigen zu lassen, sodass die Werke voll im Licht hängen dürfen (normalerweise ist es bei der Hängung von Kunstdrucken in limitierter Auflage üblich, sie nur einer geringen Lichtintensität auszusetzen, was jedoch die Bildwirkung untergräbt). Das Format der Werke wird ebenfalls sorgfältig erwogen: groß, aber nicht um der Größe willen (ein Fluch, der zeitgenössische Fotografie oftmals belastet), und genau auf das Maß zugeschnitten, wie es an einer bestimmten Wand am besten wirkt. Wozu den ganzen Aufwand bei der Herstellung des edelstmöglichen Kunstdrucks betreiben, so fragt Burtynsky zu Recht, und ihn dann an eine glanzlose Präsentation verschwenden?

Ich habe zuvor bereits davon gesprochen, Bilder aus sämtlichen Projekten Burtynskys in einer zufälligen Reihenfolge zu zeigen. Dieses *Durchmischen* geschah jedoch nicht willkürlich, obschon dem Zufall ein gewisser Spielraum gelassen wurde. Ich habe die Paarungen – unter Hervorhebung interessanter Ähnlichkeiten und Unterschiede – behutsam gestaltet und dabei für mein Dafürhalten wesentliche Fragestellungen aufgeworfen. Was eint seine Minen und Museen, seine Ölfelder und Reisterrassen? Was haben seine Steinbrüche und Baustellen gemeinsam? In welchem Aspekt ähnelt seine Fotokunst von 1985 den Werken von, sagen wir, 2015? Was hat ein Autorennen in einer Salzwüste mit Robert Smithsons bahnbrechendem Naturkunstwerk *Spiral Jetty* (1970), der Errichtung eines spiralförmigen Erdwalls im Meer, zu tun? Ziemlich viel, so würde ich antworten. Öl und Wasser, so will es das Klischee, passen nicht gut zusammen, in Burtynskys Bilderwelten jedoch bestens.

Dennoch ist das rein zufällige Neuordnen – und wie es der Zufall will, funktionieren die so entstehenden Paarungen sogar extrem gut – lediglich der Ausgangspunkt, auf den eine sehr bedachte Gestaltungsphase folgt: Inwiefern stechen sich die Bilder gegenseitig aus? Wie unterstützt oder erweitert ein Bild das andere? Es ist interessant, wie bei einer guten Paarung ein Bild das andere in seiner Wirkung noch verstärken kann. Umgekehrt können sich schlecht gepaarte Bilder gegenseitig „auslöschen“. Alle guten Bildredakteure wissen, dass ein Bild allein durch das Verschieben auf einer Doppelseite von links nach rechts möglicherweise völlig anders wirkt und sich ganz neue Interpretationsräume öffnen. So gesehen ist jede Paarung gewissermaßen „größer als die Summe ihrer Teile“, und hier beginnt nun eine dritte Bedeutung zu greifen.

Die Paarungen wurden nach formalen, technischen und konzeptionellen Gesichtspunkten vorgenommen. Mit „formal“ meine ich die regelhaften „Elemente“, wie sie weiter oben bereits genannt wurden (Linie, Gestaltung, Form usw.); mit „technisch“ meine ich Kameraposition, Blickwinkel, Tiefenschärfe, Umgang mit Vorder- und Hintergrund (man bedenke jedoch, dass die Ästhetik auch von technischen Entscheidungen abhängt); und mit „konzeptionell“ (bzw. symbolisch oder metaphorisch) ist das gemeint, was inhaltlich vermittelt bzw. angedeutet wird.

Zugegeben: Wenn es nur dieses eine Buch über Burtynsky gäbe, könnte man meine Herangehensweise als problematisch, ja sogar unverantwortlich bezeichnen. Doch die Bewunderer des Meisterfotografen haben ein ganzes Regal voller Burtynsky-Bücher. Wie erwähnt, sind fast all seine Veröffentlichungen nach wie vor erhältlich. Für eine Leserschaft, die mit Burtynskys Publikationen vertraut ist, wird *Essenz* daher eine willkommene Ergänzung sein. All jene, die sein Werk mit diesem Buch erst entdecken, werden, so hoffe ich, motiviert sein, seine übrigen Werke ausfindig zu machen.

Darüber hinaus enthält der vorliegende Band Fotografien aus einigen Projekten, die ohne begleitende Bücher realisiert wurden. Erfasst sind auch etliche Bilder, die nie zuvor publiziert wurden – tatsächlich sind über die Hälfte der Bilder überhaupt zum ersten Mal zu sehen. (Ich bin wirklich überrascht, wie viel unveröffentlichtes Material es sogar bei Projekten gibt, deren Publikation man eigentlich als umfassend erachtete; der Bildband *Quarries* etwa enthält 70 Bildabzüge aus insgesamt 339 Aufnahmen. Unter den 80 Prozent *nicht* gezeigten Bildern finden sich viele großartige Fotos, und einige davon haben ihren Platz in *Essenz* gefunden.)

Was also können uns die Paarungen in diesem Buch bieten? Nehmen Sie die Paarung von *Skyline von Houston* und *Goldgewinnung der Silver Lake Resources Ltd. #1* (Seiten 16–17): links Skyline, rechts eine australische Grube. Schon zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn erkannte Burtynsky, dass solche Wolkenkratzer anderswo auf der Erdoberfläche gigantische Löcher hinterlassen haben mussten. Getreu dem Wechselwirkungsprinzip des dritten newtonschen Gesetzes suchte er diese Wechselseitigkeit und fand sie in Gruben und Steinbrüchen (der Fotograf sieht Steinbrüche gerne als „umgekehrte Wolkenkratzer“, siehe auch die Paarung auf den Seiten 140 und 141). Der Kontrast zwischen den groben Abbruchkanten der Grube und den überirdisch glatten Oberflächen der fertigen Türme (und ihrer Innenausstattung) ist wirklich eindrucksvoll. (Als studierter Anthropologe sehe ich in diesen Bildern, wie im Zeitraffer, den Siegeszug des Menschen in der Metallurgie, der vor 5000 Jahren begann: Eine Kette von einigen hundert Einzelpersonen, die im Laufe von etwa 150 Generationen ihr Wissen weitergaben, führt uns von jenen ersten Kratzern an der Erdoberfläche zu den im Sonnenlicht gleißenden Wolkenkratzern des Anthropozän, des „Menschenzeitalters“, wie wir diese geologische Epoche genannt haben.)

Andere Paarungen in diesem Bildband wurden ausgewählt, um die zeitliche Kontinuität des Interesses für ein bestimmtes Thema zu zeigen; hierbei wird ein Wandel in der Methodik und sogar in der Sensibilität des Künstlers deutlich. So habe ich beispielsweise bestimmte frühe Landschaften mit neueren kombiniert (Seiten 70–71). Naturgemäß sind die späteren Werke subtiler in ihrem Ansatz. Selbstverständlich profitieren sie von gänzlich veränderten Blickwinkeln (unterstützt durch den Einsatz von Verlängerungsstangen, Kränen, Flugzeugen und Hubschraubern) und einer enormen Maßstabsvergrößerung (obschon es nur Burtynsky schaffte, sich derart weit von einer Landschaft zu „entfernen“

und sie dennoch wiederzugeben). Jedoch wäre es ein Irrtum zu glauben, dass jene beeindruckenden Großformate lediglich dem Umstand zu verdanken seien, dass er über diese technische Ausrüstung verfügte. Im Gegenteil, er bediente sich dieser Ansichten von oben, weil er nach einem großen Maßstab suchte.

Neben den zuvor erwähnten formalen Kombinationen, den „metaphorischen“ Paarungen (siehe Seiten 16–17) und den „Variationen zu einem Thema“-Paarungen (siehe Seiten 96–97), weist eine Reihe von Gegenüberstellungen eine interessante kulturelle Dimension auf, etwa im Nebeneinander von amerikanischen Kreisberegnungsanlagen und einem alten indischen Stufenbrunnen (Seiten 54–55). Es gibt auch Kombinationen, die sich mit verschiedenen Phasen des Lebenszyklus eines Produktes befassen (Seiten 82–83 und 132–33), sowie Bilder, die ganz unterschiedliche Technologien zusammenbringen. Ab und zu zeigen die Paarungen auch Bilder zum gleichen Thema, die einander ergänzen (Seiten 68–69).

Die Paarungen regen hoffentlich zu mehreren Lesarten an, wie etwa bei *Schiffswerft #7* und *Fassade Dundas Street, Art Gallery of Ontario #16* (Seiten 80–81): Das linke Bild zeigt den Bau eines Schiffs in einer chinesischen Werft, rechts sieht man die gerade im Bau befindliche Fassade der Art Gallery of Ontario nach einem Entwurf von Frank Gehry. Die eine Form ist rein funktional, die andere will ästhetisch überzeugen. Welche ist die interessantere? Der bauchige Schiffsrumpf ist nur vorübergehend sichtbar (nur so lange, bis das fertige Schiff im Meer schwimmt), während die Gehry-Fassade (so die Hoffnung des Museums!) über viele Jahre gesehen und bewundert werden wird. Man könnte diese Verbindung also als zweifelhaft bezeichnen. Doch das Arrangement lenkt den Blick auf die strategische Positionierung der Motive (Burtynsky fotografiert beide von einem erhöhten Standort aus), die Detailtreue im Vorder- und Hintergrund, die skelettartigen Gerüste in beiden Bildern und die ähnliche Farbgebung. Bemerkenswert sind auch die jeweils streng diagonal verlaufenden Straßen, die den Betrachter in einen bestimmten Blickwinkel versetzen und Bildtiefe erzeugen.

Dem könnte man entgegenhalten, dass keines von beiden Burtynskys „Botschaft“ entspricht: Das eine Projekt hat den chinesischen Schiffsbau zum Thema, das andere die komplexen Herausforderungen beim Bau eines neuen Museums. Ich glaube jedoch, dass die Gegenüberstellung das Auge zwingt, beide Bilder aufs Neue zu betrachten – genau wie es Dault nahelegt.

Viel ist bereits über Burtynskys Fotografien geschrieben worden. Die Rezensionen zu seinen Bildern schlagen allesamt den gleichen Tenor an, jedoch eingefärbt von unterschiedlich ausgeprägten Zukunftsängsten, manchmal sogar an der Grenze zur Verzweiflung. Diese allgemeine Grundstimmung offenbart sich bereits in der Analyse der Bildtitel. Lebensräume werden beschrieben als „beeinträchtigt“, „verwüstet“, „verunstaltet“ und „verformt“. Die Natur „blutet“. Landschaften werden als „unnatürlich“ bezeichnet: „optimiert“, „belastet“ und „meta-industriell“ (zwei Artikel tragen die Überschrift „Unnatürliche Schönheit“ und „Unnatürliche Wunder“). Überall scheint der Aspekt der Erhabenheit durch: „Melancholie, schreckliche Schönheit“, „Industrielle Poetik“, „Das Erhabene von Industrielandschaften“ (und Antonyme mit positiver Konnotation wie „Industrieller Lichtzauber“, „Die schöne Narbe“). Die Texte sind von Zweifel durchdrungen: „Besorgniserregender Pracht“, „Fantastische Doppeldeutigkeit“, „Ein unbehaglicher Widerspruch“, „Schattige Untiefen“, „Tiefsee-Blues“, „Die letzten Tage im Paradies“ und die bereits erwähnte Rezension „Fehlbare Schönheit“. Andere Überschriften sind weniger ambivalent:

„Schönheit der Bestie“, „Angeschlagene Schönheit“, „Die Ästhetik der Plünderung“, „Das ungut Erhabene“, „Geschunden und schön“, „Verstrahlte Schönheit“, „Ruinen unserer Zeit“ und, last but not least, mit zornigem Verweis auf Edward Steichens rosige Zukunftsvision der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts, „Die Familie der Zerstörung“.

Dieser pessimistische Unterton setzt sich fort in Überschriften wie „Mahnende Brachflächen“, „Trübe Aussichten“, „Der Keim der Zerstörung“, „Die Schrecken des Fortschritts“, „Utopisches Land/ Utopische Illusion“ und „Alien Nation“. Und schließlich wird Burtynsky selbst – gemäß der Tradition, den „Überbringer der Nachricht umzubringen“ – als „Demolition Man“ und „Mr. Dump Master“ (= amerikanische Containermarke) bezeichnet, in einem witzigen Wortspiel gar als „Mann in zerbrochenen Landschaften“.

Die fünf Abschnitte dieses Buchs mit ihren ganzseitigen Abbildungen folgen bewusst keiner bestimmten Ordnung. Ergänzt werden sie durch kunstkritische Texte, deren Anordnung sich nicht wesentlich von der Aufmachung des Bildteils unterscheidet. Die von uns ausgewählten 41 Passagen sind Auszüge aus den zahlreichen ausgezeichneten Texten über Burtynskys Werk; sie stammen aus seinen eigenen Veröffentlichungen, aus Büchern über mehrere Fotografen, aus Zeitungen und Kunstzeitschriften, locker gruppiert nach Motiven und Themen.

Letztlich, so hoffe ich, dient der Bildband *Essenz* idealerweise als Verzeichnis bzw. Leitfaden für Burtynskys einzigartige Bestandsaufnahme der von uns gemachten „absoluten Katastrophe“ des 21. Jahrhunderts. Vermutlich hätten sich Huxley, Lévi-Strauss, Butzker und sogar (mit einem noch etwas weiteren Rückblick in die industrielle Vergangenheit) jener sehr politische Poet, Lord Byron, Burtynskys Sicht auf die Welt zu eigen gemacht, zumal uns Byron schon vor gut zweihundert Jahren prophezeite:

Wie schön ist alle sichtbarliche Welt
 Wie prachtvoll durch ihr Wirken, durch sich selbst!
 Doch wir, die ihren Herrn sich nennen, wir –
 Halb Staub, halb Gottheit, und gleich ungeschickt
 Zum Sinken oder Steigen, Wesenmischung
 Und Widerstreit der Elemente – atmen
 Den Odem von Erniedrigung und Stolz.³⁴

- 1 Aldous Huxley, „Progress: How the Achievements of Civilization Will Eventually Bankrupt the Entire World“, Beitrag für die Kulturzeitschrift *Vanity Fair*, 28. Januar 1928, S. 69 und 105
- 2 Burtynsky im Gespräch mit Michael Torosian, *Residual Landscapes*, Toronto, 2001
- 3 Ebd.
- 4 Mark Haworth-Booth, „Traditions and Affinities“, *Manufactured Landscapes*, Ausstellungskatalog, National Gallery of Canada, Ottawa und New Haven, 2003, S. 34–39
- 5 Die vom Museum of Modern Art produzierte Ausstellung ging sieben Jahre lang um die Welt. 2003 wurde sie in das Unesco-Weltdokumentenerbe aufgenommen.
- 6 Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, dt. v. Eva Moldenhauer, 1978 [*Tristes Tropiques*, 1955]
- 7 Ebd.
- 8 Huxley, „Progress“ („Fortschritt“)
- 9 John Szarkowski, „Vorwort“. In: Robert Adams, *The New West*, New York, 2008, p. v.
- 10 *Encyclopedia of Photography*, New York, 1984, S. 292
- 11 Max Kozloff, „Bad News from Epic Landscapes“. In: *Jeu de Paume*, April 2014
- 12 Karl W. Butzer, „Collapse, Environment and Society“. In: *PNAS*, Nr. 109, 2012, S. 3632–3639
- 13 Ebd.
- 14 Marshall McLuhan & David Carson, *The Book of Probes*, Berkeley, CA, 2003, S. 423
- 15 Burtynsky im Gespräch mit Michael Torosian
- 16 Ric Spencer, „The Politics of Landscape and the Origin of the World“, *Australian Minescapes*, Ausstellungskatalog, Western Australian Museum, Perth, 2009
- 17 Kozloff, „Bad News from Epic Landscapes“
- 18 Noah Richler, „Residual Landscapes“. In: *Saturday Night Magazine*, 19. Mai 2003, S. 25–29.
- 19 Szarkowski, „Vorwort“
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Paul Roth, „The Overlook“. In: *Edward Burtynsky: Oil*, Toronto, 2009, S. 167
- 23 Mark Kingwell, „The Truth in Photographs: Edward Burtynsky’s Revelations of Excess“. In: *Burtynsky – China*, Deutschland, 2005, S. 17
- 24 Lori Pauli, „Seeing The Big Picture“. In: *Manufactured Landscapes*, S. 30
- 25 Gary Michael Dault, „The Eleventh Hour of Photography“. In: *Canadian Art*, Frühjahr 2003, S. 61
- 26 Max Kozloff, „A Planet of Relics“. In: *Art in America*, 4. Januar 2011
- 27 Burtynsky im Gespräch mit Michael Torosian
- 28 Christopher Youngs, „Einführung“, *Industrie und Entropie: Edward Burtynsky, Mark Ruwedel, Robert Smithson*, Ausstellungskatalog, Freedman Gallery, Lesung, PA, 25 März–17. April 2003, S. 10
- 29 Burtynsky im Gespräch mit Michael Torosian
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Francis Frith, *Egypt and Palestine, Photographed and Described*, London, 1858, S. 2 und S. 10
- 33 Burtynsky im Gespräch mit Michael Torosian
- 34 Auszug aus *Manfred – Ein dramatisches Gedicht* von Lord Byron (1817), dt. v. J. E. Hilscher



Skyline von Houston, 1988



Goldgewinnung der Silver Lake Resources Ltd. #1, 2007



Goldgewinnung der Silver Lake Resources Ltd. #16, 2007

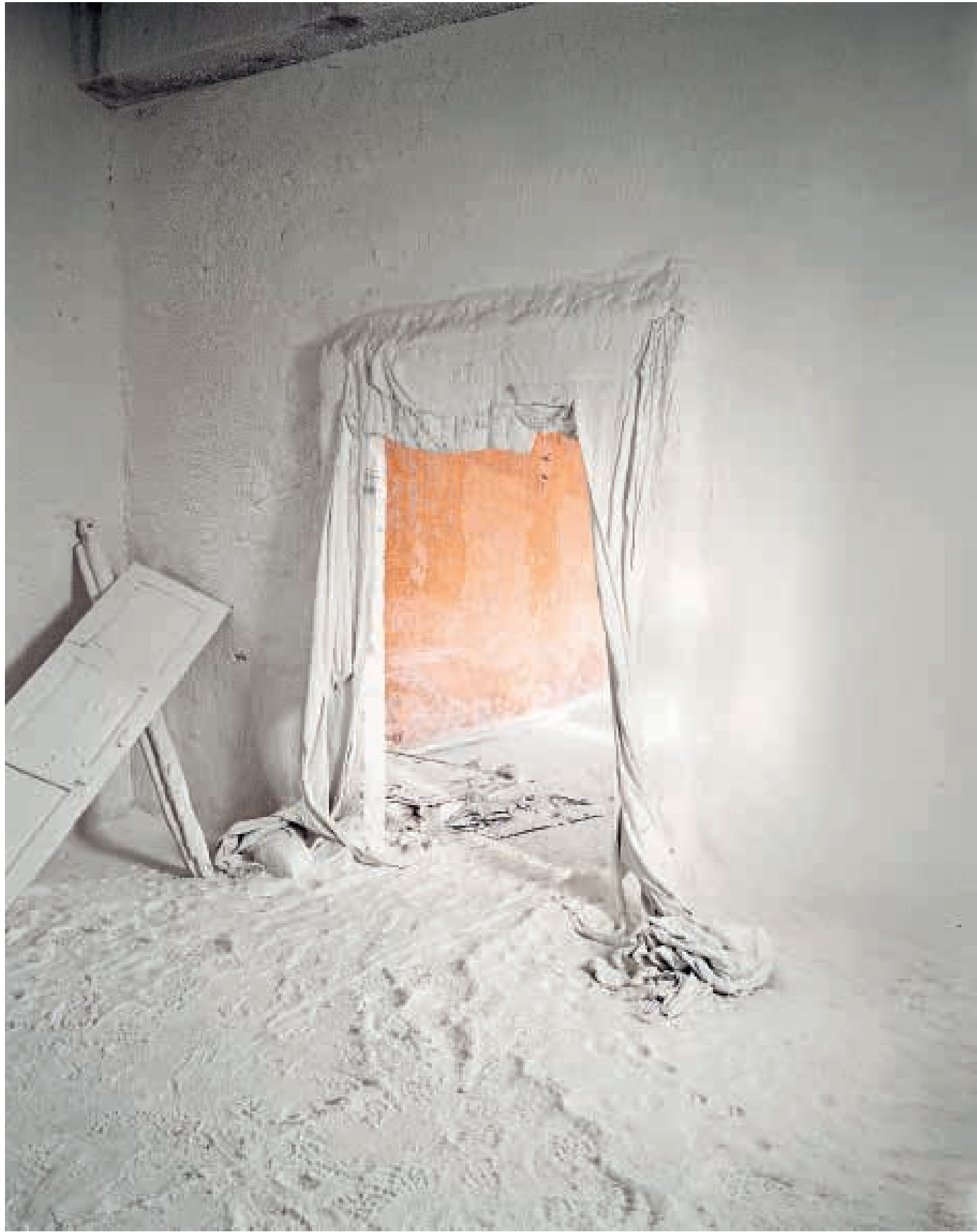


Schiffsabwrackung #33, 2001



Mount Edziza Provincial Park #4, 2012

Gegenüberliegende Seite: *Saline #1, 2000*





William A. Ewing

Edward Burtynsky Essenz

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 200 Seiten, 30,0x27,6
140 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-8298-2

Prestel

Erscheinungstermin: September 2016

Die Welt am Abgrund

Edward Burtynsky zählt neben Andreas Gursky und Thomas Struth zu den herausragenden Fotografen seiner Generation, die schonungslos dokumentieren, was unsere Umwelt durch ungezügelte globalisierte Finanz- und Wirtschaftsinteressen erleidet. Erstmals bietet die vorliegende Publikation eine umfassende Rückschau auf das bisherige Werk von Edward Burtynsky. Zusammengestellt von William A. Ewing, beinhaltet dieser Band sowohl bekannte ikonische Aufnahmen als auch bislang unveröffentlichte Entdeckungen. Jedem der fünf Kapitel werden Texte früherer Publikationen vorangestellt. Ein Essay von Joshua Schuster und ein Einleitungstext von Ewing ordnen die visuellen Eindrücke ein und ermöglichen einen Einblick in das vielschichtige Werk dieses außergewöhnlichen Fotografen.

 [Der Titel im Katalog](#)