

Die Bilder der Architekten : Überlegungen zur Rhetorik imaginierter Architektur

Autor(en): **Ullrich, Wolfgang**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **91 (2004)**

Heft 9: **im Bild = Images d'architecture = Images of architecture**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67789>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Bilder der Architekten

Überlegungen zur Rhetorik imaginierter Architektur

Wolfgang Ullrich Wir können nur ahnen, welche Bedeutung das Bild eines architektonischen Entwurfs für dessen Aussicht auf Realisierung hat – und zwar nicht erst seit den ungeahnten Möglichkeiten der digitalen Bildproduktion. Wie verschieden die Bildsprache – und damit die Aussage – imaginierter Architektur sein kann, wird anhand der Beiträge zum Wettbewerb für die «Ciudad del Flamenco» exemplarisch augenfällig.

Seit es Architekturwettbewerbe gibt, besitzen Pläne nicht nur eine informative und erklärende Funktion, sondern ebenso eine rhetorische Dimension. Sie sollen eine Jury neugierig machen und beeindrucken, ja haben die Aufgabe, ein strenges Fachpublikum gerade auch emotional zu gewinnen. In der Geschichte der Architektur finden sich also immer wieder raffinierte oder gar spektakuläre Versuche, ein noch nicht bestehendes Gebäude so zu imaginieren, dass es nicht mehr aus den Köpfen geht und schliesslich gebaut werden «muss». Manche Entwürfe wurden nachträglich sogar zu Kunstwerken erklärt – und werden heute in Museen präsentiert, wobei dem Publikum ihre ursprüngliche Rolle vielleicht gar nicht mehr bewusst ist.

Im Pariser Louvre erfreuen sich etwa viele Besucher an einem Diptychon von Hubert Robert aus dem Jahr 1796, das zwei Ansichten der Grande Galerie in Form eines Vorher-Nachher-Bilds zeigt. Vermeintlich sieht man einmal ein genaues Abbild des Galerieraums, das andere Mal eine traurige Zukunft, in welcher derselbe Raum zur Ruine geworden ist und die Kultur insgesamt degeneriert erscheint: Ein paar Menschen scharen sich armselig um ein notdürftiges Feuerchen, wo ehemals die Schätze der abendländischen Kunst versammelt waren, von denen nur ein paar Skulpturen-

reste übrig sind. Tatsächlich aber handelt es sich bei diesen beiden Tafeln um einen Beitrag zu einem Architekturwettbewerb und das Vorher-Bild ist seinerseits eine Zukunftsvision. Hubert Robert, der die Grande Galerie als Ausstellungsraum verbessern und auch die Pläne anderer Architekten beurteilen sollte, inszenierte hier seinen eigenen Vorschlag, dessen Grundidee darin bestand, dem Raum Oberlicht zugeben, um die Kunstwerke besser zur Geltung zu bringen. Doch warum ergänzte Robert seinen Entwurf um das zweite Bild, das seine Architektur in bereits wieder kaputtem Zustand vor Augen führt?

Emotionale Verankerung

Man mag hierin einen Tribut an den kulturpessimistischen Zeitgeist erkennen, doch das erklärt nicht den enormen Aufwand, den sich Robert machte. Immerhin sind die beiden Tafeln in stattlichem Format und sehr präzise ausgeführt. So versteht man dieses eigensinnige Konzept nur, wenn man sich klar macht, welche Emotionen es bewirkt, dass zwischen den beiden Tafeln eine zeitliche Differenz suggeriert wird. Auf einmal stellt die eine Tafel nicht nur einen Architekturplan dar, sondern besitzt zugleich die Melancholie von etwas bereits wieder Vergangenen. Dies weckt beim Betrachter nostalgische Gefühle und stimuliert schliesslich gar die Sehnsucht, es möge doch bitte «noch» so sein wie auf dem Bild, auf dem alles intakt ist. Geschickt setzt Robert somit auf den menschlichen Impuls, sich für etwas vom Untergang Bedrohtes einzusetzen – wobei das Bedrohte in diesem Fall noch nicht einmal existiert, dieser Impuls also letztlich dazu führen soll, es überhaupt erst Wirklichkeit werden zu lassen (die geschickte Manipulation des Betrachters genügte im Fall von Robert übrigens nicht; sein Vorschlag blieb unrealisiert, und erst nach 1945 erhielt die Grande Galerie Oberlicht).



oben: Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796. Paris, Louvre. – Bild: Wolfgang Ullrich
unten: Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796. Paris, Louvre. – Bild: Wolfgang Ullrich





Hubert Robert, Rousseaus Kenotaph im Garten der Tuileries, bei Tag und bei Nacht. Tagbild: National Gallery of Ireland, Dublin. Nachtbild: «Le Mausolée provisoire de Jean-Jaques Rousseau, sur le bassin des Tuileries, avant la translation des cendres au Panthéon, dans la nuit du 10 au 11 octobre 1794», Musée Carnavalet Paris.
Bild: Photothèque des musées de la ville de Paris/Chliché IQUMAZET

Auch in anderen Fällen verwendete Hubert Robert Bildpaare, um eine Situation etwa zu verschiedenen Tageszeiten zu zeigen. So kümmerte er sich, als die Gebeine Rousseaus 1794 in das Panthéon überführt wurden, als Event-Architekt um die Effekte des Zeremoniells, wie zwei Tafeln belegen, welche die Tuileries einmal bei Tag und einmal bei Nacht zeigen. Mit solchen Imaginationen wird heute aber noch genauso gerne – und mit Erfolg – gearbeitet. Als Herzog & de Meuron vor einigen Monaten an einem Wettbewerb für ein Flamenco-Zentrum in Jerez (Spanien) teilnahmen, präsentierten sie den von ihnen geplanten Gebäudekomplex nicht zuletzt in zwei Bildern, die sich nur darin unterscheiden, dieselbe Ansicht bei Tag und bei Nacht vorzustellen. Hier spielte die Bildrhetorik ebenfalls eine wichtige Rolle.

Tiefenwirkung

Man sieht jeweils eine naturalistische Stadtansicht, in klassischem Querformat und einer Kompositionsweise, wie sie spätestens seit dem 17. Jahrhundert – vor allem im Gefolge Claude Lorrains – immer wieder beliebt war. So befindet sich links eine von den Bildrändern abgeschnittene Hauswand, die den Vordergrund markiert. Dadurch wird einerseits die Grenze zwischen Bild und Betrachter minimiert, ja dieser kann sich gleichsam im Bild fühlen; andererseits steigert der scharfe Kontrast von Vorder- und Hintergrund den Tiefeneindruck des Bildraums, so dass der Blick geradezu «nach hinten» und damit in die Bildmitte gezogen wird. Dort ist auch das markanteste und höchste

Gebäude situiert, welches das Flamenco-Museum sowie eine Aula beherbergen soll (abgesehen davon wird das Zentrum eine Schule und ein Archiv besitzen). Menschen, die den Platz davor bevölkern, vermitteln eine Grössenvorstellung und lenken die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Architektur. So gehen die Figuren im Vordergrund direkt darauf zu (und verschwimmen daher sogar teilweise in Bewegungsunschärfe), während vor dem Gebäudekomplex, zumindest bei der Nachtansicht, Grüppchen von Menschen stehen, was den Betrachter dazu animiert, mit seinen Blicken ebenfalls zu verweilen und sich die architektonischen Details anzusehen.

Wie die Bildkomposition die Blickregie übernimmt, ist der Gegensatz von Tag- und Nachtdarstellung dazu angetan, dass der Betrachter sich noch stärker auf das Ambiente einlässt und regelrecht in die – jeweils ausdrücklich positiv und verführerisch angelegte – Bildatmosphäre eindringt. Einmal bietet sich der Platz im Morgenlicht dar, so dass man die frische Luft zu spüren glaubt und sich darauf freuen kann, einen schönen Tag vor sich zu haben; im anderen Fall ist es eine laue Sommernacht, die man genießt, nachdem man vielleicht gerade von einer Flamenco-Darbietung aus dem Zentrum gekommen ist und noch mit Freunden plaudert. Die Architektur drängt sich dabei beide Male nicht als Fremdkörper auf, sondern fügt sich angenehm in eine Gesamtstimmung; sie wirkt klar konturiert und materialstark bei Tag, bei Nacht hingegen eher filigran und als Ort einer differenzierten Lichtinszenierung.





Ciudad del Flamenco, Jerez. Projekt SANAA (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa). – Bild aus: Ciudad del Flamenco, Jerez. Concurso Internacional, Coleccion Biblioteca GMU/1, Jerez 2004.

Stimulierte Imagination

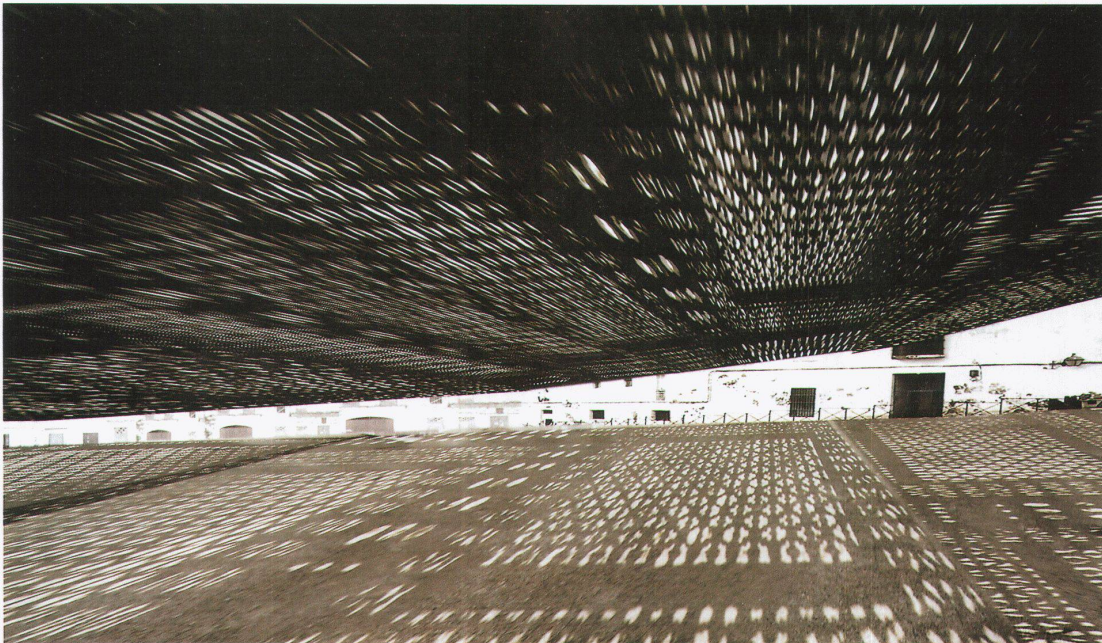
Herzog & de Meuron bieten also viel mehr als nur eine visuelle Erläuterung ihres Konzepts; sie stimulieren die Imaginationsfähigkeit des Betrachters und verankern ihren Entwurf damit auch emotional im Bewusstsein. Ob es daran lag, dass sie den Wettbewerb schliesslich auch gewannen, lässt sich natürlich nicht sagen; doch ist offenkundig, dass es keinem der anderen Teilnehmer gelang, so suggestive Bilder zu entwickeln. Im Vergleich lässt sich dafür sehen, welche anderen Möglichkeiten der Bildrhetorik bei Architekten ebenfalls beliebt sind.

Am ehesten ging das japanische Büro SANAA (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa) bildsprachlich in eine ähnliche Richtung wie Herzog & de Meuron. Im Mittelpunkt dieses Entwurfs stand eine Umgestaltung des Platzes zu einer Art von Amphitheater, das von einem lichtdurchlässigen Dach überdeckt worden wäre, wodurch bereits bestehende Gebäude zu einer stärkeren Einheit zusammengebunden werden sollten. Eine Fotomontage zeigt den Platz und die angrenzenden Gebäude; beides ist von einem hohen Himmel mit einigen geradezu gleissend hell angestrahlten Wolken überfangen. Das soll Weite und Offenheit, Licht und Sommer suggerieren, ist aber zu plakativ eingesetzt, um überzeugend zu wirken. Vor allem kommt die Architektur im Kontrast zum dominanten Himmel nicht zur Geltung, sondern nimmt sich flach und matt aus; der Platz erscheint zu steril (ganz ohne Menschen!),

um zusammen mit dem Himmel einen einheitlichen Bildraum zu ergeben.

Ohnehin ist es ein Problem vieler Entwurfsgrafiken, dass auf ihnen zwar einzelne Effekte eingesetzt werden, diese aber nicht subtil genug integriert sind, um in einem plausiblen Ganzen aufzugehen. Dafür stellt sich dann der Verdacht ein, ein bildrhetorisches Element habe keine andere Funktion als die, den jeweiligen Entwurf etwas aufzupeppen und zu dramatisieren. Man merkt die Absicht – und ist verstimmt.

Ebenso problematisch sind Bildsprachen, die sich scheinbar auf das Thema der gestellten Aufgabe einlassen, dabei aber nicht mehr als Gemeinplätze reproduzieren. Auch das liess sich bei den Wettbewerbsentwürfen für das Flamenco-Zentrum studieren. So wollte der spanische Architekt Guillermo Vázquez Consuegra den Eindruck erwecken, seine Pläne seien von dem flammenden und höchst dynamischen Geist des Tanzes befeuert worden. Nicht genug damit, dass er das Schwarz-Weiss einiger Detailansichten durch intensiv rote Flächen unterbricht; vielmehr legte er auch Skizzen vor, die so tun, als seien sie direkt im Flamenco-Rhythmus entstanden: Expressiv, leidenschaftlich, ja ekstatisch soll das aussehen, um die Architektur als kongenial zum Sujet ihrer Bestimmung zu erweisen. Das hat jedoch keinerlei Informationswert mehr, ist eine blosser Anmutung, gewissermassen eine laute Rhetorik im Leerlauf und damit Kitsch. Dies wird auch nicht besser dadurch, dass der Architekt behauptet,



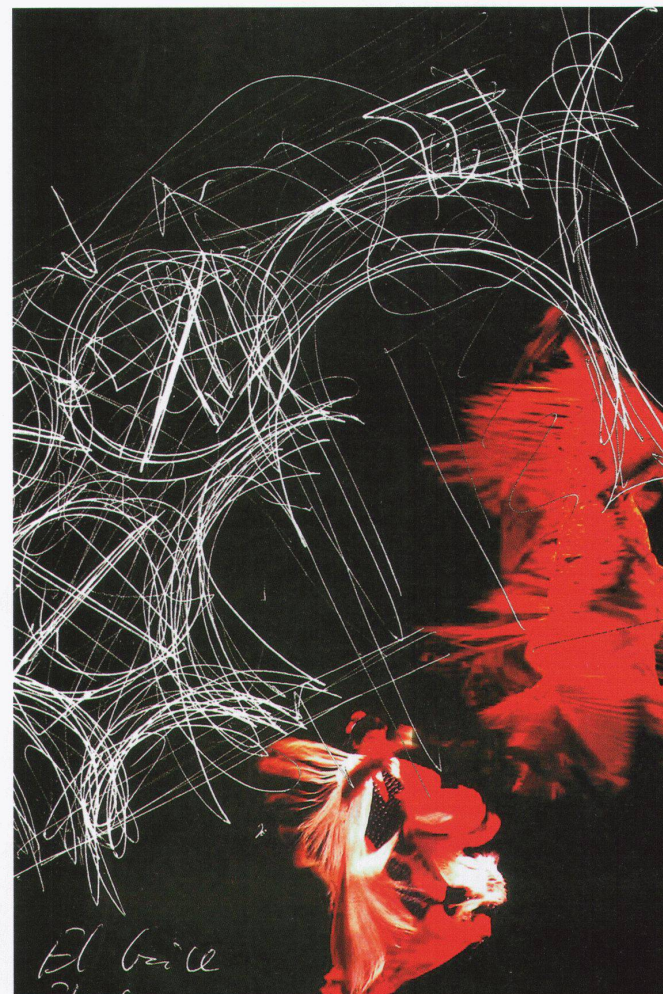
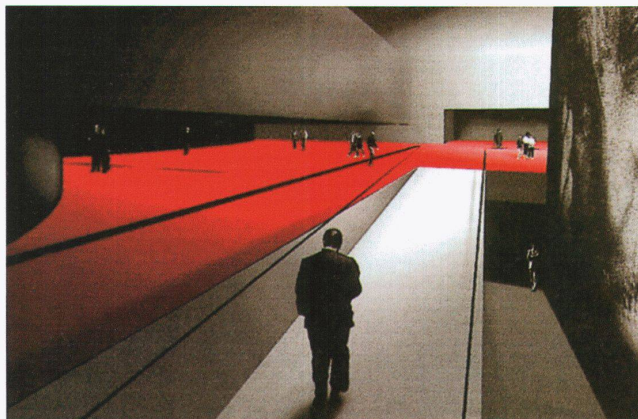
Ciudad del Flamenco, Jerez. Projekt SANAA (Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa). – Bild aus: Ciudad del Flamenco, Jerez. Concurso International, Coleccion Biblioteca GMU/1, Jerez 2004.

ausgehend von den Flamenco-Schwüngen darauf gekommen zu sein, die Wände ihrerseits geschwungen anzulegen. Damit entlarvt er sich höchstens als Opfer seiner Klischeebilder, ja lässt einen ziemlich oberflächlichen Begriff von «Flamenco» über seinen gesamten Entwurf herrschen.

Kunst-Rhetorik

Aber auch sonst ist immer wieder eine Bildsprache beliebt, die den Anschein des Genialischen besitzt. Vielleicht ist es ein Minderwertigkeitskomplex, den manche Architekten gegenüber Künstlern hegen, was zu solchen Skizzen und Plänen führt, die unbedingt nach Kunst aussehen wollen und sich – daher – jedem

Ciudad del Flamenco, Jerez. Projekt von Guillermo Vázquez Consuegra. – Bild aus: Ciudad del Flamenco, Jerez. Concurso International, Coleccion Biblioteca GMU/1, Jerez 2004.





Ciudad del Flamenco, Jerez. Projekt von Álvaro Siza & Juan Miguel Hernandez León. – Bild aus: Ciudad del Flamenco, Jerez. Concurso International, Coleccion Biblioteca GMU/1, Jerez 2004.

analytisch-neugierigen Blick verweigern. Neben Consuegra legten bei dem Wettbewerb in Jerez auch Álvaro Siza und Juan Miguel Hernández León Zeichnungen vor, die vor den Augen einer Jury eigentlich nichts zu suchen haben dürften. Zu sehen sind Knäuel von Strichen, die vermutlich stark abstrahierte Flamenco-Tänzerinnen darstellen sollen. Mit dem Entwurf der beiden, der für alle Gebäude kubische Formen oder zumindest streng gerade Linien vorsah, hatte diese Ästhetik jedenfalls nichts zu tun. Gerade aber weil sie ohne Verbindung zu anderem ist und sich nicht erklärt, kann eine solche Bildsprache manchem (naiveren) Betrachter doch imponieren: Wo der nichts versteht, ist er vielleicht bereit, den Architekten zuzugestehen, sie schöpften ihre Einsichten aus tieferen, den Laien verborgenen Quellen. So gerät die Kunst-Rhetorik zu einer (vordergründigen) Legitimation der Architektur, was allein deshalb zweifelhaft ist, weil der Betrachter hierbei mit Mitteln der Ästhetik eingeschüchtert wird.

Andere Architekten betreiben keine Kunst-Mimikry, sondern arbeiten bei ihren Entwürfen mit Fotos oder Schaubildern aus der Naturwissenschaft, um sich zu mehr Autorität zu verhelfen; sie suggerieren z. B. Analogien zwischen Nervenzellen und Grundrissen oder beschwören gar die Naturhaftigkeit allen Bauens (und umgekehrt bedient sich jemand wie Christo beim ästhetischen Repertoire der Architektur- und Ingenieurszeichnung, um seinen Projektskizzen den Anschein des genau Durchkonstruierten und Funktionalen zu geben und sich damit neben der Aura des Künstlers das Ansehen eines Architekten anzueignen).

Meist sind es Defizite oder zumindest Defizitängste, die kompensiert werden sollen, wenn jemand auf Bildsprachen anderer Metiers zurückgreift, welche dem eigenen Architekturstil gar nicht entsprechen und welche dann als besondere Bildsprachen eigens inszeniert werden, anstatt sich in eine Logik des Plans zu fügen. Dies dürfte auch der Grund sein, warum umgekehrt viele misstrauisch gegenüber jeglicher Bildrhetorik und visuellen Inszenierung sind und dahinter pauschal Manipulation oder gar Betrug wittern. Das ist natürlich selbst wieder naiv, denn es gibt keine «neutrale» Bildsprache, keine Zeichnung «an sich», die frei von Rhetorik sein könnte. Ausserdem sollten die Beispiele von Hubert Robert sowie Herzog & de Meuron zeigen, dass eine klug zum Einsatz gebrachte Rhetorik zwar die Emotionen der Betrachter lenken (und damit «manipulativ» sein) mag, dabei aber einen Mehrwert an Imagination erzeugt, der schon das Studium eines Architekturplans – und nicht erst das fertige Gebäude – zu einem Erlebnis werden lässt. ■

Wolfgang Ullrich (*1967), Dissertation in Philosophie über das Spätwerk Martin Heideggers; freischaffend als Autor, Dozent, Unternehmensberater. Zur Zeit Gastprofessor für Kunsttheorie an der Kunsthochschule Hamburg. Publikationen zu Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs sowie modernen Bildwelten. Zuletzt erschienen: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003.

l'architecture imaginée Depuis que les concours d'architecture existent, les plans possèdent une dimension rhétorique. Ils s'adressent à un cercle de spécialistes exigeants qui doivent aussi être touchés émotionnellement. L'histoire de l'architecture est riche en tentatives raffinées faisant que l'image d'un édifice n'existant pas encore marque les esprits. Ainsi, un diptyque de Hubert Robert datant de 1796 montre deux élévations de la Grande Galerie illustrant l'avant et l'après. Présenté dans le cadre d'un concours d'architecture, le concept volontariste du diptyque joue avec le réflexe humain tendant à s'engager pour une chose menacée de disparition même si, dans ce cas, l'objet menacé n'existe pas encore.

Notre époque aussi travaille avec de tels effets d'imagination. Lorsque voici quelques mois, Herzog & de Meuron participèrent à un concours pour un centre de flamenco à Jerez (Espagne), ils ne manquèrent pas de présenter leur complexe projeté en deux visions montrant la même vue de jour et de nuit. Les deux présentent un front urbain naturaliste sur format allongé classique et une forme de composition appréciée depuis le 17^{ème} siècle, avant tout dans l'école de Claude Lorrain. La juxtaposition des représentations diurne et nocturne forme un contraste faisant que l'observateur s'imprègne de l'ambiance illustrée et résolument positive. Ce faisant, l'architecture s'impose chaque fois, non pas comme un corps étranger, mais s'intègre agréablement dans une ambiance générale. Herzog & de Meuron stimulent ainsi la faculté imaginative de l'observateur et ancrent en même temps émotionnellement leur projet dans sa conscience.

La comparaison avec d'autres graphismes de projet révèle le fait que les effets employés ne sont pas assez subtilement intégrés pour susciter un tout plausible. On ressent l'intention rhétorique dans l'image et s'en trouve gêné. Les langages visuels apparemment orientés sur le thème de la tâche traitée sont tout aussi problématiques lorsqu'ils ne font que reproduire des banalités; ainsi les esquisses de l'architecte espagnol Guillermo Veasquez Consuegra, portées par l'esprit de la danse et censées révéler l'architecture comme congénère du sujet de sa vocation. Le semblant de génialité dans certains langages visuels est manifeste, mais malgré leur prétention artistique, ils se refusent à tout regard analytique. Cette rhétorique artistique revient à légitimer superficiellement l'architecture en cherchant à intimider l'observateur par le biais de l'esthétique.

Il n'existe pas de langage visuels «neutres» pouvant être libres de toute rhétorique. Les exemples de Hubert Robert et de Herzog & de Meuron veulent pourtant montrer qu'une rhétorique judicieusement mise en oeuvre oriente certes les émotions de l'observateur (et peut, par là même, être «manipulatrice»), mais qu'elle génère en même temps une plus-value d'imagination. ■

The advent of architectural competitions resulted in plans acquiring a rhetorical dimension. Among other things, they are designed to have an emotional appeal to a strictly professional public. The history of architecture is peppered with ingenious attempts at presenting an as yet unbuilt building in such a way that it becomes unforgettable. A diptychon by Hubert Robert from 1796, for example, shows two views of the Grand Galerie in the form of a before-and-after picture. The highly original concept of the diptychon – submitted in connection with an architectural competition – addresses the human impulse to support something that is threatened by decline – whereby, in this case, that which was threatened did not yet exist.

Today's architects still enjoy working with imagined images. When, a few months ago, Herzog & de Meuron participated in a competition for a flamenco centre in Jerez (Spain), they presented their projected building complex in the form of two images showing the same picture by day and by night. Both images consist of naturalistic city views, in classical horizontal format and a style of composition that has been popular ever since the 17th century, above all in the wake of Claude Lorrain. The visual staging shows the contrast between day and night in such a way that the spectator is virtually carried away by the – in both cases expressly positive – visual atmosphere. The architecture of both images is never obtrusively alien but complies pleasantly with the overall mood. Herzog & de Meuron stimulate the imaginative talents of the spectator, thereby anchoring their design in the viewer's emotional consciousness.

Comparison with other design graphics frequently reveals that the effects used are not integrated subtly enough to result in a plausible whole. The rhetorical visual intentionality is all too apparent – and this is irritating. Equally problematic are visual languages which, while apparently involved with theme of the specific task, really do no more than reproduce commonplace ideas, as, for example, the expressive sketches by the Spanish architect Guillermo Vázquez Consuegra which, fired by the spirit of the dance, are intended to reveal the architecture as being congenial with the subject of its definition. There is a conspicuous incidence of visual languages with artistic pretensions that reject all analytical scrutiny. This art-rhetoric poses as a (superficial) architectural legitimation that attempts to intimidate the viewer by aesthetic means.

There is no "neutral" visual language that is free from rhetoric. The examples by Hubert Robert and Herzog & de Meuron, on the other hand, show that skilfully employed rhetoric, although it influences the emotions of the viewer (and is thus "manipulative"), serves to increase our imaginative potential. ■