IACSA
Newsletter Vol 4 • No 1 • May 2013 ISSN 1664-7645

A year of silence saw the passing away of two dear members of our Advisory Board: *Elisabeth Katschnig-Fasch* (Graz) died on February 4, 2012, *Colette Pétonnet* (Paris) on November 4, 2012. Both were, with distinctly different temperaments, similarly and resolutely engaged in the cause of a humanised city.

Our next two issues will commemorate these two personalities and their anthropological thinking by presenting English translations of articles.

The present issue, however, implements a decision of the IACSA assembly. Having realised that English is still a major obstacle for many contributors, we will admit articles in all major languages. They will, as in the past, be single reviewed. We start with an essay by art historian Gérard Houllard. The network editor welcomes your comments.

Content:

Gérard Houllard, *Über die mediatisierte Repräsentation von Architektur*

Impressum

The *International association for Cultural Studies in Architecture* IACSA is an association according to Swiss law, founded in 2008. It consists of the *Advisory Board*, the *Working Board,* and the *Network Editor*.

IACSA membership is open for everyone interested and willing to contribute to build the network. IACSA's registered office's address is at Hammerstrasse 14, 4058 Basel, Switzerland. The IACSA Newsletter is published every two months in electronic form.

Membership: Membership is free. If you sense that the idea of IACSA covers the fields of your interest you are welcome to participate as a member of the *Working Board*. Simply write an informal request to iacsa@iacsa.eu.

Advisory Board members: Pauline von Bonsdorff, FI ▪ Ingrid Breckner, DE ▪ Catharina Dyrssen, SE ▪ Lucy Ferrari, CH ▪ Jane M. Jacobs, UK ▪ Angela McRobbie, UK ▪ Johanna Rolshoven, AT.

Network Editor: Justin Winkler, CH

Über die mediatisierte Repräsentation von Architektur

Gérard Houllard[1]

I. Einleitung

Thema dieser Abhandlung ist die bildhafte Repräsentation von Architektur als mediale Darstellung. Es soll versucht werden, einige Aspekte der Bedeutung und Wirkung des Bildes von Architektur aufzuzeigen, in Abgrenzung zu ihrer eigentlichen Ausdrucksform als dreidimensionales materielles Objekt. Die Fokussierung auf die Rezeption von Architektur durch Bilder hat eine gewisse Berechtigung, da die visuelle und bildhafte Repräsentation zum dominanten Modus der Verbreitung von Architektur geworden zu sein scheint; so prägt sie auch den Diskurs innerhalb der Bildwissenschaften.

Die Verwandtschaft von gebauter Architektur und zweidimensionalem Bild als Planzeichnung besteht seit jeher, ist doch letztere Grundlage und Ausgangspunkt zur Einschätzung und Bewertung des späterhin Gebauten. Solcherart gezeichnete oder mit dem Computer generierte Bilder sind also keine Abbilder von Architektur, sondern beschreiben vorwegnehmend bild- und zeichenhaft sowohl späterhin gebaute Architektur als auch die nicht gebaute. Entwurfszeichnungen, die nie in die Realität umgesetzt wurden, begleiten die Geschichte der gebauten Architektur und beeinflussen sie nicht unwesentlich.

Die zweite Gruppe sind Bilder von Architektur als Abbild eines gebauten Objekts. Sie treten heute weniger als Zeichnung oder Graphik auf, sondern vor allem als Photographie oder als Film. Vor allem die digitalen Bilder im Internet haben wegen ihrer leichten und schnellen Zugänglichkeit und massiven weltweiten Verbreitung eine große Bedeutung erlangt. Sie sind leicht kopierbar und so zur raschen Verbreitung geeignet. So bildet die mediale Verbreitung von Architekturbildern im Internet ein eigenes Thema.

Schließlich sind die neuen Techniken und Möglichkeiten der digitalen Bildproduktion im Architektenberuf zu beleuchten. Digitale Entwurfszeichnungen können heute eine derart hohe Qualität haben, dass man nicht mehr zwischen Rendering und photographischem Abbild eines Objekts unterscheiden kann. Ein aktueller Fall gibt Anlass, darüber nachzudenken, wie mit digitalen Zeichnungen umzugehen ist und führt zum Bereich der Bild- und Quellenkritik.

II. Bilder nicht gebauter Architektur

Nachweislich seit dem 13. Jahrhundert werden für die Planungsprozesse in der Architektur Planzeichnungen verwendet.[2] Die schnell auf dem Skizzenblatt oder

---

1 Gérard Houllard ist Kunsthistoriker und lebt in Graz, gerard.houllard@uni-graz.at

2 Dethard von Winterfeld, 'Befundsicherung an Architektur', in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, ed. Hans Belting et al. (Berlin, Dietrich Reimer, 1988), p. 89.

exakt als maßstäblicher Bauplan festgehaltenen Zeichnungen von Architektur dienen immer der Visualisierung dessen, was gebaut werden soll. Bevor etwas gebaut wird, wird es auf dem Blatt dargestellt, kontrolliert, auf seine Machbarkeit und Sinnhaftigkeit überprüft. Man kann fast sagen, dass die räumliche Baukunst geradezu abhängig ist vom zweidimensionalen Bild. Für die Architekturgeschichte sind diese überkommenen Zeichnungen von großem Quellenwert. Sie zeigen uns noch die Gestalt eines Gebäudes nach seinem Verschwinden, sie dienen zur Überprüfung und zum Vergleich mit dem Existierenden, oder sie geben Einblick in den Planungsvorgang, indem ein bestimmtes Stadium des Entwurfsprozesses dargestellt wird. Im Zusammenhang mit Wettbewerben beschreiben die Zeichnungen der verschiedenen eingereichten Entwürfe, wie die Bauaufgabe im Vergleich zum Siegerprojekt auch hätte gelöst werden können. Die für Wettbewerbspräsentationen angefertigten Zeichnungen geben so mitunter auch tiefen Einblick in historische Stildebatten oder in ideologische Überzeugungen von Architekt und Bauherr, und tragen so zum Verständnis des jeweiligen Projekts bei.[3] Alles dies macht auch deutlich, dass Architekturzeichnungen genügend Informationen enthalten, um ein zu bauendes Objekt richtig einzuschätzen, ja sie sind schlechthin die Grundlage für jegliche Bauaufgabe.

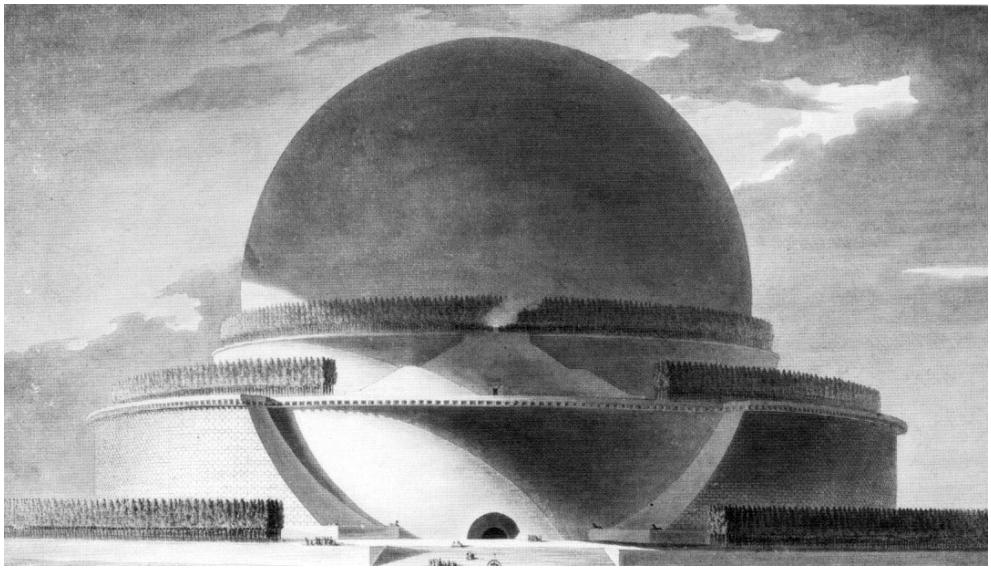

Abb. 1. Etienne-Louis Boullée, Entwurf für einen Kenotaph für Newton, 1784.

Aufgrund der Eigenschaft, dass die gute Architekturzeichnung jene Wirkung hat, ihrem Betrachter bereits das Gebaute vor Augen zu führen, konkurrieren in der Geschichte der Architektur Bilder von Entwürfen mit tatsächlich gebauter Architektur. Natürlich nimmt das wirklich Realisierte den meisten Raum ein, dennoch behaupten sich mühelos auch Bilder nicht gebauter Architektur. Ein berühmtes Beispiel ist der Kenotaph für Isaac Newton (Abb.1)[4], entworfen 1784 vom französischen Architekten Etienne-Louis Boullée. Der Entwurf ist wichtig wegen seiner historischen Bedeutung; zu seinem Erfolg trug aber auch wesentlich die Qualität

3 Wie dies z.B. beim 1814 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Walhalla in Donaustauf der Fall war. Vgl. Anna Maria Pfäfflin, 'Kunstansichten zur Walhalla. Die „Poetische Idee" Leo von Klenzes', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73(1). (2010), p. 67-98.

4 Abb.1, in Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (München/New York: Prestel, 1994), p. 323.

und Wirkung seiner bildhaften Darstellung bei. Drei Faktoren bestimmen dieses Bild:

– Durch die dramatische Wirkung von Licht und Schatten entsteht ein überzeugender räumlicher Eindruck.
– Die klare monumentale Geometrie kommt ohne Ornament aus, so dass mit der Gesamtansicht aus großer Entfernung kein Informationsverlust einhergeht.
– Der gesamte Entwurf ist einfach und deutlich lesbar: Er ist ein Symbol für das Universum.

Bilder dieses Entwurfes gehören zum fixen Bestandteil der Architekturgeschichte des späten 18. Jahrhunderts. Der Architekt *Boullée*, einer der Hauptvertreter der französischen Revolutionsarchitektur, ist somit für das berühmt geworden, was er nicht gebaut, aber gezeichnet hat. Das Beispiel belegt, dass Architektur als Bild eine große Bedeutung erlangen kann, auch wenn diese lediglich als Projekt gezeichnet wurde und im Stadium der Zweidimensionalität verharrt.

Als weiteren Beleg für diese Tatsache mag aus jüngerer Zeit das Beispiel der englischen Architektengruppe Archigram angeführt werden. Die Gruppe existierte von 1961 bis 1974 und realisierte während dieser ganzen Zeit kein einziges Gebäude, aber ihr weltweiter Einfluss auf die Architektur jener Jahre dank den von ihnen produzierten Bildern war enorm. Einer der wichtigsten britischen Architekturkritiker der 1960er Jahre, Reyner Banham, zugleich ein ausgezeichneter Kenner der Arbeit Archigrams, sagte im Jahr 1972 zu dieser Gruppe: „ Sie [Archigram] machen ihr Geschäft mit Bildern, und sie waren gut genug, einige der treffsichersten Bilder unserer Zeit zu entwerfen.“[5] Zur Verbreitung dieser Bilder gründete die Gruppe ein Architektur-Magazin mit dem Namen *Archigram*, das von 1961 bis 1970 in neun Ausgaben erschien. Die erste Auflage von *Archigram* betrug etwa 200 Stück, mit jeder weiteren Ausgabe der Zeitschrift stieg die Zahl bis auf 5000 Exemplare der letzten Ausgabe im Jahr 1970.[6]

Die Strategie der Archigram-Architekten bestand also darin, ihre eigenen Bilder zu vermarkten und zu „mediatisieren“. Diesem Zweck diente auch ihre Zeitschrift, die bald zahlreiche Abnehmer fand. Archigram begriffen, dass moderne Architektur ebenso über Zeitschriften, Ausstellungen und Wettbewerbszeichnungen geschaffen wird wie auf Baustellen.[7] Natürlich trug zu diesem Erfolg bei, dass sie mit ihren Projekten wie der Plug-In City von 1964 den Zeitgeist genau trafen.

Archigram sowie Boullée leisteten einen Beitrag zum Themenfeld der sogenannten utopischen Architektur. Im Zusammenhang mit der hier gestellten Thematik ist es interessant danach zu fragen, warum utopische Architekturen in den Kanon der Architekturgeschichte aufgenommen wurden, obwohl sie per Definition unrealisiert blieben und folglich lediglich als Bilder, und nicht als Abbilder überliefert sind. Tatsächlich wenden sich die Architekturhistoriker diesem Thema durchaus konsequent zu, ja widmen ganze Werke den auf dem Papier verbliebenen

5 Banham, zit. nach *Archigram*, ed. by Peter Cook et al. (Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1991), p. 5.
6 Simon Sadler, *Archigram. Architecture without Architecture* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2005), p. 149.
7 Ibid., p. 142.

Entwürfen.[8] Es ist offensichtlich, dass die Bilder, die die Entwürfe zeigen, dem Betrachter genügend Informationen liefern, um sie sich als gebaute Architektur vorzustellen, wodurch sie den Status einer „Quasi-Realität" bekommen. Die Bilder sind wirkmächtig genug, sich mit der Realität zu messen. Durch die Vorstellungskraft entsteht so für die utopische Architektur der seltsame Widerspruch, dass sie existiert, auch wenn es sie gar nicht gibt.

Es könnte aber auch sein, dass gerade darum, weil die Bilder unrealisiert blieben, sie eine besondere Strahlkraft besitzen. Sie verkörpern eine Idee und verharren so in einem Spannungszustand zwischen Fiktion und Materie. Die Ungenutztheit der Idee und ihre Verweigerung einer praktischen Funktionserfüllung sind ihr eigentliches Potential. Da die Idee – also das zu Bauende als Entwurf –, in der geistigen Welt und nicht in der materiellen verhaftet ist, behält sie den Charakter von Aktualität: Sie kann nicht wirklich veralten.[9]

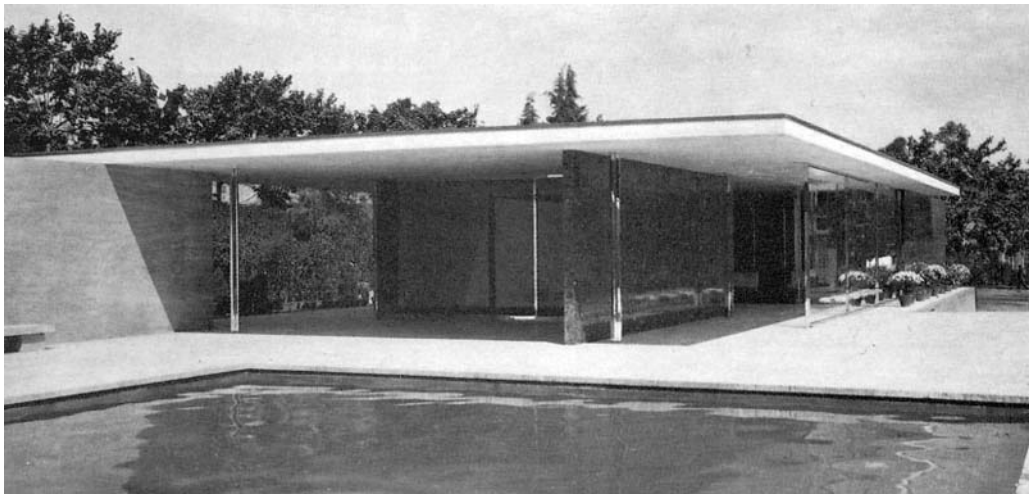

Abb. 2. Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona.

Keine Utopie, aber dennoch nur mehr als Bild vorhanden ist der Barcelona-Pavillon (Abb.2)[10] von Mies van der Rohe. Er wurde für die Weltausstellung 1929 in Barcelona gebaut und nach Ende der Ausstellung abgerissen. Seither ist dieser oft als „Architekturikone des 20. Jahrhunderts" bezeichnete Bau nur mehr als Bild erhalten. Die Photographien dieses Gebäudes und die Zeichnungen seines Grundrisses finden sich in jeder Geschichte zur modernen Architektur. Das Beispiel belegt einerseits die für die Architekturgeschichte wichtige dokumentarische Funktion der Photographie, anderseits wird auch bewiesen, dass die Photographie eines Gebäudes bei Verlust desselben ausreichend ist für seine visuelle Überlieferung und so seine Position in den Geschichtsbüchern gesichert werden kann. Die über-

8 Vgl. das Werk von Werner Frank: *Die vergeudete Moderne. Europäische Architekturkonzepte nach 1950, die Papier geblieben sind* (Stuttgart: DVA, 1981).

9 Über den deutschen Architekten Frei Otto wurde beispielsweise gesagt: „Realisierte Bauten sind für Frei Otto von nachrangiger Bedeutung gegenüber den Prozessen, die Bauten ermöglichen. Viele Ideen, die gar nicht ausgeführt werden sollen, bleiben lebendig. Gebaute Ideen dagegen sind statisch geworden und schreiben einen zufälligen Zeitpunkt fest." Frei Otto. Schriften und Reden 1951–1983, ed. by Berthold Burkhardt (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn, 1984), p. VII.

10 Abb.2, in Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (München/New York: Prestel, 1994), p. 378.

ragende Bedeutung dieses Gebäudes für die jüngere Architekturgeschichte sowie seine ständige Präsenz als Bild sind auch die Gründe für die Rekonstruktion in den Jahren 1983-86. Man kann wohl sagen, dass die Rekonstruktion, obwohl sie sehr sorgfältig gemacht wurde, die Bedeutung der historischen Photographien des Gebäudes nicht wirklich entwerten kann. Dies ist ein für die Architektur als räumliche Kunst bemerkenswerter und interessanter Befund, und ist wohl nicht nur auf die „Aura" der alten Photographien des Originals zurückzuführen, sondern beschreibt eben jene Wechselwirkung zwischen Objekt und Abbild, die hier das Abbild zum alleinigen Träger originärer und historisch authentischer Information macht.

III. Architektur im Internet: Fallbeispiele mit Google-Bildersuche

Das Internet bietet bekanntermaßen hervorragende Möglichkeiten zur Verbreitung von Bildern. Dass das Bild als Suchkriterium bei den großen Internetfirmen wie Google oder Yahoo eine wichtige Rolle spielt, sieht man schon daran, dass alle Suchmaschinen eine spezielle Bildsuchfunktion anbieten, immer gleich an zweiter Stelle nach der allgemeinen Suchfunktion. Die Google-Bildsuche geht „wie ein großer Rechen durch die Meta-Daten des offenen World-Wide-Web und kennt keinerlei qualitative Selektionskriterien."[11] Diese nicht-selektive Suchweise bringt mit sich, dass bei der Suche zu einem bestimmten Thema Bilder unterschiedlicher Produzenten und verschiedener Qualität aufscheinen. Es kann sich um Schnappschüsse von Privatpersonen handeln oder von Firmen und Organisationen zur Verfügung gestellte Bilder, es kann sich um digitale Photographien handeln oder um ursprünglich analog hergestellte und nunmehr digitalisierte Bilder.

Architektur ist durch ihre Qualitäten der Zeichenhaftigkeit bestens für die zweidimensionale Repräsentation geeignet und folglich auch für die Projektion aus dem Internet auf die Bildschirme der Internetnutzer. Bei der hier vorliegenden Analyse wurde versucht, bestimmte Bauten hinsichtlich ihrer Funktion als Repräsentant für etwas anderes, etwas Übergeordnetes zu untersuchen.

Google Bildersuche								
Suchbegriff „Paris"			Suchbegriff „Bilbao"			Suchbegriff „Gherkin"		
Seite 1	Seite 2	Seite 3	Seite 1	Seite 2	Seite 3	Seite 1	Seite 2	Seite 3
Anzahl Bilder=26	Anzahl Bilder=29	Anzahl Bilder=29	Anzahl Bilder=24	Anzahl Bilder=28	Anzahl Bilder=25	Anzahl Bilder=29	Anzahl Bilder=38	Anzahl Bilder=39
Motiv *Eiffelturm* =23	Motiv *Eiffelturm* =18	Motiv *Eiffelturm* =18	Motiv *Guggenheim* =8	Motiv *Guggenheim* =8	Motiv *Guggenheim* =12	Motiv *Gherkin* =27	Motiv *Gherkin* =36	Motiv *Gherkin* =36

Tab. 1. Die Bildsuche wurde durchgeführt am 15.06.2012. Die Anzahl der jeweils angezeigten Bilder pro Seite ist abhängig von den Hardware-Einstellungen.

So ergab die Google-Bildsuche nach dem Begriff „Paris" auf der ersten Seite eine nahezu hundertprozentige Übereinstimmung mit dem Motiv des *Eiffelturms* (Tab.1), dem Wahrzeichen dieser Stadt. Dieses auf den ersten Blick vielleicht wenig überraschende Resultat verwundert dennoch: Obwohl nach allgemeinen Begriff

11 Gunther Reisinger, 'Bildabfall. Digitale Quellen zwischen kunstwissenschaftlicher Methode und Recycling', in *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, ed. by Anselm Wagner (Münster: LIT Verlag, 2010), p. 216.

„Paris“ gesucht wurde, erscheinen fast ausschließlich Bilder mit diesem Gebäude, mal als Einzelmotiv, mal eingefügt in die Stadt. Die Fokussierung lässt fast auf folgende Gleichung schließen: Paris = Eiffelturm, zumindest was die Google-Bildsuche und damit die Repräsentation der Stadt als Bild im Internet betrifft. Wenn also mit Paris zunächst dieses Gebäude assoziiert wird, dann hat das Gebäude eine symbolische Funktion übernommen, es steht für etwas anderes als (nur) für es selbst, es steht für die Stadt. Es hatte gerade dieser Bau nie eine Funktion im architektonischen Sinn zu erfüllen gehabt, sondern er stand von Anfang als technisches Monument nur für sich selbst, und wurde im Laufe der Zeit zum Symbol.

Als zweites Beispiel wurde vor dem Hintergrund des für die spanische Stadt Bilbao so wichtigen Guggenheim Museums nach der bildhaften Präsenz dieses Gebäudes im Internet gesucht. Die Suche nach dem Begriff „Bilbao“ ergab auf den ersten drei Seiten der Google-Bildsuche in rund einem Drittel bis der Hälfte aller Bilder dieses Museum (Tab.1). Es ist bekannt, dass das 1997 fertiggestellte und vom amerikanischen Stararchitekten Frank O. Gehry entworfene *Museo Guggenheim Bilbao* der bis dahin kaum beachteten nordspanischen Industriestadt einen besonderen touristischen Aufschwung bereitete. Die spektakuläre Architektur des Gebäudes in Verbindung mit dem Glamourfaktor der bildenden Kunst sowie des Namens Guggenheim wurde so imagebildend für die Stadt, wie auch die Suche nach dem Namen der Stadt im Internet belegt. Mit Norman Foster, der in Bilbao einige Metro-Bahnhöfe baute, und Santiago Calatrava, verantwortlich für die dortige Zubizuri genannte Fußgängerbrücke – alles in den 1990er Jahren entstanden, erweiterte man noch das Prinzip der von Stararchitekten entworfenen Bauten, um über bekannte Namen und Aufsehen erregende Gebäude ein neues Stadtimage zu schaffen. Kein Gebäude aber hat den Rang des Guggenheim Museums, und so dominiert das Bild dieses Baus auch das Bild der Stadt im virtuellen Raum. Der architektonische Code des Gebäudes ist nicht mehr nur der des Museums, sondern mittlerweile auch der eines Wahrzeichens.

Ein interessantes Ergebnis brachte ebenfalls die Recherche nach Norman Fosters „30 St Mary Axe“-Gebäude (Abb.3)[12], früher das „Swiss Re Building“ in London. Das 2003 fertig-

Abb. 3. Norman Foster:
30 St Mary Axe (The Gherkin)

12 Abb.3 aus *WikiArtis*, Norman Foster Bauwerke, URL http://www.wikiartis.com/norman-foster/werke/the-gherkin-30-st-mary-axe/ (accessed 30.7. 2012) Public Licence.

gestellte Gebäude bekam wegen seiner einer Essiggurke ähnelnden Form den Namen „The Gherkin".

Die Google-Bildersuche nach dem Begriff „gherkin" ergab, dass fast ausschließlich Bilder dieses Gebäudes erscheinen, während Bilder richtiger Essiggurken völlig nebensächlich sind (Tab.1). Selbst auf weit hinten liegenden Seiten dominiert noch deutlich der Foster-Bau gegenüber dem Gemüse. Die metaphorische Verwendung des Wortes „gherkin" verdrängt also jenen Gegenstand, der eigentlich direkt mit diesem Wort bezeichnet wird. In der bildlichen Repräsentation im Internet ist das Wort „gherkin" nicht mit einer Gurke, sondern zunächst mit einem Gebäude gleichzusetzen. Dass das „Gurkengebäude" diese visuelle Dominanz erreicht hat, hat sicher vor allem damit zu tun, dass Foster mit diesem Bau ein „iconic building" gelungen ist. Mit dem Terminus „iconic building" bezeichnet der Architekturtheoretiker Charles Jencks Gebäude von besonderer Gestalt, sich abhebend von dem Rest der Stadt, die darüber hinaus metaphorische und symbolische Qualitäten annehmen können. Neben diesem Foster-Gebäude bezeichnet Jencks u.a. auch das Guggenheim Museum in Bilbao als „iconic building".[13]

IV. Der Fall Cardillo

Der römische Gelehrte Plinius berichtet von den beiden antiken Malern Zeuxis und Parrhasios, die sich einen Wettstreit in der Malerei lieferten. Zeuxis hatte demnach ein Bild mit Trauben gemalt, die so täuschend dargestellt waren, dass Vögel angeflogen kamen um sie zu fressen, da sie sie für echt hielten. Parrhasios zeigte daraufhin dem Rivalen sein Bild, ein illusionistisches Meisterwerk. Denn als Zeuxis hinter einem vermeintlichen Vorhang das Werk des Parrhasios vermutete und diesen aufheben wollte, erkannte er, dass der Vorhang gemalt war.[14] Parrhasios hatte „nicht nur unvernünftiges Getier, sondern einen Künstler und Kenner zu täuschen vermocht."[15]

Mit genau jener überzeugenden und verführenden Kraft von Bildern startete der junge italienische Architekt Antonino Cardillo (geb. 1975) seine Karriere. Vor vier Jahren kürte das Architekturmagazin *Wallpaper* Cardillo als einen der dreißig wichtigsten jungen Architekten weltweit. In der Folge publizierten auch andere wichtige Architekturzeitschriften wie *build* oder *H.O.M.E.* Cardillos Entwürfe. Entscheidend für diese Veröffentlichungen war die Tatsache, dass Cardillo die Redakteure glauben ließ, dass alle diese Bauten tatsächlich existierten. In Wahrheit handelte es sich jedoch um perfekte Computersimulationen von Entwürfen, von denen keiner je realisiert wurde. Cardillo schuf bewusst Computerbilder, deren digitaler fiktionaler Charakter auch von Experten offenbar nicht als solcher erkannt werden konnte, wie jenes des „House of Convexities" (Abb.4)[16], das nie gebaut wurde.[17]

---

13 Paul Comstock,'An Interview With Architect Charles Jencks', in *California Literary Review*, URL http://calitreview.com/70 (accessed 30.07. 2012)

14 Ernst H Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Berlin: Phaidon, 2002), p. 172 f.

15 Ibid., p. 172.

16 Abb.4, in *Der Spiegel*, 27/2.7. 2012, p. 123.

17 Susanne Beyer, 'Römische Ruinen', in *Der Spiegel,* 27, 2.7. 2012, p. 121ff.

Der Fall, über den 2012 im deutschen Wochenmagazin DER SPIEGEL[18] ein Artikel erschien, belegt deutlich die Aktualität und Brisanz der Verwendung digitaler Bilder im Bereich der Architektur. Die Produktion solcher Bilder ist spätestens seit den 1990er Jahren in Architektur, Design und Ingenieurswesen üblich und als Simulation der Wirklichkeit weit verbreitet.

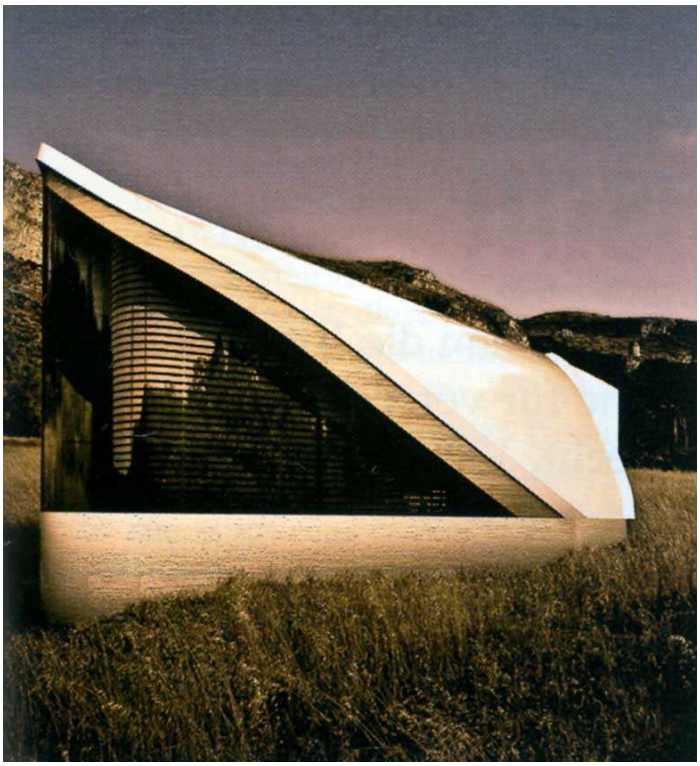

Abb. 4. Antonino Cardillo, House of Convexities
(Reproduced by courtesy of A. Cardillo)

In den letzten Jahren hat sich die Technologie derart verbessert, dass sich die früher immer noch wahrnehmbare Grenze zwischen künstlich produziertem Bild und dem Abbild eines realen Objektes aufgelöst hat. Diese, in der Fachsprache als „Rendering" bezeichneten Computerbilder, lassen sich in der Qualität oftmals von Photographien nicht mehr unterscheiden.

Wie die Zeuxislegende belegt, wurde die Überlistung des Wahrnehmungsapparates des Menschen durch die virtuose Beherrschung der künstlerischen Mittel bereits in der Antike erprobt und offenbar erfolgreich angewendet. In der Kunstgeschichte wird der französische Begriff „Trompe-l'œil" für illusionistische Gemälde verwendet, die das Auge täuschen, indem sie den Schein von Räumlichkeit vorgeben. Wird eine solche Malerei im Inneren eines Gebäudes verwendet, um etwa durch eine perspektivische Gestaltung auf einer flachen Decke den Eindruck einer Kuppel oder eines Gewölbes zu vermitteln – wie es im Barock oft der Fall war –, spricht man von Scheinarchitektur. Solche Scheinarchitekturen erweitern auf optische Weise den realen Raum und verblüffen durch ihre räumlich-illusionistische Wirkung auf der zweidimensionalen ebenen oder gekrümmten Fläche. Auch für das Theater wurde neben Bauten auch auf malerische Gestaltungen zurückgegriffen, um mit optischen Tricks künstlich Bühnenraum zu schaffen. Bei allen

18 Ibid., p. 121-123.

diesen Beispielen war aber, wenn auch oft nur auf den zweiten Blick, immer der Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit erkennbar, die Augentäuschung hatte ihre Grenzen.

In der virtuellen Welt ist der Schritt von einer Augentäuschung – die ja noch am real vorhandenen Objekt nachvollzogen werden kann – zur missbräuchlichen Verwendung eines digitalen Bildes nicht mehr weit. Der Architekt Antonino Cardillo konnte dieser Verlockung nicht widerstehen, aber es ist ganz offensichtlich gefährlich, Architekturmagazine mit Bildern zu „betrügen" die vorgeben, Abbild von irgendetwas zu sein. So ist der oben erwähnte SPIEGEL-Artikel mit „Hochstapler" übertitelt, Cardillo wird mit Thomas Manns Romanfigur Felix Krull verglichen und es ist die Rede von der „Geschichte einer beinahe gelungenen Inszenierung". Der solchermaßen überführte Cardillo gibt sich dann auch reumütig, wenn er sagt, dass er „kein ganz gutes Gefühl"[19] bei der ganzen Sache habe.

Die verfrühten Lobeshymnen auf einen scheinbar aufstrebenden jungen „Star" belegen wohl vor allem die Jagd der Fachmagazine nach dem nächsten Idol, das es zu feiern gilt. Es ist aber auch die Jagd nach dem perfekten Bild, die offenbar jegliche journalistische Recherche hintanstellt, und schließlich sowohl für den Architekten als auch für das Fachblatt in peinliche Enthüllungen mündet. Die einmal von einer Fachzeitschrift veröffentlichten und somit „geadelten" Bilder werden von anderen kritiklos übernommen und finden im Internet rasend schnell weltweite Verbreitung: Es entsteht ein Hype. Auch im Falle Cardillo spielte das Internet eine zentrale Rolle. „Es waren selten persönliche Kontakte. Vieles ging übers Internet, über Chats",[20] beschreibt der Architekt seine Kontakte zu den Redaktionen der Zeitschriften. Es hätte aber auffallen können, dass alle „Photographien", die er präsentierte, immer von ihm selbst stammten. Auch konnte Cardillo nie Namen der Auftraggeber nennen, eine Verschwiegenheit, die mit dem Verweis darauf, dass es sich um Privathäuser handelt, gerechtfertigt schien und unhinterfragt blieb. Der österreichische Architekt und Publizist Peter Reischer entlarvte schließlich diese angeblichen Photographien als lediglich digitale Entwürfe von Gebäuden.[21]

Zu bemerken ist, dass nicht das Bild selber das Problem darstellt, sondern die Betitelung des Bildobjektes als etwas anderes, das es tatsächlich ist. Die korrekte Bezeichnung der Bilder mit „Entwurf" hätte zu keinerlei Verwirrung geführt, aber vermutlich die Veröffentlichung in Fachzeitschriften verhindert. Diese Diskrepanz zwischen Bild und Bildlegende, die als Einheit zusammengehören und in diesem Fall vom Bildautor geschaffen wurde, führt den historisch geschulten Beobachter direkt zum wichtigen Gebiet der Quellenkritik in den Geschichtswissenschaften. Neben schriftlichen Quellen und mündlichen Überlieferungen gelten auch Bilder als Quellenmaterial, auch wenn für den Historiker – zumindest bis vor wenigen Jahrzehnten – das Bild gegenüber der Schrift als weniger wichtig und interessant erachtet wurde. Das gilt nicht für den Kunsthistoriker, der sich schon immer mit den bildhaften Überlieferungen auseinandersetzte. Der Quellenwert von Bildern scheint sich aber auch zunehmend für den Historiker zu erhöhen, wie der britische

---

19 Ibid., p. 123. (wie Anm. 17)

20 Cardillo, zit. nach Beyer, p. 122. (wie Anm. 17)

21 Gabriele Detterer, URL Gabriele Detterer, 'Phantasie und Wirklichkeit: Digitale Bilder in der Architektur', in *Neue Zürcher Zeitung*, Kunst und Architektur, 18.7. 2012, URL: http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/kunst_architektur/phantasie-und-wirklichkeit-1.17360051# (accessed 13-05-14)

Kulturhistoriker Peter Burke in seinem Werk *„Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*“ zu belegen versucht. In seiner Einleitung zu diesem Buch vergisst Burke dann auch nicht, auf die ideologischen Gefahren der Geschichtsschreibung und -rezeption hinzuweisen, indem er seinen Kollegen Edward H. Carr zitiert: „ ‚Studiere den Historiker, ehe du anfängst, die Fakten zu studieren.' “[22] In Analogie folgert er: „Entsprechend könnte man jedem, der das Zeugnis von Bildern verwenden möchte, den Rat geben, er möge zunächst einmal die verschiedenen Absichten der jeweiligen Bildproduzenten untersuchen.“[23] Eine einfache und klare Feststellung, die im hier behandelten Fall nicht befolgt wurde.

Die Quellenkritik fragt allgemein nach der Qualität und der Vertrauenswürdigkeit einer Quelle sowie danach, ob diese die benötigten Informationen in ausreichendem Maße liefern kann. Sie stellt die Frage nach der Korrektheit der Daten einer Quelle, nach ihrer Plausibilität und prüft sie auf Widersprüche. Die Verwendung des Internets für wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Arbeiten erfordert ebenfalls eine spezielle Internetkritik, die sich teilweise mit der klassischen Quellenkritik deckt.[24] Eine Bildkritik sollte auf alle Arten von Bildern angewendet werden, darunter auch digitale Bilder. Gerade dieser Fall lehrt: Wenn den digitalen Bildern selbst nicht mehr zu trauen ist, dann müssen umso mehr die Angaben zu diesen geprüft werden. Erst die Schlüssigkeit der Beziehung von Bild zu Bildangaben oder Bildlegende können als sichere Informationen gelten.

So flog Cardillos Trick auch erst dann auf, als er den Fehler beging, ein Gebäude in Barcelona genau zu verorten und für Besichtigungen freizugeben.[25] Die Überprüfung ergab, dass das Bild nicht mit den dazugehörigen Angaben übereinstimmte, dass das Gebäude schlicht nicht existierte.

Obwohl dem Architekten die ganze Sache unangenehm ist, rechtfertigt er sein Verhalten mit dem Verweis auf die Bedeutung von virtueller und ungebauter Architektur für die Architekturgeschichte.[26] So sagt er: „Warum soll eine Idee verloren gehen, bloß weil kein Auftraggeber da ist?“[27] Dies könnte auch die Argumentation eines utopisch entwerfenden Architekten sein, der bewusst ohne Auftraggeber arbeitet und seine Entwürfe als Utopie versteht. Tatsächlich hat Cardillo hier im Kern Recht, denn wie auch dieser Aufsatz zeigen wollte, können Bilder von unrealisierten und utopischen Architekturen zum festen Bestandteil der Architekturgeschichte werden und diese nicht unwesentlich beeinflussen. Der Unterschied zu Cardillo liegt aber in der wichtigen Tatsache, dass diese Utopien auch als solche deklariert sind.

---

22 Edward H. Carr, zit. nach Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen,* aus dem Englischen von Matthias Wolf (Berlin: Wagenbach, 2010), p. 19.

23 Ibid., p. 19.

24 Vgl. Artikel ‘Quellenkritik’, *Geschichte online, Literatur und Informationsrecherche*, URL http://gonline.univie.ac.at/htdocs/site/browse.php?a=2649&arttyp=k (30.07. 2012)

25 Detterer (wie Anm. 21)

26 Detterer (wie Anm. 21)

27 Cardillo, zit. nach Beyer, p. 123. (wie Anm. 17)