

ALFREDO THIERMANN

im Gespräch mit NIKLAS MAAK und ANNA POLZE

ATACAMA ALS ARCHIV

Architektonische Lektüren des Salpeter-Extraktivismus

Derzeit besteht ein wichtiges Anliegen für die Medienwissenschaft und für bildende Künstler*innen darin, die historischen Beziehungen von extraktivistischen Praktiken und den ökologischen, politischen und sozialen Folgeerscheinungen des globalen Kapitalismus zu erforschen.¹ Der Architekt und Architekturhistoriker Alfredo Thiermann beschäftigt sich seit mehreren Jahren mit der Geschichte des Salpeter-Abbaus in der Atacama-Wüste und untersucht das historische Netzwerk der Rohstoffgewinnung zwischen Chile, Hamburg und dem Ruhrgebiet. Großformatige Luftaufnahmen der Überreste ehemaliger Abbaustätten bilden die künstlerischen Kernelemente dieser Forschung – die floral wirkenden Reststrukturen sind ästhetisch faszinierend, entfalten aber vor allem in der Lektüre als architektonische Pläne epistemisches Potenzial, das dazu beitragen kann, den Kapitalismus des frühen 20. Jahrhunderts über seine formale Materialisierung zu verstehen. Im Herbst 2025 waren elf dieser Aufnahmen in Thiermanns Installation *Tote Erde/Das Brot der Welt* im Rahmen der Ausstellung *Zwischen Erfinden und Erfassen* zu sehen, die von der Institution Urbane Künste Ruhr an unterschiedlichen Schauplätzen im Areal des Duisburger Innenhafens gezeigt wurde. Auf Einladung der Kuratorinnen Alisha Raissa Danscher und Britta Peters fand begleitend zu der Installation ein Gespräch zwischen Niklas Maak, Anna Polze und Alfredo Thiermann statt, das hier in gekürzter und bearbeiteter Fassung abgedruckt ist.²

In der Betrachtung von Thiermanns Untersuchungsmaterial kommen die Methoden seiner Forschung zur Sprache: Was heißt es, die Schauplätze eines historischen Extraktivismus aufzusuchen, zu fotografieren und durch akustische Aufzeichnungen zu dokumentieren? Wie kann die Oberfläche der Wüste als foto-

¹ Vgl. Hauke Ohls, Birgit Mersmann (Hg.): *Kritik des Neo-Extraktivismus in der Gegenwartskunst*, Lüneburg 2024.

² Eine Filmaufnahme des Gesprächs, erstellt von Alina Schmuck, war als Teil von Alfredo Thiermanns Projekt *Tote Erde/Das Brot der Welt* vom 22.8.–5.10.2025 in der Duisburger Karmelkirche zu sehen (im Rahmen der Gruppenausstellung *Zwischen Erfinden und Erfassen. Suchbewegungen im Duisburger Innenhafen*). Link zur Ausstellung: urbanekuensteruhr.de/ausstellung/erfinden (23.1.2025).

³ Anna Lowenhaupt Tsing, Andrew S. Mathews, Nils Bubandt: *Patchy Anthropocene. Landscape Structure, Multispecies History, and the Retooling of Anthropology: An Introduction to Supplement 20*, in: *Current Anthropology*, Bd. 60, Nr. S20, 2019, 186–197, hier 188, doi.org/10.1086/703391.

⁴ Vgl. Christine Chávez (Hg.): *Weißes Wüstengold. Chile-Salpeter und Hamburg/Oro blanco del desierto. El salitre chileno y Hamburg* [Katalog zur Ausstellung im MARKK Museum am Rothenbaum Hamburg, 24.5.2024–26.1.2025], Hamburg 2024.

⁵ Bevor der Begriff *oficina*, abgeleitet vom lateinischen *officina* (Werkstatt), im Kontext moderner Bürokratien aufkam, bezeichnete er staatliche Bergbaukonzessionen und umfasste sowohl die Grundstücke, auf denen Mineralien abgebaut wurden, als auch die Unterkünfte für die Arbeiter*innen, die Maschinen und die industrielle Infrastruktur, die mit dem Abbauprozess in Verbindung stand. In Anlehnung daran wurden die Salpeterbergbausiedlungen in der Atacama-Wüste *oficinas* genannt, um sie von dem wandernden System der *paradas*, das den Abbau von Mineralien wie Silber oder Nitraten durch Indigene und mestizische freie Bergleute bezeichnete, zu unterscheiden. Vgl. dazu Alfredo Thiermann u. a.: *Office Work. Architecture and Extraction Between Atacama and Hamburg*, in: *Future Anterior. Journal of Historic Preservation History, Theory, and Criticism*, Nr. 23, hg. v. Jorge Otero-Pailos, 2026, 54–74, doi.org/10.1353/jfha.2025.0982229.

Abb. 1 Recherchematerialien zu Salpeter als Düngemittel



grafisches Archiv gelesen werden? Welche medialen Transformationen sind dazu vonnöten? Die Unterhaltung reflektiert den Versuch, etablierte historische Erzählungen, die auf den Beständen von Hamburger Unternehmensarchiven oder von Bergbau-Archiven im Ruhrgebiet beruhen, mit einer architekturhistorisch geschulten «landscape literacy»³ als (gegen-)archivalische Praxis zu konfrontieren.

Niklas Maak Als Architekturhistoriker wurdest du gebeten, ein Projekt über das Chilehaus in Hamburg umzusetzen, das der Unternehmer Henry B. Sloman als Bauherr dank eines durch den Abbau von Salpeter in Chile erworbenen Vermögens errichten konnte.⁴ Dieses Projekt führte dich zum ersten Mal in die Region der Atacama-Wüste in Chile. Was hast du erwartet, dort zu finden?

Alfredo Thiermann Als ich vom Centro Cultural La Moneda in Santiago de Chile angefragt wurde, erschien mir der Vorschlag, in Chile eine Ausstellung über ein deutsches Monument zu machen – so faszinierend es auch ist –, eher uninteressant. Deshalb wollte ich die Einladung zuerst ablehnen. Doch dann sah ich meine Ignoranz ein, denn ich wusste nicht einmal, warum das Gebäude überhaupt Chilehaus heißt. Ich stellte fest, dass Henry B. Sloman als bedeutendster deutscher Salpeterindustrieller und -importeur um die Jahrhundertwende fünf *oficinas salitreras*⁵ in der Atacama-Wüste errichten ließ. Salpeter (Kaliumnitrat oder Natriumnitrat) ist ein Hauptbestandteil des Explosivstoffs Schwarzpulver und wurde als Düngemittel eingesetzt. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert war es in der europäischen Landwirtschaft stark nachgefragt, um Ernteerträge zu steigern (Abb. 1).

In der Literatur und in Archiven fand ich allerdings quasi nichts über die konkrete Gestalt dieser von Sloman gebauten Unternehmenssiedlungen in Chile. Deshalb entschloss ich mich, selbst dorthin zu reisen und nach Spuren dieser Bergbaustandorte Ausschau zu halten, um die materiellen Überreste zu untersuchen.⁶

Nach kurzer Recherche wusste ich, wo sich diese *oficinas* befunden hatten. An der Küste ist die chilenische Geografie von einer ersten Gebirgskette geprägt, der sogenannten Cordillera de la Costa. Dahinter liegt das Zentraltal, das die Cordillera de la Costa von den Anden trennt. In diesem Tal befindet sich die Atacama-Wüste. Man muss entweder nach Iquique oder Antofagasta reisen und von dort aus stundenlang fahren, bis man sie erreicht. Selbst für Menschen, die in der Wüste leben, und erst recht für mich, obwohl ich ursprünglich aus Chile stamme, ist das ein extrem isolierter Ort. Ich war zuvor nie dort gewesen, und vermutlich gibt es für mich keinen Grund, jemals wieder dorthin zurückzukehren.

Als ich dort aus Deutschland ankam – nach einer Reise von 15.000 Kilometern – sah ich im Prinzip nichts. Es gab buchstäblich nichts auf dem Boden. Hier und da lagen ein paar kleine Trümmerreste, aber ich dachte, dieser Ort sei vollständig <renaturiert>. Es war mitten im Hochsommer mit Temperaturen über 40 Grad, und sobald man die Autotür öffnete, spürte man, wie sich der eigene Körper veränderte. Die Lippen fingen an zu schrumpfen und die Augen trockneten aus. Ich lief so weit wie möglich herum und kehrte schließlich frustriert zu der kleinen Unterkunft zurück, in der ich wohnte. Aus Langeweile begann ich nachts, mir die Orte auf Google Earth anzusehen. Dabei entdeckte ich Spuren und Linien, und da die Darstellungen auf der Plattform nur in schlechter Auflösung vorlagen und ich nicht eindeutig entziffern konnte, was ich darauf sah, fragte ich mich, ob das vielleicht die Umrisse von Häusern waren. Aber ich war ja gerade dort gewesen – und dort hatte es keine Häuser gegeben. Bei Google Earth erschienen außerdem Konturen von etwas, das wie ein Marktplatz aussah.

Allmählich begann ich zu verstehen, dass es sich um Spuren handeln musste, die sich in die Oberfläche der Wüste eingegrät hatten, fast so, als wären sie fotografische Abdrücke.

Einige Monate später kehrte ich erneut in dasselbe Gebiet zurück, diesmal mit einem Team von Forscher*innen, mit denen ich an der Universität arbeite (Pedro Correa Fernández, Ella Neumaier und Xavier Nueno), sowie mit dem Tontechniker Pablo Thiermann. Dieses Mal brachte ich eine kommerzielle Drohne mit. Der Moment, als die Landschaft aus wenigen Metern Höhe sichtbar wurde, war extrem unheimlich. Denn alles, was ich durch das Objektiv der fliegenden Kamera sah, erschien plötzlich als Spur mit potenzieller Bedeutung. Wie eine detailreiche Gravur in der Wüste – von Einzeichnungen, die man im Maßstab eines kleinen Raumes lesen konnte, bis hin zu Strukturen, die sich über Dutzende von Kilometern erstreckten. Diese beinahe fotografische Qua-

⁶ Diese Forschung wurde im Rahmen des Laboratory for History and Theories of Architecture, Technology and Media (HITAM), das Alfredo Thiermann an der École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) leitet, unter Mitwirkung von Pedro Correa Fernández, Ella Neumaier und Xavier Nueno durchgeführt. Eine Monografie derselben Autor*innen ist unter dem Arbeitstitel *Atacama/Hamburg. A Natural History from Extraction to Abstraction* im gta-Verlag angekündigt.

lität der Wüstenoberfläche zu erleben, war eine beeindruckende und zugleich verstörende Erfahrung.

Anna Polze Ich würde gerne über die Verbindung zwischen der Wüste und dem Medium der Fotografie sprechen, die du erwähnst. Wie hat der Prozess des Fotografierens bzw. Filmens mit der Drohne dein Verständnis für diesen Ort verändert?

A.P. Zunächst einmal bin ich selbst kein Fotograf und ich habe großen Respekt vor Menschen, die professionell mit dem Medium der Fotografie arbeiten. Ich forsche zur Geschichte der Architektur und insofern arbeite ich mit Fotografie – aber nicht als Fotograf. Als Architekturhistoriker ist man immer auf der Suche nach einem Archiv. Man braucht ein Archiv, um eine Geschichte erzählen zu können, um Bedingungen zu rekonstruieren oder historische Argumente zu entfalten. Und für die Geschichte des Salpeter-Extraktivismus gibt es aus verschiedenen Gründen kein herkömmliches Archiv. Es gibt keine Möglichkeit, Pläne zu finden, die es erlauben würden zu verstehen, nach welcher Logik diese Strukturen entworfen wurden oder wie Kontrolle über Materialien und Menschen ausgeübt wurde. Gerade aufgrund dieses Mangels an Informationen ist es faszinierend, die Atacama-Wüste als ein nahezu unendliches Archiv zu begreifen, eines, das seit Millionen von Jahren Mineralien gespeichert hat. Es ist letztlich die Exploitation dieses Archivs, die die Moderne in unterschiedlichen Phasen vorangetrieben hat, wenn man den Abbau von Salpeter, Kupfer und Lithium als Teil einer kontinuierlichen Ausbeutung dieses Archivs versteht. In einem noch direkteren Sinn ist es aber dieses Archiv, das Spuren im trockenen Boden registriert, die man deshalb wie Zeichnungen lesen kann.

Ich habe versucht, diese Spuren parallel zum Boden zu fotografieren, was bedeutet, dass die Oberfläche des Sensors der Kamera in einer parallelen Ebene zur Erdoberfläche liegt. So konnte ich perspektivische Verzerrungen vermeiden und eine Grundlage für formale Vergleiche schaffen. Dann kann man die Fotos wie architektonische Pläne lesen. Ich kann gut nachvollziehen, dass andere eine eher <menschliche> Perspektive bevorzugen würden, aber für mich war es entscheidend, die Landschaft durch die abstrahierte Sichtweise des Plans betrachten zu können. Verfahren der Architektur arbeiten stets mit Mitteln der Abstraktion, und die Methode der Parallelprojektion ist meiner Disziplin – mit allen Vor- und Nachteilen – tief eingeschrieben. Sobald die Wüste nicht mehr als <Bild>, sondern als vergleichbares Dokument von <Intentionsmustern> (*patterns of intention*)⁷ dargestellt wurde, konnte ich lernen, diese Spuren zu lesen. Anders gesagt, habe ich Methoden zur formalen Analyse der materiellen Spuren entwickelt, die der Kapitalismus in seinen Extraktionsprozessen produziert und hinterlässt. Ich habe mich gefragt, ob und wie wir kapitalistische Produktionsweisen über ihre Form verstehen können.

⁷ Der Begriff *patterns of intention* geht auf Michael Baxandall zurück. Vgl. ders.: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, London 1985.

A.P. Kannst du uns Beispiele für diese *literacy*, die du dir im Umgang mit den Fotos angeeignet hast, zeigen?

A.T. Mithilfe der Fotos werden die Spuren in der Landschaft lesbar, wenn man Bilder unterschiedlicher chronologischer Phasen verschiedener Bergbaustandorte, also *oficinas*, miteinander vergleicht (Abb. 2). Links in dieser Bildserie sehen wir die erste *oficina*, die Sloman in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts in Betrieb nahm: die Oficina Buena Esperanza. Er hat sie weder selbst gebaut noch entworfen, sondern von einem älteren Bergbauunternehmer übernommen, der in einem wesentlich prekäreren System der Salpetergewinnung und -produktion gearbeitet hat. Beispielsweise war alles aus Holz errichtet. Sloman kaufte die Anlage von dem britisch-peruanischen Unternehmer Edward Squire, dem sie gehört hatte, als das Gebiet noch Teil Perus war, bevor Chile es mit Unterstützung des Britischen Empire eroberte.

Eine Salpeter-*oficina* funktioniert wie folgt: Es gibt Abbauflächen, in denen das sogenannte *caliche* gewonnen wird. Dabei handelt es sich um eine Art Gestein, das etwa einen Meter unter der Wüstenoberfläche liegt und relativ hohe Nitratkonzentrationen aufweist. Diese Steine werden ins Zentrum der blütenförmig angelegten Anlage gebracht, wo durch einen Auslaugungsprozess (*lixiviation*) die Nitrats aus dem Gestein gelöst werden, wodurch eine erhebliche Menge an Abfall- oder Restmaterial entsteht. Die Rückstände des Extraktionsprozesses bilden die sogenannte *torta* oder <Kuchen>, die bzw. der in diesem Fall eine blütenähnliche Form annimmt.

Interessant ist, dass diese Form recht erratisch wirkt – sie ergibt sich aus dem vergleichsweise primitiven Zustand des Produktionsprozesses. Die erste

Abb. 2 Drohnenansichten von vier *oficinas*



Salpeteranlage, die Sloman 1902 selbst errichten ließ, erzeugte hingegen eine ganz andere *torta*: eine elliptische, nahezu symmetrische Form. Diese *oficina* trug den Namen Rica Aventura. In diesen elliptischen <Kuchen> lässt sich bereits das Muster eines neuen Prinzips erkennen – ein Rational, das durch die Übertragung von Wissensformen aus dem deutschen Steinkohlebergbau im Ruhrgebiet importiert wurde. Umgesetzt wurde dies durch die Firma T. H. Möller, die sämtliche Stahlkonstruktionen für die Produktion sowie die Dampfturbinen zur Erzeugung der notwendigen Energie lieferte. Dieser Übergang von Holz zu Stahl, von der Blütenform zur Ellipse bezeugt das Eintreffen einer neuen Wissensform der Extraktion, eines neuen Energie-regimes und einer neuen Form der Arbeitsorganisation – allesamt entscheidend, um die Asymmetrien zu verstehen, die der extraktive Kapitalismus hervorbringt.

N.M. Was in diesen Bildern natürlich fehlt, sind die Spuren der menschlichen Arbeit und die Wohnhäuser der Arbeiter*innen. Was hast du darüber herausgefunden?

A.T. Ein erheblicher Teil der Arbeiter*innen waren Indigene oder Migrant*innen aus anderen Teilen Chiles, die in der Salpeterindustrie das Entstehen einer neuen Industrie sahen, die eine neuartige, womöglich attraktive Form von Arbeit zu bieten schien. In einigen der Luftaufnahmen lassen sich Tausende von Schlafstätten erkennen, die in Form langgestreckter Baracken angeordnet sind. An diesen Orten lebten die Arbeiter*innen in Strukturen, die einem prototypischen modernen Städtebau entsprachen, mit Kirchen und sogar mehreren Theatern. Manche Menschen kamen dort zum ersten Mal in ihrem Leben mit Elektrizität in Berührung. In diesen Ausnahmezonen wurde Elektrizität zum Teil Jahrzehnte früher eingeführt als in vielen Städten Chiles. So sehr es sich um streng kontrollierte Siedlungen und ein unterdrückendes Umfeld handelte, brachten die Siedlungen zugleich die der Moderne eigene intrinsische Faszination mit sich.

Genau an diesem Punkt begann der Blick von oben auf die Wüste, Dinge sichtbar zu machen, die man in den fotografischen Sammlungen verschiedener institutioneller und unternehmensbezogener Archive niemals finden würde. Wenn man dort überhaupt Bilder der Arbeitsbedingungen findet, dann zeigen sie meist heroische Darstellungen der Stahlkonstruktionen des Bergbauapparats (Abb. 3). Das Heroische einer menschenleeren Arbeitsumgebung wird in diesen Bildern gefeiert, während Menschen selbst nur sehr selten dargestellt sind. Es ist sehr schwierig, Bilder zu finden, aus denen sich etwas über die Lebensbedingungen der Arbeiter*innen lernen ließe.

Mit Blick auf diese unterrepräsentierte Arbeiter*innengeschichte ist es daher entscheidend, über die vielen Schichten nachzudenken, durch die in fast alchemistischen und metabolischen Prozessen Körper in Europa mit Körpern in Atacama verbunden wurden. Mit diesen alchemistischen Prozessen meine

ich die Transformation eines Tiefenzeiten-Bodens, der sich über Millionen von Jahren in der Wüste gebildet hatte und der mit Salpeter als Düngemittel in eine industrialisierte Form von Fruchtbarkeit für die europäische Landwirtschaft verwandelt wurde. Dass wir über diesen Prozess so wenig wissen, ist das, was ihn alchemistisch erscheinen lässt – fast so, als wäre er aus dem Nichts entstanden. Genau das ist es, was ich sichtbar machen möchte.

N.M. Als Archiv ist die Atacama-Wüste also Teil eines Gedächtnisses, das im Verlauf der Moderne unterdrückt wurde. Könntest du etwas zu diesem Bild der Wüste als eines Orts sagen, an dem das Verdrängte, das Vergessene und das Zurückgelassene wieder erfahrbar wird?

A.T. Mich interessiert eine Vorstellung von Erinnerung und Gedächtnis, die weniger mit den klassischen Konzepten von Denkmalschutz oder ›Erinnerungskultur‹ zu tun hat. Wenn ich über Gedächtnis spreche, meine ich es eher im zeitgenössischen und wörtlichen Sinn. Denn wenn man so darüber nachdenkt, ist Erinnerungsfähigkeit eine der am stärksten monetarisierten Ressourcen. Wer Zugang zu Daten hat – und damit die Fähigkeit, in großem Maßstab ›zu speichern‹ oder ›zu erinnern‹ –, besitzt gleichsam die neue globale Währung. Wenn man sich fragt, was das materielle Rückgrat dieser zeitgenössischen Gedächtnisökonomie ist, stößt man sehr schnell auch auf diesen Ort. Dabei gelangt man nicht über Salpeter hierher, sondern über Kupfer und Lithium – Materialien, die nur wenige hundert Meter entfernt von dem Gebiet abgebaut werden, das ich untersucht habe. Im Grunde bietet dieser Teil der Atacama-Wüste also erneut die materielle Grundlage für die ›Düngung‹

Abb. 3 Recherchematerialien zu importierten Stahlkonstruktionen aus dem Ruhrgebiet



Europas – diesmal nicht biologisch, sondern technologisch, über die gegenwärtige Gedächtnisökonomie.

Wenn man heute an Salpeter denkt, ist er ebenfalls ein Produkt des einzigartigen Erinnerungspotenzials dieses Teils der Wüste. Dieses unglaubliche Pulver besteht aus einer Mischung aus Dinosaurierknochen und Sternenstaub, die sich dort seit Millionen von Jahren angesammelt haben, und diese Ansammlung durch Trockenheit ist das Produkt eines geologischen Gedächtnisses. Diese Vorstellung entnehme ich einem der schönsten und tiefgründigsten Dokumentarfilme, die jemals in Chile gedreht wurden, nämlich Patricio Guzmáns Film *Nostalgia de la Luz* (CL 2010), der auf faszinierende Weise die mnemonische Kapazität dieses Ortes zum Ausdruck bringt.

Mir ist es sehr wichtig zu betonen, dass die Vorstellung, die Atacama-Wüste, aber auch Wüsten im Allgemeinen seien öde und leere Landschaften, ein grundlegender Gedanke der Moderne ist. Es ist der Glaube, dass man aus dem Nichts etwas schaffen kann, doch nichts könnte weiter von der Wahrheit entfernt sein. Als ich begann, nach den Mustern, Narben und Löchern zu suchen, die durch die Aktivitäten im Zusammenhang mit den Salpeter-*oficinas* entstanden sind, tauchten gleichzeitig andere Zeichnungen auf, nämlich etwa 2.000 Jahre alte Geoglyphen. Ich denke, wenn man sich für Erinnerung im wörtlichen Sinne interessiert, sollte man hierherkommen und sich von diesen sehr, sehr schönen großen und alten Zeichnungen auf dem Boden, die vor Tausenden von Jahren von den Bewohner*innen dieser Orte geschaffen wurden, beeindrucken lassen. Ich nehme an, die damaligen Bewohner*innen wussten, dass sie dort sehr lange bestehen bleiben würden. Ich sehe meine Arbeit als einen kleinen Beitrag dazu, einen Modus zu finden, wie man sich diesem Ort nähern kann, indem ich das faszinierende Speicherpotenzial hinterfrage, das er von Natur aus besitzt.

N.M. Man kann diesen Ort also als Museum des Extraktivismus lesen, aber ich denke, eine andere Perspektive wäre, die Wüste als Geschichte der Moderne mit ihren Krisenmomenten zu betrachten?

A.T. Ja. Ich habe immer auf die Augenblicke geschaut, in denen die gerade Linie in der Wüste erschien. Zum Beispiel wo die geraden Linien von Eisenbahnschienen entstehen, wenn sie in der Wüste ankommen, im Gegensatz zu den unregelmäßigen und wellenförmigen Pfaden der Tiere. Eine vereinfachte Teleologie wäre, dass es erst handwerkliche Praktiken gab, die unvorhersehbar, chaotisch, prekär und unvollkommen waren, und dann mit dem Einsetzen der Moderne zu Prozessen umgestaltet wurden, die perfekt und immer präziser werden. Irgendwann kommt es zu einer brutalen Anfangsphase des modernen Bergbaus und später sehen wir, wie diese unregelmäßigen Prozesse offensichtlich in Richtung Rationalisierung und Abstraktion gehen. Das erkennen wir im Übergang von Blumen zu Ellipsen, von unregelmäßigen Lochmustern zu perfekten Gitternetzen, die durch systematisierte Planung entstanden sind. Aber

innerhalb der teleologischen und progressiven Erzählung gibt es immer wieder Momente des Rückschlags, der Krise. Wenn man sich das Bild ansieht, das die Oficina Prosperidad, die letzte von Sloman errichtete *oficina* zeigt (Abb. 4), erkennt man deren völlig chaotische und unregelmäßige Form. Sie wurde zwischen 1907 und 1909 fertiggestellt und hatte fast 2.700 Einwohner*innen. Kurz nach der Inbetriebnahme dieser *oficina* stand die deutsche Salpetergewinnung aufgrund der Auswirkungen der britischen Seeblockade im Ersten Weltkrieg unter enormem Druck. Die Arbeit wurde ständig aus- und wiedereingestellt. Der Kapitalismus wird zum Opfer des Chaos, das er selbst verursacht.

A.P. Vielleicht geht es auch darum, die technologischen Geräte selbst als Artefakte dieser Geschichte zu betrachten, da sie beispielsweise für ihre Batterien auf diese kritischen Mineralien angewiesen sind? Auch die Art der Kameras, die du verwendest, spielt in dieser Geschichte eine Rolle und ich würde gerne diskutieren, inwiefern die Perspektive der Drohnenansicht von oben mit Überwachungsansichten und militärischen Ansichten zusammenhängt.

A.T. Eine billige Kritik an meinem Vorgehen wäre zu sagen, dass es einen inneren Widerspruch gibt, weil die Drohne, die diese Aufnahme aus 1.000 Metern Höhe macht, mit Lithium betrieben wird, das direkt darunter abgebaut wird. Tatsächlich habe ich zu Beginn über andere Technologien nachgedacht und mich ernsthaft mit Satellitenbildern beschäftigt. Dabei kam ich mit mehreren Unternehmen in Kontakt, die Echtzeitaufnahmen von jedem Ort der Welt kommerzialisieren. Als ich mich an sie wandte, sagten sie, dass sie noch nie einen Auftrag für diesen Teil der Wüste erhalten hätten, aber dass sie Aufträge für Aufnahmen ganz in der Nähe, an der Küste, hätten. Sie vermuteten, dass es so viele Aufträge in diesem Meeresgebiet geben müsse, weil dort viel illegal gefischt werde. Sie spekulierten, dass der Staat die handwerkliche Fischerei überwache.

Abb. 4 Luftaufnahme der Oficina Prosperidad



So gesehen hat das visuelle Archiv, das ich aufgebaut habe, auch mit einer Übung zu tun, die Grenzen der heutigen technikgestützten Sichtweise zu definieren. Es gibt eine unsichtbare Zone, eine Grenze, an der die begrenzte Auflösung kommerzieller Satellitenbilder und die maximale Flughöhe kommerzieller Drohnen, die über deren Aufnahmebereich entscheidet, sich einander annähern. Die Auflösung der Satellitenbilder reicht nicht zum Erkennen der Details aus, die notwendig sind, um die soziale und architektonische Geschichte zu lesen, die sich auf dem Boden abzeichnet. Aus diesem Grund habe ich am Ende keine Satellitenbilder verwendet. Andererseits unterliegen zivile Drohnen staatlichen Vorschriften und dürfen bis zu 1.000 Meter über dem Boden fliegen, wobei ihre festen Objektive die maximale Fläche begrenzen, die in einem einzigen Bild erfasst werden kann. Die Bilder, die ich für die Ausstellungen verwendet habe, wurden sozusagen innerhalb dieser Grenzzone erzeugt. Das Fotografieren mit einer Drohne bedeutet letztendlich, die Wüste gleichzeitig aus zwei Entfernungen zu beobachten: aus wenigen Zentimetern Entfernung beim Gehen mit bloßem Auge und aus 1.000 Metern Entfernung mit dem Aufnahmegerät, um beispielsweise die gesamte Ausdehnung einer *oficina* in einer einzigen Aufnahme zu erfassen. So verstanden sind die Fotos, über die wir sprechen, Bilder unserer Zeit: einer Zeit, in der kommerziell verfügbare Überwachungstechnologien mobilisiert werden können, um Geschichten aufzudecken, die lange Zeit unterhalb der Wahrnehmungsschwelle geblieben sind.

N.M. Gab es jemals zuvor in der Geschichte ein ähnliches Foto von den Bergbaustätten in Atacama?

A.T. Es gibt keine systematische fotografische Bestandsaufnahme dieser Region, insbesondere keine aus der Zeit, als der Salpeterabbau seinen Höhepunkt erreichte, da dieser kurz vor der Verbreitung der Luftfahrt im Ersten Weltkrieg lag. Ich habe aber gezeichnete Karten einiger dieser Anlagen gefunden, die in ihrer Form recht präzise waren. Mich interessieren die Drohnenbilder als zeitgenössische Medien. Irgendwann werden sie diese Zeitgenossenschaft verlieren, aber ich finde es interessant, sie in diesem Moment der Geschichte zu betrachten.

A.P. Was ich an der Art und Weise, wie du die Wüste zum Leben erweckst, so interessant finde, ist, dass du dies nicht nur durch Fotos und das Wissen, das du aus Archiven zusammengetragen hast, sondern auch durch deine Arbeit als Architekt tust. Denn die Wüste allein kann ja nicht sprechen. Selbst wenn es sich um ein Archiv handelt, das Erinnerungen in sich trägt, müssen diese in irgendeiner Weise verarbeitet werden, um Zeugnisse zu übermitteln. An dieser Stelle kommen auch Kunstinstitutionen wie Urbane Künste Ruhr oder das Centro Cultural La Moneda in Chile ins Spiel, wo deine Fotografien zusammen mit Filmen und einer Klanginstallation ausgestellt wurden.

A.T. Wenn wir <Archiv> im traditionellsten Sinne verstehen, besteht eine offensichtliche Beziehung zwischen Archiv und Staat. Der Staat kann ohne das Archiv nicht existieren, und ein Archiv kann ohne die Idee des Staates nicht existieren. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass es kein offizielles Archiv zu dieser Geschichte gibt, denn der chilenische Staat wurde seit seiner Gründung nach dem Motto <so wenig Staat wie möglich> konzipiert, um offen für die Ausbeutung durch das Kapital zu sein. Das erklärt die Unterstützung, die das Britische Empire Chile Ende des 19. Jahrhunderts gewährte, damit Chile den sogenannten <Nitratkrieg> gegen Peru und Bolivien gewinnen konnte. Wenn man diese Geschichte aus deutscher Sicht betrachten möchte, geht man zum Hamburger Stadtarchiv und findet dort jede einzelne Seite von Sломans Firmenjahrbuch und die Briefe an seine Stakeholder. Man kann die Geschichte wie eine Telenovela Seite für Seite lesen. Aber man erfährt nichts über die Arbeitskonflikte, die schrecklichen Lebensbedingungen. Das in den Archiven aufbewahrte Medium Papier verschleiert all diese Aspekte.

Im Staatsarchiv geht es ebenso sehr um das Erinnern wie um das Vergessen. Bei diesem Projekt ist mir der Querverweis zwischen Archiven wichtig, also was das eine Archiv offenbart und was das andere Archiv verbirgt oder verschleiert. Wenn man das macht, kann man nur noch ein Nerd werden. Ich habe mir z. B. die Dampfturbine angesehen, die die Firma T. H. Möller aus dem Ruhrgebiet vermarktete. Zuerst fand ich hier das genaue Modell und die Seriennummer, gekennzeichnet als <Salpeter Fabrique Rica Aventura>. Dann fand ich die gleiche Turbine auf Fotos aus den in Atacama erbauten *oficinas*. Ich kannte den genauen Code dieser Turbine und wusste dann auch, wann sie entwickelt worden war. Als

Abb. 5 Recherchematerial zu den Dampfturbinen aus dem Ruhrgebiet



ich mir dann die Luftbilder von Rica Aventura ansah, konnte ich erkennen, welche Auswirkungen die Turbinen hatten, als sie in der Wüste installiert wurden. Ohne diese in den Archiven gespeicherten Informationen ist es sehr schwierig, die Bilder der Bergbaustandorte zu lesen. Ohne diese Informationen erscheinen die Formen nur als formale Faszination. Aber ohne diese Form, die die Auswirkungen des Extraktivismus auf einer Wüstenoberfläche markiert, wird all dies nur zu einer weiteren Zeile im Raster der Tabelle, und das verschleiert viele Informationen über ökologische Veränderungen, Arbeitsbedingungen usw.

N.M. Um deinen Ansatz zusammenzufassen, der sowohl auf Ästhetik als auch auf Archivforschung achtet, können wir noch über die Beziehung zwischen Form und Klang sprechen? Erzeugen die Typologie und die Topografie dieser extraktivistischen Überreste ihre eigenen Klänge?

A.T. Als Charles Darwin 1834 die Wüste und die Salpeterminen besuchte, machte er eine sehr interessante Beobachtung:

We did not reach the nitrate works until after sunset, having ridden all day across a rolling, utterly bare desert. The road was strewn with bones and dry skins of many beasts of burden that had perished from fatigue; and, except the circling vultures, which feed upon the carcasses, I saw no bird, quadruped, reptile, or insect.⁸

Es ist faszinierend, Darwins Aufzeichnungen zu lesen und sich vorzustellen, wie eine Landschaft klingt, die als so leer beschrieben wird, ein Ort ohne Insekten! Doch in dem Moment, in dem die Moderne Einzug hält, verwandelt sich die Stille in Geräusche und der Rhythmus der Moderne ist der Rhythmus der Explosion. Wenn man diese atemberaubende Anzahl von Löchern und Perforationen betrachtet, die auf der Oberfläche der Wüste zu sehen sind, bekommt man eine Vorstellung von diesem neuen Rhythmus, von diesem neuen unerbittlichen Soundtrack, den die Moderne, verkörpert durch diese Bergbaustätten, dort eingeführt hat.

Für Feldaufnahmen arbeite ich meist mit meinem Bruder Pablo Thiermann zusammen, der mich auch für dieses Projekt in die Atacama-Wüste begleitet hat. Das erste, was seine Aufmerksamkeit erregte, war die neue Stromtrasse, die im Wesentlichen die Kupferminen mit Strom versorgt. Und weil es in der Wüste so still ist, dachte Pablo, es könnte interessant sein, die Geräusche der Hochspannungsleitungen aufzunehmen. Pablo stellte einige Richtmikrofone in der Nähe der Strommasten auf, aber er hörte die Reibung seiner Kleidung in der Aufnahme, also entfernte er sich vom Mikrofon. Zuerst ging er etwa 100 Meter, dann 200, dann 300, aber er hörte immer noch die leisen Geräusche, die sein Körper verursachte. Also ging er etwa 500 Meter weit weg. Dann dachte er, dass er sich endlich eine Zigarette drehen könne, während er die Geräusche aufzeichnete. Aber als er mit den Fingern über das Papier rollte, waren die knisternden Geräusche des Zigarettenpapiers selbst in 500 Metern Entfernung noch wahrnehmbar!

⁸ Charles Darwin: Northern Chile and Peru, in: ders.: *The Voyage of the Beagle. Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of HMS Beagle Round the World, under the Command of Captain Fitz Roy, RN.*, London 1838, 364.

Man kann die Wüste auch als ein unglaubliches Studio mit ganz besonderen akustischen Bedingungen betrachten, das unheimlich still ist, bis man eine neue Explosion hört. Dann verwandelt es sich in etwas anderes. Ich habe in vielen anderen Projekten mit Klang gearbeitet, da er andere Dimensionen der Realität offenbart, die für das Auge nicht zugänglich sind. In diesem Sinne sind die Klänge, die ich verwende, nicht mehr und nicht weniger als Feldaufnahmen dessen, was dort vorhanden ist, und auch das ist eine zeitgenössische Aufnahme der Atacama-Wüste – genau wie der Blick der Drohne charakteristisch für unsere aktuelle visuelle Situation ist. Wenn ihr in der Ausstellung eine Explosion hört, handelt es sich nicht um ein historisches Dokument, sondern um einen gegenwärtigen Klang. Ich denke, das ist das Schöne daran, wenn man als Historiker mit Klang arbeitet. Klang kennt die Vergangenheit nicht, sondern wirkt nur in der Gegenwart.

Übersetzt aus dem Englischen von Anna Polze und Birgit Schneider