

# **Bauwelt Fundamente 113**

**Herausgegeben von  
Ulrich Conrads und Peter Neitzke**

**Beirat:  
Gerd Albers  
Hansmartin Bruckmann  
Lucius Burckhardt  
Gerhard Fehl  
Herbert Hübner  
Thomas Sieverts**



**Rolf Sachsse**

**Bild und Bau**

**Zur Nutzung  
technischer Medien  
beim Entwerfen  
von Architektur**



**Der Umschlag zeigt auf der Titelseite eine Photomontage aus Bildern des Disch-Hauses von Bruno Paul in Köln, die der Photograph Hugo Schmölz sen. im Jahre 1930 als Neujahrsgruß versandt hat. Köln, Archiv Schmölz bei Wim Cox**

**Umschlagrückseite: Postamt 3 in Köln, Innenhof, Architekten: Joachim und Margot Schürmann, photographiert von Thomas Riehle, Köln, 1993**

**Alle Rechte vorbehalten**

**© Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig/Wiesbaden, 1997**

**Der Verlag Vieweg ist ein Unternehmen der Bertelsmann Fachinformation GmbH.**

**Umschlagentwurf: Helmut Lortz**

**Satz: ITS Text und Satz GmbH, Herford**

**Druck und buchbinderische Verarbeitung: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich**

**Gedruckt auf säurefreiem Papier**

**Printed in Germany**

**ISBN 3-528-06113-8**

**ISSN 0522-5094**

# Inhalt

Methodische Vorbemerkungen – Banalitäten und Selbstverständlichkeiten .....	9
<i>Einschränkungen und Auslassungen</i> .....	13
Vor der Photographie .....	17
<i>Um 1800: Der Zwang zu medialer Kompetenz</i> .....	17
<i>Nach 1830: Sieg der vernünftigen Medienpraxis</i> .....	24
Die Bilder von Notre Dame – Die Erfindung der Photographie und der Historismus .....	29
<i>John Ruskin und die ‚Stones of Venice‘</i> .....	34
<i>Die ‚Mission héliographique‘</i> .....	36
<i>Denkmalpflege und Photographie</i> .....	42
„Das Historische und das Poetische“ – Architekten-Ausbildung im Zeitalter der Photographie .....	45
<i>Der Motivoschatz</i> .....	47
<i>Photographie in architektonischen Sammlungen</i> .....	49
<i>Ludwig und Emil Lange</i> .....	53
<i>Konradin Walther</i> .....	55
Vom Überblick zum Meßbild – Bildformen der Architekturphotographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....	59
<i>Reisephotographie</i> .....	60
<i>Mappenwerke</i> .....	66
<i>Industrie- und Ingenieurbauten</i> .....	74
<i>Meßbilder</i> .....	77

Vorbild und Abbild – der Gebrauch von Architekturphotographie zwischen Historismus und Moderne ..	83
<i>Henry Hobson Richardson</i> .....	84
<i>Friedrich von Thiersch</i> .....	86
<i>Otto Wagner</i> .....	91
<i>Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann und Adolf Loos</i> .....	94
<i>Theodor Fischer und Richard Riemerschmid</i> .....	99
<i>Frank Lloyd Wright</i> .....	104
<i>Peter Behrens</i> .....	107
<i>Paul Clemen und die moderne Denkmalpflege</i> .....	109
Vom Archiv zur Montage – Photographie als Medium der architektonischen Moderne .....	119
<i>Bruno Taut</i> .....	121
<i>Erich Mendelsohn</i> .....	125
<i>Le Corbusier</i> .....	133
<i>Walter Gropius</i> .....	137
<i>Hannes Meyer</i> .....	144
<i>Ludwig Mies van der Rohe</i> .....	147
Mediale Modernisierung für faschistische Formen – Architektur und Photographie im NS-Staat .....	161
<i>Präludium: Die Gegenmoderne in den zwanziger Jahren</i> .....	161
<i>Motiv: Deutschland soll schöner werden</i> .....	169
<i>Thema: Bauaufgaben und ihre Visualisierung</i> .....	174
<i>Coda: Kriegsarchitektur und Kriegszerstörung im Bild</i> .....	190
Trümmerbeseitigung, Tankstellen und Traumhäuser – die fünfziger Jahre im Architekturbild .....	197
<i>Der Wiederaufbau im Bild: Köln</i> .....	197
<i>Wohnen und Wohnbau: Beispiele aus der Provinz</i> .....	201
<i>Parlamentssitz und Fallbeispiel: Bonn</i> .....	206
<i>Mensch und Raum, Bild und Abbild: eine Debatte ohne Ort</i> ....	210
<i>Tankstellen der Tatkraft: Räume der Bildung, Konsum- und Medienarchitektur</i> .....	214
<i>Büro- und Traumhäuser</i> .....	220
<i>Um 1960: der wahre Internationalismus</i> .....	225

Von der Doppelcodierung zur virtuellen Realität – bildhafte	
Postmoderne im Bau und Architektur als Bild .....	229
<i>Postmoderne: mediales Zitat und doppelte Codierung</i> .....	232
<i>Architektur als Aktion auf Zeit und im Bild</i> .....	235
<i>Die Rückkehr des Bildes</i> .....	239
<i>Auf dem Weg zur virtuellen Architektur</i> .....	241
<i>Informationsarchitektur</i> .....	247
Ende und Ausblick – von der Reichweite technischer Medien .	250
<i>Ereignis und Struktur</i> .....	253
<i>Selbstähnlichkeiten</i> .....	255
Anmerkungen .....	257





## Methodische Vorbemerkungen – Banalitäten und Selbstverständlichkeiten

Es geht um Banalitäten. „Ein guter Architekt muß dafür sorgen, daß er einen guten Photographen hat, sonst wissen die Leute nicht, was er tut,“ bemerkte Günter Behnisch bei einem Baustellengespräch zum Bonner Bundestag im Frühjahr 1991. Das sei selbstverständlich, skandierten zwei seiner Gesprächspartner, darüber brauche man nicht mehr zu reden – und ein Bundestagsabgeordneter verstieg sich zu der Anmerkung, das sei schon seit der Renaissance so und werde sich wohl im Prinzip kaum mehr ändern. Wenn es denn so wäre. Die Vermittlung des Entwurfs in der Zeichnung, das Primat der Idee und die Inferiorität der Ausführung sind klare Folgen der Renaissance und ihrer Wendung menschlichen Bewußtseins auf sich selbst. Doch daß die Prozesse medialer Vorgaben bei der Findung von Ideen weit vor ihrer möglichen und wahrscheinlichen Umsetzung in – etwa gebaute – Realitäten sich verselbständigen und den Begriff des *disegno* ersetzen könnten, war für die (auch Bau-)Künstler dieser Zeit und deren Nachfolger schlicht undenkbar. Wie ersichtlich, tun wir noch heute so, als ob es dergestalt unendlich weiterginge. Daß dem nicht so ist, sei hier These. Das Aufkommen industrieller Reproduktionsmittel visueller Zeichen, insbesondere der Photographie, hat den Formbildungsprozeß der Generierung eigener Zeichenkomplexe wie etwa bei der Architektur entscheidend umgeformt. Wobei die Entschiedenheit dieser Umformung mehr im prozessualen Vorgang zu suchen ist als im per Zeichnung, Perspektive oder Bild manifesten Entwurf selbst. Es geht um die Abschaffung der Architektur durch die Medien. Damit ist die Beseitigung des Besonderen durch die (virtuell) unendliche Reproduktion des Banalen, Alltäglichen, Selbstverständlichen gemeint. Räume werden weiterhin gebraucht, als klimatische Zonen, für deren Bereitstellung der Begriff des Bauens bislang ausgereicht hat. Doch die Genese einer objekthaften Realisation qua genialer Ideenfindung und subalternen Ausführung scheint genau durch jene Prozesse zu Ende geführt worden zu sein, die von den Produzenten als sekundäre Strategeme der Manifestation ihrer Genialität euphorisch begrüßt und in allen Facetten bedient wurden. Ein schmutziger

Diskurs ist es, der hier geführt werden soll: Medien tragen selbst keinen Sinn in sich, und sie tragen nichts zur Definition von Ideen, gar Kunst bei. Natürlich sieht eine Zeichnung völlig anders aus als eine Photographie; dennoch ist diese Differenz nicht geeignet, qualitative Spezifika ihrer Vermittlungsleistung zu verdeutlichen. Der jeweilige, sozial sich über Kommunikation realisierende Gebrauch der Bilder ist es, der ihre Wirkung als medial beschreibt.

Architektur und Medien müssen einander nicht ausschließen. Zwischen der Musik und der Architektur sind in den letzten fünf Jahrhunderten Beziehungen von gegenseitiger Achtung und Befruchtung erkannt worden, darin einerseits als antikem Rückbezug dem Konnex von Musik und Mathematik folgend, andererseits als Anerkennung des Primats der auditiven Medien bei der kommunikativen Etablierung eines Paradigmas der Moderne. Die Bedeutung der Relation von mathematischer Proportion, optischer Konstruktion und architektonischem Entwurf hingegen ist pragmatisch geprägt – von der Regel bis zu ihrer Verletzung ist alles erlaubt, was nützt. Falls die Mathematik mediale Qualitäten innerhalb des architektonischen Entwurfsprozesses gewinnen kann, dann allein über den Umweg einer Hypostasierung ihrer Grundannahme der restlosen Quantifizierbarkeit von Welt mit dem Resultat einer virtuell diskreten Rekonstruierbarkeit aller Gegenstände. Mit Vitruv und den Folgen seiner Ideen für die Architekturgeschichte hat das allerdings nichts mehr zu tun.

Spät wurden Medien zu Paradigmen der Moderne. Sie waren schon vorher vorhanden, doch ihr sozialer Gebrauch war nicht dergestalt definiert, daß er mit ökonomischen Produktionsweisen zu koppeln war. Dies berührt auch das eigenartige Verhältnis von Medien zur bildenden Kunst im Rahmen zeitlicher Präsentation, wie es Lessing noch vor einer großtechnischen Etablierung technischer Medialität beschrieben hat.<sup>1</sup> Literarisch hatte der Genese medialer Vermittlung die Konstruktion von Strukturen der Repräsentation voranzugehen; praktisch dauerte der Prozeß der Mediatisierung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als die industriellen Technologien einer wirklich massenhaften Verbreitung von Nachrichten und Bildern nicht nur gegeben, sondern tatsächlich eingeführt waren.

Damit ist der Zeitrahmen der vorliegenden Arbeit abgesteckt. Am Ende des 18. Jahrhunderts werden die Strategien zum Erwerb medialer Kompetenz deutlich, derer sich alle Architekten bedienen mußten, um innerhalb des eigenen Berufsstandes und außerhalb des Wirkungskreises ihrer Auftrag- oder Arbeitgeber wirksam sein zu können; letztlich war dies der Beginn des Berufsbildes selbst. Die Erfindung der Photographie markierte zwar die Ge-

burt eines bildtechnischen Mediums; aber noch dauerte es rund achtzig Jahre, bis sich die mediale Massenproduktion von Vor-Bildern als soziale Gebrauchsweise etablierte; in der Zwischenzeit ist vor allem der Nahbereich wirksamer Bildformen in Ausbildung und Entwurfstätigkeit ausgearbeitet worden und hat einen entsprechenden, vorsprachlich genutzten Kanon bereitgestellt. Die *heroische Periode der Moderne* wurde von einer Vätergeneration reflexiv vorbereitet und war selbst durch einen reflektierten Umgang mit großen Quantitäten von medial erzeugten Bildern gekennzeichnet. Die Erfolge der aus Reflexion entwickelten Strategien waren offensichtlich, ebenso aber die Möglichkeiten ihres Gebrauchs für gegenmoderne Strömungen, die im Faschismus kulminierten. Der Versuch, nach dem Zweiten Weltkrieg an frühere Modernismen über mediale Strategien anzuknüpfen, erwies sich zunächst als Erfolg, mündete jedoch in einer wieder über Bilder vermittelten Kritik an strukturellen und als inhuman empfundenen Grundannahmen. Das Ergebnis war ein Rekurs auf Geschichte in der Form visueller Montagen, dessen Umsetzung in Architektur selbst zur medialen Strategie, zum *Bau als Bild* wurde. Der langsamen Ablösung der Photographie als erstem Medium der Informationsvermittlung folgte die Fixierung architektonischen Handelns auf prozessuale Momenten, mit ephemerer Architektur und städtebaulichem Sprawl als Resultat.

Es ist einmal mehr die Geschichte der Moderne, die betrachtet wird. Doch während zur photohistoriographischen Epistemologie zwingend die Parallelität zwischen Medium und Moderne, Industrialisierung und Rationalisierung, Lichtbild und Aufklärung zu gehören schien, belegt der Verlauf dieses Diskurses zwischen technischen Medien und architektonischem Entwerfen eine andere Tendenz: Mediale Strategien waren und sind immer dort erfolgreich, wo sie zur Durchsetzung gegenmoderner Intentionen funktionalisiert wurden und werden. Im Historismus als Steinbruch, im Faschismus als Illusionsmittel, in der Postmoderne als Collagepartikel – immer ist das photographische Abbild von Dagewesenem oder Modellhaftem für den architektonischen Kommunikationsprozeß wesentlicher als das Bauen selbst. Photographie war nicht immer Medium und wird es auch nicht mehr lange bleiben. Daß sie hier so behandelt wird, hat Gründe verschiedener Art. Zum einen geht es im Zusammenhang des medialen Diskurses von architektonischem Entwurfsprozeß, baulicher Realisierung und sekundärer oder tertiärer Vermittlung um gesellschaftliche Funktionalisierungen, deren Grundannahmen als gegeben angenommen werden müssen.<sup>2</sup> Zum anderen bietet sie sich in Analogie zur Sprache an, ohne selbst zwingend Sprachmodellen unterworfen zu werden.<sup>3</sup> Drittens ist die Geschichte der Photo-

graphie derjenigen der industriellen Gesellschaft parallel zu setzen, wiederum ohne zwingende Methodenstruktur. Und schließlich sind die Beziehungen zwischen Architektur und Zeichnung<sup>4</sup> sowie die Modalitäten diverser Medien untereinander<sup>5</sup> hinreichend untersucht, um eine Übertragung des hier gegebenen Diskursverlaufs auf andere Gegenstände leisten zu können.

Zwar ist bereits die Erfindungsgeschichte der Photographie als Mediatisierungsprozeß beschreibbar, doch dauerte es noch rund dreißig Jahre, bis soziale Gebrauchsformen und technische Reproduktionsmittel entwickelt waren, die dem Abbildungsverfahren mediale Qualitäten zuschreiben ließen, und weitere fünfzig Jahre, bis diese Mediatisierung tatsächlich großtechnisch und sozial etabliert war. Diese Entwicklung fällt mit der Etablierung normativer Ausbildungsformen für den Beruf des Architekten zusammen, zeigt aber auch eine Verfestigung von Abbildungskanones für besondere Architektur-Aufgaben. Photohistorisch wiederum ist die Etablierung des medialen Anspruchs mit dem Prozeß der Konstituierung eines Urheber-, Veröffentlichungs- und Abbildungsschutzrechts parallel zu setzen.

Die Mediatisierung eines Kanons im massenkommunikativen Prozeß befördert Verhaltenserwartungen, deren Befriedigung oder Störung auf das Entwerfen von Architektur durchschlägt – die architektonische Moderne ist ohne die Voraussetzung des Umgangs ihrer Protagonisten mit großen Mengen von Bildern nicht denkbar. Der Mißbrauch eines gegebenen und gesellschaftlich akzeptierten Kanons von Bildformen zu Macht- und Gewaltmitteln gehört zur Definition von Faschismus als Ästhetisierung politischen Handelns; kein Wunder, daß die Medienpolitik des deutschen Nationalsozialismus als modern anzusehen ist und sich besonders in der Architekturpropaganda zu erstaunlichen Wirkungen als fähig erwies. Nach dem Zwischenspiel eines vergeblichen Versuchs der Rückgewinnung moderner Mediengebrauchswesen über Bildformen verfiel der Kanon zum Code – in sich wertlos, unendlich reproduzierbar und nach Belieben mit Bedeutungen aufladbar. Am Ende steht die Ablösung des Mediums Photographie durch elektronische Bild-erzeuger aller Art, vom Derivat Film über Video und vom Derivat Kopie über CAD zu animierten Formen von Wirklichkeitsmontagen, virtuellen Räumen und synästhetischen Effizienzstrategien.

Seit Cordemoy<sup>6</sup> wird Architekturtheorie letztlich von Laien für Laien geschrieben. „Leute, die über Photographie schreiben, schreiben nur für die, die über Photographie schreiben,“ äußerte der Photograph Helmut Newton – zu seinen Bildern bei aller sonstigen Eloquenz beharrlich schweigend. Alle Mediengeschichten pendeln zwischen diesen Polen – kein Wunder, daß die Wirkungs- oder Rezeptionsästhetik am Ausgangspunkt einer *Kunstgeschichte*

*ohne Künstler* steht, von der – dem Foucaultschen „schreibend gesichtslos werden“ analog – viele Theoretiker des 20. Jahrhunderts geträumt haben.<sup>7</sup> Die vorliegende Arbeit kann sich von derlei Bedingungen nicht ausnehmen, doch wird in ihr eher ein *double bind syndrom* aller Produzenten ästhetischer Gegenstände und Prozesse thematisiert: Jede Rückwirkung medialer Wahrnehmung auf den Entwurfsprozeß muß gerade um der medialen Wirksamkeit des Entworfenen willen zurückgewiesen, negiert, verdrängt, vergessen werden.

## Einschränkungen und Auslassungen

Eine Arbeit wie die vorliegende kann keinesfalls den Anspruch stellen, eine diskursiven Entwicklung mit ihren zahlreichen Nebenlinien, Verästelungen und Sackgassen ganz aufzeigen zu wollen. Ebenso wenig kann ein Anspruch darauf erhoben werden, die in der Arbeit behandelten Themen, Personen und Formen jeweils in der Tiefe ihrer Bezüge zum Umfeld wie untereinander ausgelotet zu haben. Wie alle Diskursanalysen stellt sie sich dem Grundproblem der die Fakten selbst schaffenden Auswahlmodi: Wo nicht hingeschaut wird, kann nichts entdeckt werden; was neben dem geschilderten Diskurs herläuft, vermag dessen Bedeutung erheblich, gar essentiell zu relativieren; und schließlich kann jede weitere, noch unentdeckte Dimension einer Erkenntnisebene zu neuen Moirébildungen führen, deren hologrammatischen Einschreibungen alles bislang Gesagte aufheben.

Doch auch ganz banale Einschränkungen sind kenntlich zu machen. Sie betreffen in erster Linie die Auswahl der Protagonisten einer Geschichte, persönlich wie sachlich. Daß es bei der Kommunikation von Architektur über die Medien erst einmal um Architekten und um Photographen geht, dann aber auch um die Benutzer der Bilder und Bauten, ist einleuchtend – deren Auswahl vermag ein Geschichtsbild zu bestimmen. Insbesondere die Kapitel, die sich um den Kern der architektonischen Moderne drehen, sind personen-bezogen und müssen sich daher einer Kritik der biographischen Auswahl samt deren Implikationen stellen. Im vorliegenden Fall ist die Auswahl gelegentlich von ephemeren Stimulantien wie der leichten Zugänglichkeit von Quellen mehr bestimmt worden denn von einer stringenten Form des zu entwickelnden Arguments. Alternativen wie die zwischen Gabriel von Seidl und Friedrich von Thiersch oder zwischen Richard Riemerschmid und Heinrich Tessenow wurden auf diese Weise entschieden; ähnliches gilt für manchen Photographennachlaß. Die Wahl einer jeden Alternative ist begründbar, dennoch bleibt ohne Frage ein Rest an Zweifel.

Direkte Auslassungen betreffen insbesondere den internationalen Kontext des vorgestellten Arguments. Neben den offensichtlichen Problemen eines Euro-US-Zentrismus aller Mediengeschichte lassen sich Einschränkungen prinzipieller Art zeigen. Eine Debatte der Reisephotographie und ihrer Auswirkungen auf die Architekten des 19. Jahrhunderts bedarf sicher einer Erweiterung durch Analysen diverser Exotismen in der Architekturgeschichte, deren Mediatisierung ein Vorläufer der hier geschilderten Vorgänge ist. Mangels eigener Sprachkenntnisse und zureichender Quellensammlungen mußte der russische Konstruktivismus einschließlich seiner ungarischen und tschechischen Parallelformen unberücksichtigt bleiben; diese Entscheidung war umso schmerzhafter, als die hohe ästhetische Qualität einer Verbindung von Architektur und Medien etwa im Pavillon der Kölner ‚Pressa‘ von El Lissitzky durchaus Auswirkungen auf die deutschen Entwicklungen der zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahre hatte.<sup>8</sup> Für die letzten dreißig Jahre der vorliegenden Darstellung wiederum muß das Fehlen japanischer Entwicklungen konstatiert werden, was gerade für ein Land, aus dem die meisten massenmedialen Technologien stammen und in dem deren Nutzung gesellschaftlich wohl auch am verbreitetsten ist, problematisch erscheinen mag.

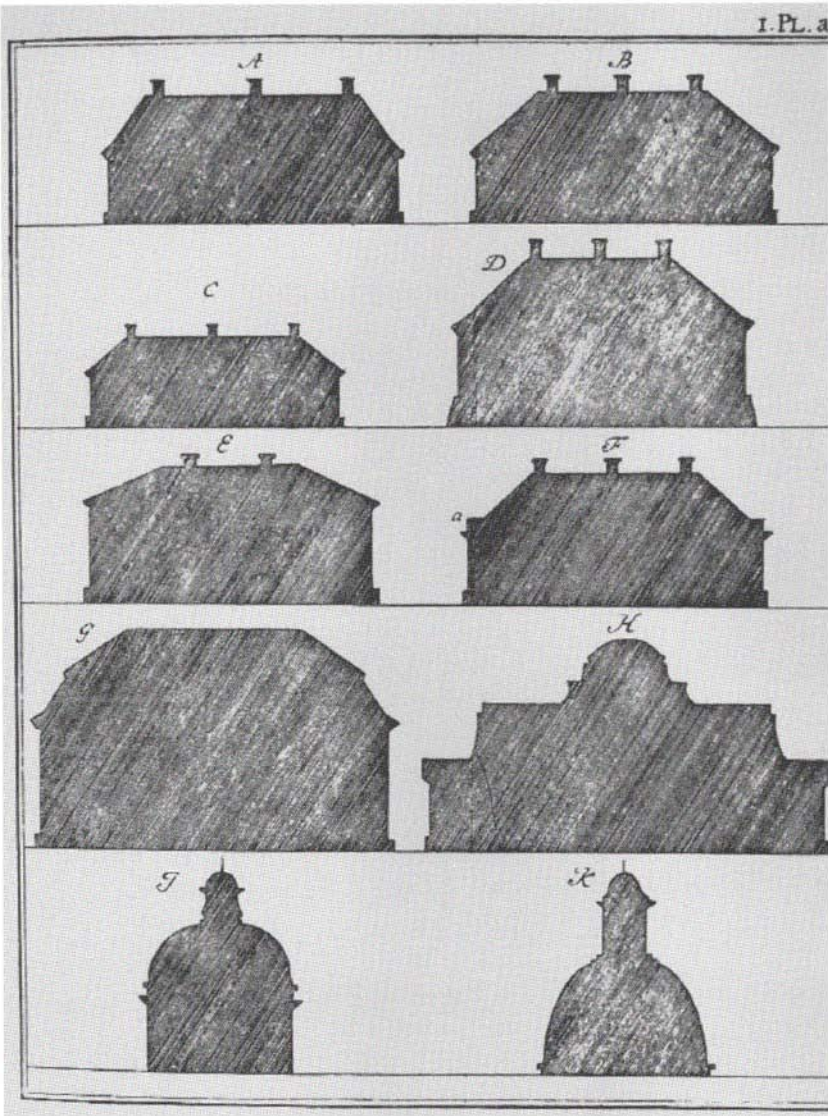
Die der Arbeit zugrundeliegende Analogie von Sprache und Architektur, von vorsprachlichem Bildhandeln und medialer Verbreitung auf repräsentationaler Ebene ist auf der Basis deutscher, englischer und französischer Quellen verfolgt worden und von daher diesen Sprachräumen, ihren sozialen Entwicklungen und ästhetischen Trends in den letzten zwei Jahrhunderten verpflichtet. Daraus ergeben sich nicht allein die genannten Einschränkungen, sondern auch strukturelle Bindungen an sprachliche Kanonisierungen: Die der deutschen Sprache inhärente, im angloamerikanischen Sprachraum seit dreißig Jahren imitierte Möglichkeit der Bildung von unendlichen Komposita hat klare Auswirkungen auf die Diskussion komplexer Formzusammenhänge.<sup>9</sup> Offensichtlich ist die Kritik wie die Apologie der vermeintlichen Einfachheit moderner Formvokabulare auf der Grundlage einer wenig reflektierten Sprachbindung formuliert worden: Nicht die Simplizität der Formfindung zeichnet die Arbeit von Le Corbusier, Gropius und Mies aus, sondern die differenzierende Reduktion formaler Überschüsse auf der Basis quantitativ umfangreicher – meist medial vorgegebener – Bildanalysen. Nur so kann beispielsweise das Paradoxon eines Architekten wie Mies angegangen werden, der als Vertreter einer äußersten Formreduktion die synthetisierende Methode der Photomontage zur – zwar nicht alleinigen, jedoch wesentlichen – Grundlage seiner Formfindungen gemacht hat. Umgekehrt haben die von Venturi und Jencks vehement vertretenen Komplexitäts-Strukturen und Mehrfach-

Codierungen eher zu einem Abbau architektonischer Entwurfsqualitäten zugunsten des *dekorierten Schuppens* und anonymen Bauens geführt als zu einer höheren ästhetischen Vielfalt im baulichen Alltag.

Photographie ist ein quantitativ bestimmtes Medium, gewinnt seine medialen Qualitäten erst über die Produktion großer Quantitäten von Bildern und ihrer virtuell unendlichen Reproduktion in Menge und Zeit. Insofern sei hervorgehoben, daß jedes der hier vorgeführten Beispiele, nahezu jedes der erwähnten photographischen Bilder durch mindestens ein anderes, oft durch Myriaden anderer ersetzt werden kann, was jede Aussage zu relativieren vermag. Und was für die Photographie gilt, muß den elektronischen Bildmedien erst recht zukommen: Hier ist der Eingriff in jedes einzelne Bild nach eigenem Wissen und Gewissen, das Zurechtrücken jeder zu sehen gewollter Realität *conditio sine qua non*. Nicht einmal mehr das Bilddetail ist stabil, es kann mindestens virtuell durch jedes andere ersetzt oder wenigstens in seiner Konsistenz grundsätzlich verändert werden. Im Gegensatz zur Auslieferung eines Datenträgers fixiert das Medium Buch einen von Autor und Verlag intendierten Zustand zu einer Zeit; ein Anachronismus, der bedacht sein muß.

Dazu gehört das grundsätzliche Paradoxon der vorliegenden Arbeit: Es ist ein Photobuch fast ohne Photographien. Doch darf ein Essay der Reihe davon ausgehen, daß die Leser sich selbst Zugang zu allen referierten Bildern und ihren Alternativen verschaffen können. Umgekehrt hätte eine adäquate Reproduktion dieser Photographien aus diesem Argument ein *coffee table book* gemacht – und das hat medial ganz andere Voraussetzungen. Um ein Sehnsuchtsmuster zu äußern: Die (nur zu verständliche) Wut der Leser über das Fehlen der Bilder möge in ein eigenes Suchen und Finden umschlagen, womit zugleich dem Interesse wie der Erkenntnis gedient wäre.

Bei einem Besuch im Frankfurter Architekturmuseum klassifizierte mein damals knapp dreijähriger Sohn das Modell eines griechischen Tempels als *Museum*. Daß seine Codierung noch zu dem Zeitpunkt anwendbar sei, wenn er erwachsen ist, mag ein Antrieb meines Schreibens gewesen sein; ein anderer die ungebrochene Hoffnung auf intersubjektive Handlungsstrukturen, die den Heroismus der Moderne und all seine Gegenströmungen soweit ausdifferenzieren, daß die Klärung von Überlebensfragen der Menschheit ohne Ideologie als falsches Bewußtsein auszukommen vermag. Die Schaffung von Wänden, Räumen und Klimata – nichts anderes ist das Bauen vor aller Architektur – gehört ohne Zweifel dazu.



Anonym, Untersuchungen über den Charakter der Gebäude ..., Leipzig 1788, Faksimile Nördlingen 1986, Tafel 1a



# Vor der Photographie

## Um 1800: Der Zwang zu medialer Kompetenz

„Es war ihm genug, sich selbst auf dem Papier durch ein freies und ungebundenes Studium davon gleichsam Rechenschaft zu geben, was er seit dem Jahre, in dem er sich zuerst mit der Idee [...] beschäftigte, über diesen großen [...] und [...] außerordentlich wichtigen Gegenstand gedacht, geprüft, beobachtet hatte, und zu erforschen, wie weit seine eigenen Kräfte für dessen würdige Darstellung reichen möchten.“<sup>10</sup> Was Konrad Levezow über seinen Freund Friedrich Gilly und dessen Entwurf für ein Denkmal Friedrichs II. schrieb, war symptomatisch für eine ganze Generation von Architekten am Ende des 18. Jahrhunderts: Ihr Ruhm beruhte nicht auf tatsächlich Gebautem, sondern auf zeichnerisch Gegebenem und durch Druckauflagen sowie vor allem über Zeitschriften Vermitteltem. In den Worten eines Nachrufes schwang nur zum Teil das Bedauern über die nicht erfolgte Verwirklichung mit, denn die Unsterblichkeit des Frühverstorbenen schien durch die zeichnerisch mediatisierte Idee allemal gesichert. Das Friedrichs-Denkmal von Gilly hat eine ganz eigene Geschichte durchgemacht, die mit der Nicht-Realisierung des Planes spielte: Früh als wesentliches Dokument deutschen Klassizismus in der von Gilly selbst erarbeiteten Perspektive erkannt und als Reproduktion weit verbreitet, meinte Albert Speer 1940 auf eine wenigstens modellhafte Realisation nicht verzichten zu können – und selbst die Debatte des Frühjahr 1992 um den Neu- oder Nachbau des Miesschen Hochhauses an der Berliner Friedrichstraße evozierte ein weiteres Mal die Idee einer historisch-historistischen Realisierung dieser Anlage. Möglich ist eine solche Architekturgeschichte am Bauen vorbei nur durch die Verwendung und Verbreitung technischer Medien; und es ist sicher kein Zufall, daß der Gillysche Entwurf auch zeitlich ziemlich genau am Anfang dieser Geschichte steht.

Technische Medien sind durch zwei Funktionsebenen gekennzeichnet, deren Beziehungen in der historischen Entwicklung erhebliche Veränderungen

durchlaufen mußten: Es ist die Funktion als Hilfsmittel von Entwurf und Ausführung bei praxisnahen Tätigkeiten – eben auch beim Bauen – und die Funktion als Träger von Botschaften an nicht bekannte Adressaten. Das Auseinanderdriften beider Ebenen durch die Zunahme von arbeitsteiligen Produktionsformen in Architektur, Kunstgewerbe und Kunst hat über den *disegno*-Begriff zu dem Ergebnis geführt, daß idealiter keine Beziehung mehr zwischen ihnen bestand. Der Prozeß entsprach weitgehend jener Abfolge, die Michel Foucault als Vorgeschichte des Verlustes der Repräsentativität von Sprache hergeleitet hat. Dieser Verlust unbedingter Repräsentativität sprachlicher Zeichen ist eine Folge der bürgerlichen Aufklärung, die als Subgeschichte der Moderne genügend dargestellt wurde.<sup>11</sup> Begleitet worden ist dieser Prozeß von einer Verselbständigung bildhafter Zeichen, die den Wunsch nach einer visuellen Repräsentanz des Bezeichneten in Analogie zur Sprache nach sich zog. Hier hätten neben architekturtheoretischen auch paläophotographische Studien einzusetzen, als Wiederbelebung eines alten, über Gnosis und Christentum fortgeführten Mythos. Parallel zu Mechanisierungsprozessen der Musik und deren Wirkungen auf die Sprachveränderungen um 1800 schienen die kommunikativen Einschränkungen formalisierter Abbildung geringer zu wiegen als die Hoffnung auf unendliche und immer exakt gleiche Reproduktion.

Erstaunlich sind dabei die Verzögerungen in der Entwicklung eines mechanischen Abbildverfahrens – das als „Raffael ohne Hände“<sup>12</sup> schon theoretisch Fortune gehabt hatte – auf der Basis einer Zusammenführung optischer Erkenntnisse, die mehr als dreihundert Jahre alt waren, und chemischer Funde von rezenter Herkunft. 1727 war die Schwärzung von Silbersalzen durch Licht nachgewiesen worden, 1777 deren Fixierung durch Natriumthiosulfat oder Harnstoff. Kurz vor 1800 fanden die ebenso landschaftsbegeistert romantischen wie industriell pragmatischen Engländer Thomas Wedgwood und Humphrey Davy eine erste Version des photographischen Verfahrens, die sich zwar nicht als praktikabel erweisen sollte, jedoch die mediale Notwendigkeit demonstrierte: Es ging um die gegenseitige Vorführung hoher Empfindsamkeit sowie um die Verbesserung manufakturerer Produktion.<sup>13</sup> Für ein Prunkgeschirr, das nach Rußland geliefert wurde, mußten in kurzer Zeit rund 3000 Garten- wie Landschaftsansichten angefertigt und auf den keramischen Grund übertragen werden; für beides wäre ein chemotechnisches Verfahren ideal gewesen. Die Idee koinzidierte mit den Bedürfnissen der *Landschafterei*, dem Übergang zeitlicher Eindrücke in dauerhafte Mediatisierung, kunsthistorisch als Schritt von der heroischen zur romantischen Landschaft gekennzeichnet. In Kombination mit der Exaktheitsforderung

einer ausschnittshaften Schilderung ergab dieser Übergang jene bildnerische Situation, die vom funktionalen Umfeld her die Erfindung der Photographie geradezu herausfordern mußte.

Dies traf sich in vielerlei Hinsicht mit der architektonischen Praxis um 1800. Spätestens seit Gianbattista Piranesi's großem Erfolg als Kupferstecher und Archäologe war der Ruhm eines Architekten nicht mehr unbedingt an eine eigene Bautätigkeit geknüpft, sie konnte gar – wie bei Etienne-Louis Boullée und anderen ‚Revolutionsarchitekten‘ – kontraproduktiv sein. Umgekehrt waren zeichnerische Bauaufnahmen und ihre sprachliche Verwendung in Debatten um jeweils notwendige oder neue Bauformen nicht mehr an die unbedingte Anwesenheit der Architekten vor Ort und in der Zeit geknüpft; Antikenpublikationen und Reisezeichnungen ersetzten den Diskurs bei der Begehung von Gebäuden durch die Debatte vor der gedruckten Darstellung. Gerade Gilly hatte eine Privatgesellschaft junger Architekten mitbegründet, in denen man sich an selbstgestellten Aufgaben versuchte, die über jeweils gültige Darstellungsformen hinweg besprochen und später oft auch publiziert wurden. Zwar fanden die Debatten in kleinem Kreise meist Gleichgesinnter statt, doch war die Ausstrahlung auf Besucher der Stadt und junge Adepten so groß, daß die Präsentation eines Entwurfs vor der donnerstäglichen Versammlung seiner Mediatisierung gleichkam – unabhängig von jeder Idee einer Realisation des Entworfenen.

Der Zwang zur Mediatisierung als Folge einer Ablösung des Entwurfs von der notwendigen Ausführung war latent schon lange spürbar und hatte vor allem in der französischen Architekturtheorie des frühen 18. Jahrhunderts durch die Thematisierung zweier, einander nicht ausschließender Darstellungsebenen ihren Niederschlag gefunden: des *more geometrico* und des *caractère*. War die Hinwendung zur reinen Stereometrie sicher auch ein Reflex auf die Praxis des zeichnerischen Unterrichts, der Projektions- sowie Perspektivlehren und der bildlichen Umsetzung etwa durch die niederländischen Architekturmaler<sup>14</sup>, so wurde die Verbindung beider Darstellungsebenen durch die Partikularisierung von Sinnlichkeit auf das Sehen in einer Theorie der Baukörper gegeben, die der Architektur als Geschmack oder Schönheit jenseits des Gebauten konventionell mediale Qualitäten zugestehen wollte.<sup>15</sup> Am Ende des 18. Jahrhunderts war die Architektur zum Bild geworden, zur zweiten Natur<sup>16</sup>, aber sie war auch lesbar und damit weitergehend als bisher lehrbar geworden, hatte gar eine moralische Verpflichtung jenseits der Bereitstellung von Schutzraum übernommen.

Für Architekten bedeutete dies die endgültige Auflösung gegebener Säulenordnungen oder -theorien<sup>17</sup>, eine Vereinzelung stereometrischer Formen zur

reinen Geometrie und damit Negation des umbauten Raumes als Wesen der Architektur. Funktional spiegelte sich dies einerseits in weitgespannten und oft abstrusen Bauaufgaben, die von den Akademien ausgelobt wurden, andererseits in der Zunahme öffentlich ausgeschriebener Wettbewerbe für nahezu jeden größeren Bau. Die Nähe der Ergebnisse von Preisaufgaben und Wettbewerbsausschreibungen zur barocken Festarchitektur war allein durch die feudalen Auftraggeber evident, doch gewann die propagierte Architektur der Entwürfe schon durch ihre schiere Größe an Autonomie gegenüber dem Zwang zur Realisierung. Sie zahlte dafür einen hohen Preis: den der Mediatisierung des Entworfenen. Fortan mußten sich Architekten mehr um die Publikation ihrer Arbeit als um deren Verwirklichung kümmern, durften dabei aber den schmalen Grat zwischen dem Ruhm als Zeichner und dem eigentlichen Anliegen als Baumeister nicht außer acht lassen. Bindeglied war erneut ein aufgeklärter Blick auf Natur und Mensch; Architektur wurde vor allem in den Proportionslehren anthropometrisiert. Hinzu kam, daß die Zielgruppe von Traktaten wie Laugiers Essay und von Zeichnungen wie Blondels Überblendungen menschlicher Profile mit Schnitten von antiken oder klassischen Ordnungsprofilen nicht mehr allein Architekten waren, sondern mehr und mehr zukünftige Bauherren, Beamte und Bürger sowie interessierte Laien, die als Multiplikatoren für den medialen Erfolg einer Konzeption von Architektur wichtiger wurden als das Gebaute und selbst dessen Anschauung. Damit aber war eine Querverbindung hergestellt zu Bildvorlagen, die als Konventionen der Wahrnehmung wirksamer wurden als der Gestaltungswille des Zeichners – mediale Wirkung ist ohne Grundlage gemeinsamer Zeichenvorräte von Sender und Empfänger nicht denkbar.

Ein auffälliges Merkmal der bürgerlichen Aufklärung des 18. Jahrhunderts war die breite Durchsetzung des Portraits als individueller Selbstdarstellung. Dabei hatte sich vor allem der Scherenschnitt als Medium herauskristallisiert, das den Kriterien von Billigkeit und Schnelligkeit und somit dem bürgerlichen Geschmack wohl am besten entsprach. Das vom Scherenschnitt gegebene Profil wurde schon früh mit charakterlichen Eigenschaften in Zusammenhang gebracht. Zwischen 1775 und 1778 erschienen Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* unter Mitarbeit von Johann Wolfgang Goethe, eine mehrbändige Sammlung von Schattenrissen menschlicher Profile, die über eine Art vergleichendes Sehen in eine körperbezogene Charakterlehre münden sollten.<sup>18</sup> Lavaters Aussagen standen und fielen mit ihrem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit: Kein Wunder, daß er seine Reproduktionsstecher zur allergrößten Genauigkeit mahnen mußte. Seine Untersuchungen waren derart

populär, daß eine Transponierung ihrer Grundgedanken und deren visueller Basis auf andere Gegenstände zu erwarten war: 1788 erschien eine anonyme Schrift mit *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, die weitgehend mit Silhouetten von Aufrissen illustriert war.<sup>19</sup> Was der unbekannte Autor zu leisten vermochte, war allerdings mehr als diese Synthese allein – er konnte sie medial begründen: „Der Körper eines Gebäudes läßt sich nach den Regeln der Geometrie leicht zeichnen und ausmessen. In dieser Absicht will ich ihn jetzt aber nicht betrachten. Denn, wenn man beurtheilen will, wie ein Gebäude geformt seyn müsse, um einen gewissen Character zu haben, so ist nicht die Frage, wie hoch oder wie breit es sey, und noch weniger, wie sich seine Breite zur Höhe verhalte; sondern, man will nur wissen, ob das Gebäude vorzüglich durch seine Höhe oder durch seinen Umfang die verlangte Wirkung hervorbringen werde: und nun urtheilt das Auge, ob es diese Abmessungen im erforderlichen Grade besitze. Dieses Urtheil des Auges beruhet allerdings auf einer Vergleichung, aber sie hat mit einer geometrischen Operation gar keine Ähnlichkeit.“<sup>20</sup>

Das war reine Medientheorie: Nicht die Proportion, nicht die intendierte Wirkung, auch kein *émouvoir*, sondern allein die Rezeption des vergleichenden Auges eines unbekanntes Betrachters zählte. Irrelevant war letztlich, was die Architekten planten; bedeutend wurde das Gebaute erst durch die Wahrnehmungsleistung der Betrachtenden. Begleitet wurden derlei Äußerungen im vorderen Teil des Buches von Aufrissen in der Manier der Lavater-Stiche: Die exakt geführte und mit jedem Detail penibel umrissene Kontur wurde mit einer einfachen und nicht besonders perfekten Schrägschraffur aufgefüllt – das Medium rauschte, um als solches präsent zu sein. Die zugehörigen Beschreibungen standen medial der Reiseliteratur, speziell ihrer sentimental Version, nahe: „Von diesem Gebäude kann niemand eine gute Meynung haben. Traurige und unglückliche Menschen ziehen sich hier um den Mittelpunct desselben zusammen, und drängen sich um einen gemeinschaftlichen Heerd. Das ängstlich profilirte Dach ist nur eine dürftige Decke, und die Armuth drückt so schwer darauf, daß die Schornsteine nicht höher steigen konnten.“<sup>21</sup> Mit Ausnahme eines einzigen Palastes bezog sich der Autor der Untersuchungen auf kein reales Gebäude – oder präsentierte die Bauten als ebenso anonym wie sich selbst. Seine Ausführungen wandten sich insgesamt weniger an junge oder ausführende Architekten als an interessierte Laien oder zukünftige Bauherren; die Architektur war Anlaß einer gelehrten Analyse, nicht ihr Zweck. Medium der Unterweisung war eine Bild-Text-Zusammenstellung, wobei durchaus häufiger die Führung des Arguments den Bildern, insbesondere dem vergleichenden Sehen, ohne Geo-

metrie' überlassen wurde, während die längeren Textpassagen lediglich Bild-erläuterungen boten. Für die Konzeption von Architektur, auch für deren Lehre als spezialisiertem, akademischem Beruf, hatte dies weitreichende Folgen: Wie die Preisaufgaben und Wettbewerbe zwang die drohende Anonymisierung baulicher Tätigkeit zu medialem Verhalten a priori. Die Formen dieses Verhaltens gab es lange; was geübt werden mußte, war die Synthese aus Formen, Aufgaben, Strategien der Veröffentlichung und jeweils zu wählenden Medien. Unter letzteren waren die bürgerlichen Versammlungsarten, wozu Gillys Berliner Privatgesellschaft junger Architekten gehörte, wichtig, daneben aber auch die ersten Zeitschriften – wie *Grohmanns Ideenmagazin* im Umfeld der Gartentheorie angesiedelt<sup>22</sup> – und Mappenwerke mit Publikationen römischer oder anderer Preisaufgaben.<sup>23</sup>

Formal vorgegeben waren neben dem lavierten Aufriß in Analogie zur Silhouette der *Vue Pittoresque* und für den Innenraum die Theatertradition der *Scena per angolo* sowie für größere städtebauliche wie landschaftsplanerische Zusammenhänge die Tradition des Architekturcapriccios, das nicht nur die Begeisterung für historische Bauten umfaßte, sondern deren Übertragung in Sinndimensionen eines aufgeklärten Zeitalters zu leisten suchte.<sup>24</sup> Was alle diese Formen, die seit dem 16. Jahrhundert entwickelt worden waren, verband, war ihre Konventionalisierung im Gebrauch: Sie gaben Standards der Reproduktionsgraphik ab und mußten selbst nicht weiter thematisiert werden. Was an dieser Synthese neu war, bestand in einer Verschiebung der funktionalen Dimension, einer Sinnfrage jenseits aller Transzendenz – des Postulats der künstlerischen Autonomie. Die Kunst des Architekten war fortan nicht mehr an das Bauen gebunden.

Um so stärker war die Bindung an zeichnerische, mithin mediale Konventionen. Lesbar mußten Zeichnungen, Aufrisse und Perspektiven sein, und dies über die eindeutige Zuordnung von Volumina oder Schmuckformen samt Proportionen hinaus – selbst Stimmungs- und Denkmalwerte mußten in Ausformung, Kolorit und Raumanordnung hinreichend exakt vermittelt werden.<sup>25</sup> Nachdem die Lösung vom tatsächlichen Bauen eine Verschiebung der Größenordnungen sowohl in den Bauaufgaben als auch in den vorgeschlagenen Architekturen nach sich zog, war Präzision der Darstellung oberstes Gebot der Vermittlung von architektonischem Entwurf; nur sie ermöglichte die Vorspiegelung endgültiger Unmaßstäblichkeit des Entwurfs gegenüber Mensch, Proportion und irdischem Raum. Die vorab vereinzelt Formen der stereometrischen Baukomposition synthetisierten sich zu kanonischen Reduktionen etwa der Überwölbung oder zu semantischen Verknüpfungen etwa von Totenkult und Ägyptisierung. Beides, Präzision der Dar-

stellung und Kanon des Gebrauchs, wurde auf jener Grenze der Repräsentation angesiedelt, an der auch die Sprache zwischen klarer Denotation und erklärungsbedürftiger Konnotation zu schwanken begann – die *architecture parlante* ist ohne ein Medium als Material ihrer Kommunikation nicht denkbar. Nachdem kommunikatives Verhalten und Bedeutung nicht mehr zusammenfielen, war Architektur erklärungsbedürftig geworden, unabhängig vom tatsächlichen Baugeschehen.

Vor diesem Zwang zur medialen Kompetenz mochten die Architekten um 1800 Angst gehabt haben; die Flucht in Zirkel gemeinschaftlicher Interessen und in geheimbündlerische Salons sind dafür genügend Beleg. Manche Architekten mochten an diesem Punkt irre geworden sein, andere wiederum hatten sich nach vielversprechenden Anläufen in die bürgerliche Ruhe einer kleinstädtischen Baubeamtenpraxis sowie in den Unterricht zurückgezogen. Doch auch manche Übernahme zeichnerischer Konventionen deutete auf vorsichtiges Betreten eines noch allzu neuen Terrains. So ist die Verschattung des Fensters in nahezu allen Aufrissen des Spätbarocks und Frühklassizismus, aber auch der entsprechenden Sichten auf Revolutionsarchitekturen eine seit Sebastiano Serlio übliche Übernahme der Raumwirkung von Theaterprospekten<sup>26</sup>, mithin ein Rekurs auf die zeitliche wie räumliche Begrenztheit selbst der anscheinend größtenwahnsinnigsten Planung. Vom Motiv her stand die Fensterschattung nicht allein für die Andeutung tiefer Räumlichkeit als Illusion einer dritten Dimension, sondern auch für eine Konzentration des Blickes auf tektonische Sachverhalte, mithin auf Proportionen und Ornamentformen als Bedeutungsträger.<sup>27</sup> Zeichnerisch konnte sie von der kräftigen Diagonalschraffur über feinste Kreuzschraffuren und lavierte Abstufungen zwischen Anthrazit und Tiefschwarz bis zur völligen Durchschwärzung reichen, jeweils mit und ohne Berücksichtigung der Fensterkreuze und deren Einfluß auf die Fassadenproportionen. Je größer die schwarzen Fensterlöcher im Verhältnis zur Gesamtfassade wurden, desto unwirklicher, unwirtlicher erschien das Gebäude. Das schwarze Fenster war weniger wegen seines konstanten Gebrauchs als ob seiner relativen Größe zu einem der wesentlichen Erkennungszeichen von Revolutionsarchitektur geworden – und genau in dieser Form wird es dereinst von einer der ersten Bildmanifestationen der Postmoderne zitiert werden.

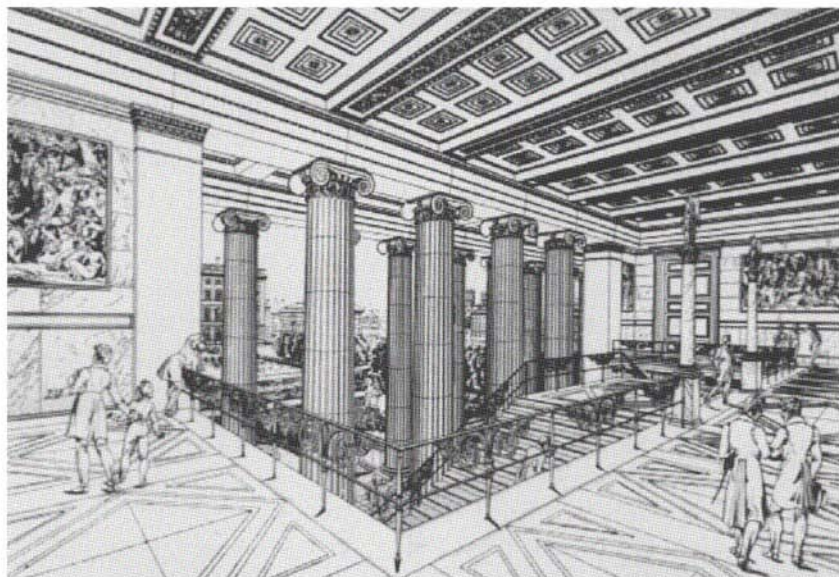
## Nach 1830: Sieg der vernünftigen Medienpraxis

„Hier [in Berlin 1805 – RS] zeigte sich für seine Wirksamkeit als praktischer Architekt vorläufig wenig Gelegenheit. Durch die unglückliche Katastrophe, welche im folgenden Jahre über Preußen hereinbrach, wurde vollends die Aussicht auf eine solche Laufbahn für eine Reihe von Jahren vereitelt. Wie ungünstig auch auf den ersten Blick diese Verhältnisse für Schinkel erscheinen, so haben sie doch nach meiner Überzeugung auf die mehrseitige Entwicklung seines Genies, wie auf seine reifere Ausbildung zum praktischen Architekten, bevor er als solcher auftrat, einen wohlthätigen Einfluß ausgeübt.“<sup>28</sup> Was Gustav Friedrich Waagen, Schinkels erster Biograph, schon 1844 im *Berliner Heimatkalender* beschrieb, war eine nüchterne, an utilitaristischen Kategorien ausgerichtete Entwicklungsgeschichte, die, von späteren Schinkel-Romantizismen noch frei, sich allein an dem orientierte, was dem Architekten nützte. Was er allerdings (noch) nicht zu sehen vermochte, war eine besondere Bedeutung dieser mit Zeichnungen und vor allem Theaterprospekten ausgefüllten Zeit ohne Bauauftrag – die Entwicklung überzeugender Strukturen in der Architekturzeichnung als Fortschreibung der um 1800 angelegten, kommunikativen Kompetenz.

Schinkels Medium war die zeichnerische Perspektive, entweder als *scena per angolo* angelegt oder aber frontal in einer Untersicht, die ihre Herkunft aus der mithilfe einer Camera Obscura erzeugten Vedute nicht leugnen konnte. Beide stammten aus der Tradition des Theaterprospektes, und als Theatermaler war der junge Architekt mangels Bauaufgaben zwischen 1805 und 1817 vornehmlich tätig gewesen. Was er am seinerzeit vorhandenen Theater, aber insbesondere an der populären Sonderform des Panoramas und Dioramas lernte, war die Inszenierung von literarisch faßbaren Bedeutungen in visuell einprägsamen Bildern, denen neben ihrer Farbigkeit vor allem die kastenartige Rahmung und damit die Einengung auf eine zentralperspektivische Sicht von relativ kleiner Breite aus eigen war: die Tiefe als medial einsetzbare Symbolform, ebenso die variable Diagonalstellung der Vorderkante eines jeden Gebäudes oder Raumes.<sup>29</sup> Natürlich hatte Karl Friedrich Schinkel auch Auf- und Grundrisse aller seiner Entwürfe gezeichnet; doch für die Wirkung seiner Ideen entscheidend waren jene Perspektiven, die in vieler Hinsicht photographische Bildmomente vorwegnahmen.

Schinkels Perspektiven markierten den pragmatischen Mittelweg zwischen dem opulenten Rendering der Beaux-Arts-Preisausschreiben oder John Gandys akademischen Darstellungen für John Soane und der schnellen Skizze auf der königlichen Serviette beim Bankett, in der ihm gemeinhin die Wün-





Karl-Friedrich Schinkel, Museum am Lustgarten, Plattform im Vestibül, 1831, aus: Julius Posener, Vorlesungen zur Geschichte der neueren Architektur, Arch', Heft 53, 1980

sche seines architekturbegeisterten Auftraggebers übermittelt wurden. Die starke Raumsuggestion bezogen diese Perspektiven aus der Schattenlosigkeit und der skeletthaften Darstellung aller Volumina. Diese Darstellungsweise, die auch eingestellte Staffage-Figuren kalt und tot wirken ließ, referierte zuallererst das Primat der Konstruktion in Schinkelscher Baupraxis, wie es sich auch im geplanten Lehrbuch niederschlug, und in zweiter Linie den pragmatisierenden Einfluß eines schon vorhandenen Lehrbuches, Durands *Précis des Leçons d'architecture*.<sup>30</sup>

Von der Geschichte der Architekturdarstellung her gesehen markierten die Tafeln dieses Lehrbuchs den Wendepunkt, an dem die Repräsentationsfunktion der Zeichnung endgültig verloren war und die Konstruktion als ihre Nachfolgerin einsetzte.<sup>31</sup> Von den rund sechzig Bildtafeln der drei Leçons-Bände war nur eine mit perspektivischen Ansichten gegeben, ansonsten bestand Architektur aus Grundriß, Aufriß und Querschnitt. Kein Schatten trübte die konstruktive Sicht, kaum ein Maßstab ließ die Anwendbarkeit des Gezeigten schrumpfen, und die vorgesehenen Bauaufgaben glänzten durch profane Nüchternheit. Durand war ein Schüler Boullées gewesen, hatte also die Autonomie der Zeichnung gegenüber dem Gebauten durchaus zu sehen erlernt; doch sein radikales Bestehen auf der konstruktiven Seite des Bauens verwies auf den utilitaristischen Hintergrund des Vorgeführten: In seiner präsentierten Anonymität wie seiner intendierten Funktionalität hatte jeder einzelne Entwurf dieses Lehrbuchs eine Chance, realisiert zu werden.

Mit der Situation, nicht oder nur eingeschränkt bauen zu können, war Schinkel zu seiner Zeit nicht allein – in den Zeiten zwischen Napoleons Herrschaft, Wiener Kongreß und Pariser wie Berliner Vormärz sah es für Klenze, Hallerstein und viele andere Architekten recht schwierig aus: Allerlei Kompromisse mußten zwischen dem Gewünschten und dem Machbaren geschlossen werden. Sie führten auf eine kommunikative Funktionalisierung des Entwurfs hin, um wenigstens etwas von dem revolutionär erworbenen Anspruch auf Autonomie und möglichst viel von dem darin realisierten Formenapparat aus der Zeichnung ins Baugeschehen hinüberretten zu können. Der Einsatz von Medien war gefragt, und was zuvor in kleinen Gesellschaften Gleichgesinnter als ideelle Begeisterung erprobt worden war, mußte nun an eine größere, noch zu interessierende Öffentlichkeit gebracht werden. Wiederum war es wohl Karl Friedrich Schinkel, der den gangbarsten Weg einschlug. Ab 1819 publizierte Schinkel seine Entwürfe in perspektivischen Ansichten als Querfolio-Bände und schuf damit einen bis dahin weitgehend unbekanntem Typus des Œuvre-Verzeichnisses zu Lebzeiten.<sup>32</sup> In ihm konnte er alles versammeln, was ihm der Publikation wert schien, unbeschadet der

Tatsache des Gebaut-Seins, des Noch-Nicht-Fertiggestellt-Seins oder aber des Niemals-Realisierbaren. Da aber in allen Darstellungen auf die mögliche Realisierbarkeit eines jeden Entwurfs deutlich hingewiesen wurde, blieb nur eine Intention für Zeichnung und Sammlung übrig: schiere Architektenwerbung. In der Literatur durch Autoren wie Christoph Martin Wieland als Attitude bereits vorgeführt, wurde die Übertragung einer sprachlichen Repräsentation auf einen architektonischen Gegenstand durch die Schaffung eines medialen Kontextes geleistet, der sich auf einen anonymen Betrachter oder Benutzer ausrichtete, mithin den Übergang von personaler zur Massenkommunikation schaffte.

Die visuellen Mittel, die Schinkel einsetzte, waren durchaus differenziert und richteten sich zielgruppenspezifisch aus. Aus der vom Theater vorgegebenen Perspektive kam das häufige Zitat einer der Camera Obscura entsprechenden, stark weitwinkligen Sehweise, die vor allem bei Diagonalsichten ungeheure Raumtiefen selbst in gedrängten Verhältnissen zu evozieren vermochte. Unter diesen Auspizien ist auch eine Besonderheit Schinkelscher Entwürfe zu sehen, ihre relative Indifferenz gegenüber historischen Stilen. Die Werdersche Kirche zu Berlin hätte mit gleichen Mitteln und gleicher Berechtigung in ‚antikischen‘ wie gotischen Formen gebaut werden können – folgte man den gleichartigen Perspektiven ihres Entwerfers, die sich nur darin unterschieden, daß die Ansicht in gotischen Formen wesentlich hochrechteckiger war als der in ein optisches Quadrat gebrachte Blick auf den klassizistischen Innenraum. Daß für beide Ansichten dieselbe Projektionsvorlage benutzt wurde, läßt sich leicht durch Abdecken des linken Drittels der ‚antikischen‘ Variante sichtbar machen. Daß hier nicht mit einem Bild, sondern mit der Gegenüberstellung von zweien und deren leichten Unterschieden überzeugende Kommunikation betrieben werden sollte, markierte schon eine neue Qualität der Mediatisierung: Die Frage lautete nicht „In welchem Style sollen wir bauen?“, sondern schlicht „Welchen Stil will der Bauherr?“<sup>33</sup> Ausgerechnet an einem Sakralbau exemplifizierte Schinkel diese Fragestellung, übertrug sie auf den Entwurf großer Denkmäler und schaffte damit die Voraussetzung für die endgültige Ablösung jedweder Repräsentativität von Architektur im sprachanalogen Sinn. Konsequenterweise wurde er damit auch zum ersten modernen Denkmalpfleger, dem die öffentliche Wirkung von Denkmälern als Ideenträgern der Geschichte wichtiger war als die reine Formerhaltung.

Die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts waren für Architekten wie für viele andere Bürger eine schwere Zeit: Die politischen Verhältnisse waren in ihrer restaurativen Ausformung keineswegs günstige Voraussetzungen für gute Ge-

schäfte. Der Rückzug in private Sphären sowie in Bereiche bislang ungenutzter Wirtschaftsmöglichkeiten führte jedoch zu einem ungeahnten Schub an Innovationen, die fast durchwegs auf Synthetisierungen früherer Erkenntnisse beruhten. Die Geschichte der Eisenbahnen mit ihren enormen Einflüssen auf die Veränderung menschlicher Wahrnehmung begann<sup>34</sup>, die in Großbritannien begonnene Industrialisierung vieler Produktionen faßte in den deutschen Ländern Fuß und wurde durch den Zollverein sowie einzelstaatliche Gewerbeförderungen unterstützt; schließlich erlebte die organisierte Massenkommunikation in Form von periodischen Zeitungen und Zeitschriften eine zuvor ungeahnte Festigung und Ausbreitung, die schließlich sowohl in regelmäßigen Intelligenzblättern auch radikaler Bürgergruppen als auch im Beginn der illustrierten Zeitschriften kulminierte. Finanziert wurden alle diese Innovationen durch Spekulanten, durch einzelne Steuererlässe als staatliche Investitionszulage und im Beispiel der Illustrierten bereits auch durch (noch relativ wenig) Reklame.

Für den Maler wie Entwerfer Schinkel war die Arbeit als Panoramen- und Dioramen-Zeichner und -Maler konstitutiv; den technischen Bedingungen des Theaters verdankte er sein Repertoire an persuasiven Bildformen und wohl auch den Pragmatismus ihres Einsatzes. Als er sich 1826 in Paris aufhielt, dürfte er auch das berühmte Diorama seines Malerkollegen Daguerre gesehen haben; ob die Nachricht von dessen Erfindung im Jahre 1839 mehr als nur an sein Ohr geriet, ist nicht bekannt. Daß Schinkels Bauten zu den ersten Sujets früher Architekturphotographie gehörten, war dagegen sicher nicht nur der Prominenz dieser Gebäude zu verdanken, sondern wohl dem Umstand, daß diese Bauten in zeichnerischen Perspektiven von jeweils gültigen Standpunkten und in relevanten Blickwinkeln vorab publiziert, mithin im kollektiven Gedächtnis der ersten Photographen plaziert waren. So mußten die Schinkelschen Bilder seiner Architektur lediglich wiedergefunden und in die neue Bildtechnik transponiert werden. Karl Friedrich Schinkel hatte den pragmatischen Gebrauch der Perspektive schon weitgehend als mediales Verhalten etabliert; die Photographie brauchte eine ganze Weile, um diese Praxis Stück für Stück, Gattung für Gattung, Areal für Areal übernehmen zu können. Schinkel hat dies nicht mehr erlebt; seine Erkrankung und sein Tod überschritten sich mit der Einführung des Verfahrens.