

Florian Henrich

Das digitale Bild als Medium der Architekturdarstellung in den Zeitschriften

Neben der Sichtung des Materials des Schinkelwettbewerbs basieren die hier vorgestellten Ergebnisse¹ im Wesentlichen auf der Recherche der beiden Architekturzeitschriften *ARCH+* und *Bauwelt*, worauf im Folgenden eingegangen werden soll.

Dazu ist es zunächst notwendig, auf die Besonderheit der Sorte von Bildern einzugehen, die hier zur Debatte steht. Es handelt sich um Entwurfsdarstellungen, um die Visualisierung von noch nicht gebauter Architektur. Allen diesen Bildern ist gemein, dass sie nicht wie Fotografien etwas wiedergeben, das es bereits gibt, sondern dass sie etwas zeigen, was physisch noch nicht existiert, das noch nicht sinnlich-räumlich begehbar und erfahrbar und insofern auch nicht fotografierbar ist, sondern lediglich in medialer Form als bildliche Repräsentation vorliegt. Ganz gleich, ob der dargestellte Entwurf so oder abgeändert oder gar nicht zur Ausführung gelangen wird, sie alle sind Darstellungen, die einen zukünftigen gebauten Zustand visuell vorwegnehmen. Ihnen ist ein prospektiver Charakter eigen. Die Frage, vor der sich alle hier vertretenen Architekturbüros gestellt sahen, lautete: Wie stellt man Architektur dar, die es noch nicht gibt? Wie lässt sich ein möglicher Bauzustand visualisieren? Wie kann man mit Bildern etwas vermitteln, was vielleicht bislang nur als vage Vorstellung, als erste Idee existiert?

Das heißt zugleich, es geht hier weniger um die Architektur selbst, um die dargestellten Bauten, als vielmehr um die Art und Weise ihrer Darstellung. Im Fokus steht in erster Linie nicht das digitale Bild als operative visuelle Kom-

ponente im architektonischen Entwurfsprozess, sondern die visuelle Repräsentation von Architektur, das digitale Bild nicht als Entwurfsinstrument, sondern als Präsentationsmedium.² Als solches erfüllt es den Zweck eines repräsentativen Schaubildes und damit eine kommunikative, primär nach außen gerichtete Funktion jenseits des Entwurfsprozesses, sei es in der Präsentation, im Wettbewerb, in Marketing, Werbung oder Verkauf.

Schließlich geht es um eine spezielle Form der bildlichen Repräsentation von Architektur, nämlich um das digitale Bild als Medium der Architekturdarstellung im Medium der Zeitschrift. Dies ist vor allem in zweierlei Hinsicht relevant. Zum einen wird das digitale Bild in gedruckter Form, als Printprodukt, in den Blick genommen mitsamt den dadurch bedingten Transformationen in Abhängigkeit von der technischen Entwicklung. So zeigt sich etwa, dass gerade die Frage der technischen Reproduzierbarkeit des digitalen Bildes bis über die 1990er Jahre hinaus eine zentrale Rolle spielt. In der Ausstellung wird daher auch der Aspekt des Medialen durch Beigaben von Originalen speziell thematisiert: seien es Zeitschriftenausgaben; sei es der Papierabzug eines auf Diafilm abfotografierten Computerbildschirms zu Vervielfältigungszwecken; sei es eine Handzeichnung, die den hohen Perfektionsgrad der analogen Entwurfsdarstellung verdeutlicht. Zum anderen wird das digitale Bild nicht isoliert in den Blick genommen, sondern im Kontext von zeitgenössischen medialen Publikations- und Rezeptionspraktiken, die ihrerseits dem digitalen Wandel unter-

Anmerkungen:

- 1 Siehe den Katalogbeitrag „Die Evolution des digitalen Bildes – Das digitale Bild in der Architektur 1980–2020“.
- 2 Zu den Auswirkungen der digitalen Entwurfswerkzeuge auf den Entwurfsprozess siehe den Katalogbeitrag von Dominik Lengyel und Catherine Toulouse.

liegen. Es geht weder um das digitale Bild als rein technisches noch als rein ästhetisches Phänomen, sondern um einen bestimmten Ausschnitt aus der vielgestaltigen architektonischen Bildpraxis, um den konkreten Gebrauch des digitalen Architekturbildes im medialen Kontext der Zeitschrift.

Die Methode der Zeitschriftenrecherche: *ARCH+* und *Bauwelt*

Zeitschriften bieten für eine Recherche, wie sie hier vorgenommen wurde, zwei kaum zu überschätzende Vorteile. Zum einen verfügen sie zumeist über eine Bildebene und über eine Textebene, zum anderen können sie sowohl qualitativ als auch quantitativ ausgewertet werden. Auch die beiden Architekturzeitschriften, die hier im Fokus stehen, *ARCH+* und *Bauwelt*, enthalten nicht nur konstant über die Zeit hinweg stets aktuelles Bildmaterial, das sich erfassen, analysieren und interpretieren lässt, sondern ebenso deskriptive, reflexive und normative Aussagen in unterschiedlichen Textformaten, wie Artikel, Bericht oder Kommentar, die die jeweiligen zeitgenössischen Meinungen und Erfahrungen widerspiegeln. Zeitschriften bieten damit zum einen die Möglichkeit, die Entwicklung des digitalen Bildes als Medium der Architekturdarstellung im Wandel vom analogen zum digitalen Zeitalter nachzuvollziehen und zugleich die diesen Prozess begleitende Debatte in ihrer Chronologie, ihren Etappen und zentralen Aussagen diskursiv zu rekonstruieren. Zum anderen erlauben es Zeitschriften, die am Bildmaterial nachvollzogene Entwicklung quantitativ durch das einfache Auszählen der Häufigkeiten von Bildphänomenen auf ein empirisches Fundament zu stellen. Auf diese Weise ist es möglich, zu generalisierbaren Aussagen zu gelangen und den gemachten Beobachtungen zumindest für den Rahmen dieser Stu-

die einen über den Einzelfall hinausgehenden exemplarischen, repräsentativen Charakter zuzuschreiben. Dabei wird hier im Folgenden das Bild im Mittelpunkt stehen, während seine Diskussion einer anderen Publikation vorbehalten ist.³

Ursprünglich war vorgesehen, die Zeitschriftenrecherche an mindestens vier Periodika durchzuführen und neben *ARCH+* und *Bauwelt* auch noch das italienische Magazin *domus* und die spanische Zeitschrift *El Croquis* mit einzubeziehen. Aus forschungspraktischen Gründen hat sich jedoch sehr schnell erwiesen, dass ein solches Pensum bei angestrebter Vollerfassung unter den gegebenen Projektbedingungen nicht zu bewältigen ist. Die Untersuchung hat sich daher zwar auf die beiden Zeitschriften *ARCH+* und *Bauwelt* beschränkt. Diese wurden jedoch vollständig mit allen Ausgaben aus allen 41 Jahrgängen zwischen 1980 und 2020 Seite für Seite durchgeblättert, erfasst und ausgewertet, wobei das Jahr 2020 projektbedingt nur bis zur Jahresmitte erhoben werden konnte. So wurden im Zeitraum von 1980 bis 2020 in den 190 Heften der *ARCH+* insgesamt 413 Bilder und 263 Texte, in den rund 1.800 Heften der *Bauwelt* 1.740 Bilder und 162 Texte erfasst. Diese bilden zusammen das Materialkorpus, das dieser Untersuchung zugrunde liegt.

Allein an diesem ersten zahlenmäßigen Befund wird deutlich, wie sehr sich beide Zeitschriften in ihrer Bild-beziehungsweise Textlastigkeit unterscheiden und weshalb sie sich gerade aufgrund dieser Gegensätzlichkeit für eine Untersuchung wie diese auf fast schon komplementäre Weise ergänzen. Ohne hier auf die Unterschiedlichkeit des thematischen Konzepts, der inhaltlichen Ausrichtung und der publizistischen Funktionsweise beider Periodika im Lauf ihrer Geschichte näher eingehen zu können, nehmen beide Zeitschriften dem eigenen programmatischen Anspruch

³ Siehe die Broschüre zum Teilprojekt im Rahmen der SPP-Publikationsreihe „Das digitale Bild“ (in Vorbereitung).

nach unterschiedliche Positionen und Funktionen in der Architekturpublizistik der BRD und später im wiedervereinigten Deutschland ein. Dabei sind vor allem zwei Aspekte für die Recherche besonders relevant: Während die *Bauwelt* fortlaufend chronistisch über das aktuelle Architekturgeschehen informiert, tritt die *ARCH+* selbst als Akteurin mit einem dezidiert politischen Anspruch im aktuellen Architekturdiskurs auf. Während die *Bauwelt* eher das Gros der Architektorentwicklung der Gegenwart repräsentiert, vertritt die *ARCH+* eher eine gesuchte avantgardistische Position in dem Streben, gesellschaftsrelevante Themen möglichst frühzeitig als solche zu benennen und kritisch zu reflektieren.

Das zeigt sich gerade auch im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Computer bei dessen Einzug in die Architekturpraxis in Deutschland gegen Mitte der 1980er Jahre. Während die *ARCH+* bereits 1984 in ihrem ersten Themenheft zum Computer eine „Gleichzeitigkeit und Unterschiedlichkeit in Inhalt und Bedeutung der Entwicklungen“ konstatiert, die „heute mit den Namen [...] Computer Aided Design und Post-Modernism belegt sind“⁴, heißt es in einem Leserbrief in der *Bauwelt* zu deren erster Ausgabe zum Thema Computer, die vier Jahre später erscheint, dort würden „Ende 1988 immer noch ‚erste Erfahrungen‘ mitgeteilt, Erfahrungen, die 1984 tatsächlich zu machen waren“⁵. Dementsprechend finden sich die frühesten digitalen Bilder nicht in der *Bauwelt*, sondern in der *ARCH+*. Umgekehrt ist das einzige Heft beider Zeitschriften zum Thema des digitalen Bildes, das in den Jahren zwischen 1980 und 2020 überhaupt erschienen ist, ein *Bauwelt*-Heft.⁶

Generell unterscheiden sich beide Zeitschriften in der eigenen Bildpraxis wie im grundsätzlichen Verhältnis zum Bild deutlich. Während die *Bauwelt* mit ihrem „Re-Design“ im Jahr 2006 dem

Bild einen wesentlich größeren Stellenwert einräumt als zuvor und damit – so scheint es – auf eine Entwicklung reagiert, die im Architekturbetrieb ohnehin bereits etablierte Praxis ist, scheint in der *ARCH+* eher ein distanzierteres, mitunter skeptisches, fast schon misstrauisches Verhältnis zu Bildern zu bestehen, wie es bereits Anfang der 1980er Jahre in der Kritik des „über Zeichnungen vermittelten Personenkults“⁷ der ‚Postmoderne‘ zum Ausdruck kommt, ohne dass dieses kritische Verhältnis zum Bild jedoch selbst explizit zum Gegenstand der Reflexion gemacht würde. Während am Beispiel der *Bauwelt* deutlich wird, dass die mediale Präsenz des digitalen Bildes nicht nur durch die technische Entwicklung, sondern auch durch redaktionelle Entscheidungen bedingt ist, sind die bildliche Darstellung von Architektur, die Notwendigkeit ihrer medialen Repräsentation und die daraus folgenden Konsequenzen für die Wahrnehmung und Rezeption von Architektur bezeichnenderweise Themen, die in der *ARCH+* zumindest in dem hier betrachteten Zeitraum weitestgehend unbeachtet bleiben. Insgesamt ist für beide Zeitschriften festzustellen, dass – abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie der Erörterung technischer Aspekte vor allem in der ersten Hälfte der 1990er Jahre – das digitale Bild weitgehend unbehandelt bleibt. Eine eingehende Diskussion seiner Qualitäten als Medium der Architekturdarstellung findet nicht statt.

Dementsprechend findet sich der mit Abstand größte Teil der digitalen Bilder in der *Bauwelt* – „seit jeher die einzige Architekturzeitschrift in Deutschland, die wöchentlich erscheint“⁸, bis auch sie schließlich ab 2016 „im zweiwöchentlichen Rhythmus“⁹ erscheint – und dort insbesondere im Wettbewerbsteil, wo kontinuierlich und in hoher Frequenz Visualisierungen von noch nicht realisierten Entwürfen veröffentlicht werden. Handelt es sich in beiden Fällen um

4 Nikolaus Kuhnert, „Zu diesem Heft: Rechnergestütztes Entwerfen“, in: *ARCH+*, 1984, 77 (Nov.), S. 25.

5 Wolfgang Beck, „Computer im Architekturbüro“, in: *Bauwelt*, 79, 1988, 45 (25. Nov.), S. 1921 u. 1951, hier S. 1921.

6 *Bauwelt*, 107, 2016, 33 (26. Aug.): „Ungebautes inszenieren – Architektur verkaufen“.

7 O. V., „Berichte und Projekte“ (*ARCH+*-Zeitung), in: *ARCH+*, 1984, 77 (Nov.), S. 4–9, hier S. 5.

8 Felix Zwoch, „Brauchte die *Bauwelt* ein Re-Design? Muss sie mit dem Zeitgeist Schritt halten?“, in: *Bauwelt*, 97, 2006, 37 (1. Okt.), S. 2.

9 Boris Schade-Bünsow und Kaye Geipel, „Im neuen Takt“, in: *Bauwelt*, 107, 2016, 34 (9. Sept.), S. 11.

deutschsprachige Zeitschriften, so erlauben es doch die Berichterstattung über das internationale Wettbewerbsgeschehen ebenso wie die diskursive Auseinandersetzung mit länderübergreifenden zeitgenössischen Themen, auch die internationale Dimension der Entwicklung des digitalen Architekturbildes zumindest ansatzweise mit im Blick zu behalten. Zudem ist beiden Zeitschriften gemein, dass in ihnen jeweils die Protagonistinnen und Protagonisten selbst zu Wort kommen, dass sich in ihnen also die zeitgenössische Sicht der beteiligten Personen auf ihre eigene Praxis niederschlägt, und dass hier stets aktuelle Bilder und damit auch zeitgenössische bildgestalterische Moden, Konjunkturen und Trends Eingang finden, die sich in ihrer ästhetischen Entwicklung nachzeichnen lassen.

Für die vorgenommene Zeitschriftenrecherche wurden also bewusst ein bildlastiges und ein textlastiges Medium gegenübergestellt. Dabei ist zu beachten, dass das Bildgeschehen in den Zeitschriften seine eigene Chronologie aufweist, die nicht unbedingt mit der der gesamten Architekturbildpraxis übereinstimmen muss. Manche technische Innovationen und bildgestalterische Trends kommen hier vielleicht verzögert oder gar nicht an. Umgekehrt erweisen sich hier Bildphänomene eventuell als signifikant, die so nicht auf die gesamte Praxis zutreffen. Dennoch – so die Hypothese – dürften aber die Grundzüge der Entwicklung des digitalen Bildes als Medium der Entwurfsdarstellung, ihre Etappen und Abfolge auf ein größeres Gesamt übertragbar sein. Wenn daher im Folgenden pauschal von „den Zeitschriften“ die Rede ist, müssen damit nicht unbedingt immer beide Organe, *ARCH+* und *Bauwelt*, gemeint sein, wie zugleich damit unterstellt werden soll, dass die hier getroffenen Aussagen zumindest ein Stück weit auch auf andere Bereiche der architektonischen Bildpraxis zutreffen. Dabei kommt beson-

ders den quantitativen Aussagen ein relativer Stichprobencharakter zu, da sie nicht die absoluten Häufigkeiten von Bildphänomenen wiedergeben, sondern vor allem ihre zahlenmäßigen Relationen untereinander und deren Veränderung im Lauf der Zeit. Sie haben also in erster Linie eine heuristische Funktion.

Schinkelwettbewerb

Schließlich sei hier noch ergänzend auf das Bildmaterial des Schinkelwettbewerbs aus den Beständen des Architekturmuseums der Technischen Universität Berlin eingegangen. Mithilfe dieses Materials soll die hier dargebotene Perspektive auf die architektonische Darstellungspraxis um Beispiele aus der Bildproduktion von Studierenden und jungen Architekturschaffenden erweitert werden, die nicht über die gleichen Mittel und Möglichkeiten verfügen wie große Architekturbüros oder professionelle externe Visualisierungsagenturen. Der Schinkelpreis wird seit 1852 vom Berliner Architekten- und Ingenieurverein in Erinnerung an den preußischen Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) vergeben und ist einer der renommiertesten Nachwuchsförderpreise für angehende Architektinnen und Architekten in Deutschland. Dabei handelt es sich um einen Ideenwettbewerb, der nicht unter dem Druck der unmittelbaren Umsetzung steht und in verschiedenen Kategorien vergeben wird.¹⁰

Ausgangspunkt: Architekturdarstellung Anfang der 1980er Jahre

Ziel der Zeitschriftenrecherche ist es, die architektonische Darstellungspraxis der letzten vier Jahrzehnte von 1980 bis in die Gegenwart im Zeichen des digitalen Wandels in den Blick zu nehmen und die Entwicklung des digitalen Bildes als Medium der Architekturdarstel-

¹⁰ Vgl. Berliner Volksbank eG (Hg.), *150 Jahre Schinkel-Wettbewerb. Preisgekrönte Ideen und Projekte*, Ausst.-Kat., Berlin 2006.

lung an einem medialen Ausschnitt aus dieser Praxis exemplarisch nachzuvollziehen. So wie sich in den vergangenen vierzig Jahren ein fundamentaler Wandel vom analogen zum digitalen Zeitalter vollzogen hat, der bis heute anhält und weiter fortschreitet, so hat mit dem Medienwechsel vom analogen zum digitalen Bild eine grundlegende Transformation der Architekturdarstellung stattgefunden. Mit dem digitalen Bild, pauschal zumeist als Rendering bezeichnet, ist eine Bildform sui generis entstanden, die es so vorher nicht gab. Die bildliche Repräsentation zukünftiger Architektur ist bunter, aufwendiger, mitunter pompöser und monumentaler geworden, aber auch illusionistischer, suggestiver, persuasiver. Vor allem aber ist sie wieder konkreter, anschaulicher – mit einem Wort: bildhafter geworden. Nach einer Phase der bildlichen Abstraktion und grafischen Reduktion hat mit dem Rendering das Bild als solches eine neue Aufwertung erfahren.

Dies zeigt sich vor allem im Vergleich mit dem Status quo der Architekturdarstellung zu Beginn der 1980er Jahre als Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung mit ihrem Paradigma der Abstraktion einerseits und ihrer Hinwendung zur Zeichnung als hochkulturell anerkanntes und gehandeltes Vehikel für den subjektiven künstlerischen Ausdruck andererseits im Zuge der Aufwertungsbestrebungen der Architektur als autonome Kunstgattung in Reaktion auf die technik- und funktionsorientierte Baupraxis der 1960er und -70er Jahre.

Mit den Bemühungen um eine Autonomisierung der Architektur als Kunst, wie sie gegen Mitte der 1960er Jahre und zum Teil schon früher in verschiedenen Ländern unter verschiedenen Leitbildern als Kritik an der ‚Moderne‘ einsetzten und seit „den frühen siebziger Jahren“¹¹ verstärkt unter dem Begriff der ‚Postmoderne‘ diskutiert werden, geht

auf der Darstellungsebene als „Schauplatz dieser Rebellion“¹² vor allem eine „Wiederbelebung der Axonometrie“¹³, aber auch der Perspektive und anderer zeichnerischer Formen der Architekturdarstellung einher. So veranstaltet etwa die *Bauwelt* 1975 einen Zeichenwettbewerb in der vorsichtigen Hoffnung, man wolle „nur wissen, was und wie die Architekten heute zeichnen“¹⁴, und ist von dem Ergebnis überrascht. Zum einen ist die Resonanz beträchtlich, zum anderen „präsentieren die Zeichnungen durchweg eine Qualität, die niemand erwartet hatte“¹⁵. Vielmehr zeige sich, „wie weit die Architekten immer noch, trotz miserabler Zeitumstände, davon entfernt sind, Fachidioten zu sein. [...] Es hat die rigide Unterdrückung des ‚Bildnerischen Denkens‘ durch eine zu Teilen pervertierte Architektur-Praxis eben doch nicht Herz, Sinn und Auge verschütten können.“¹⁶ Dies sei eine „erstaunliche Tatsache, geht man doch heute zumeist nicht ohne Grund davon aus, daß Architekten nicht ‚zeichnen‘, sondern nur noch schematische Bauentwürfe liefern.“¹⁷ Und so schreibt der Gewinner des Wettbewerbs, Gerd Neumann, 1978 im Katalog der daraus folgenden Einzelausstellung hinsichtlich der Ausgangsfrage des Wettbewerbs:

„Diese Frage war angesichts der beobachteten vordergründigen Ökonomisierung des Bauens, der zeitweilig geradezu programmatischen Desensualisierung der Planung und der strikten ‚Funktionalisierung‘ auch der Zeichnung eine – zumindest vor drei Jahren noch – nur zu wohl begründete Frage. Inzwischen allerdings erübrigt sie sich. Architekten zeichnen längst wieder. Kritik, Krise und Rückbesinnung haben die Reartifizierung und die Diskussion um die Autonomie von Architektur wieder in Gang gebracht und damit einhergehend eine Architekturzeichnung nach Maßstäben der Beaux-Arts-Tradition wiederbelebt.“¹⁸

11 Heinrich Klotz, „Die Revision der Moderne“, in: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, hg. von dems., München 1984, S. 7-11, hier S. 11.

12 Mathias Schreiber, „Einleitung“, in: *Architekturzeichnungen HPP 1978-1988*, München 1989, S. 5-7, hier S. 5.

13 Florian Zimmermann, „Die Axonometrie“, in: *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, hg. von Winfried Nerdinger unter Mitarb. von dems., München 1986, S. 182.

14 O. V., „Sehen was man sieht. Ein Preisausschreiben der *Bauwelt*“, in: *Bauwelt*, 66, 1975, 18 (9. Mai), S. 535.

15 O. V., „Gesehen was man sah. Ergebnis des *Bauwelt*-Preisausschreibens“, in: *Bauwelt*, 66, 1975, 26 (11. Juli), S. 731.

16 UC., „[Editorial]“, in: *Bauwelt*, 66, 1975, 38/39 (10. Okt.), o. P.

17 Ekhart Berckenhagen, „Warum präsentiert die Kunstbibliothek Berlin in einer Ausstellung Zeichnungen des Architekten Gerd Neumann?“, in: *Gerd Neumann: Architektenzeichnungen 1960-1978*, Ausst.-Kat., Berlin 1978, o. P.

18 Gerd Neumann, „Zeichnungen eines Architekten – Architektenzeichnungen?“, in: ebd., o. P. (vierte Seite).

19 Anna Teut, „Einleitung“, in: *Daidalos*, 1981, 1 (15. Sept.): „Die Zeichnung als Medium der Abstraktion“, S. 12-14, hier S. 14.

20 Heinrich Klotz, „Die Architekturzeichnung als Medium einer neuen Ästhetik“, in: *Jahrbuch für Architektur 1981/1982*, Braunschweig und Wiesbaden 1981, S. 150-151, hier S. 151.

21 Klotz 1984 (wie Anm. 11), S. 231.

22 Werner Oechslin, „Editorial“, in: *Daidalos*, 1987, 25 (15. Sept.): „Die verführerische Zeichnung“, S. 23.

23 Wolfgang Meisenheimer, „Die funktionale und die poetische Zeichnung“, in: ebd., S. 111-120, hier S. 119.

24 Ebd., S. 120.

25 Werner Durth, „Gebrochene Spiegel: Reflexionen über einen Atelierbesuch bei Helmut Jacoby“, in: ebd., S. 92-105, hier S. 93.

26 Kuhnert 1984 (wie Anm. 4).

27 Meisenheimer 1987 (wie Anm. 23), S. 120.

So kommt es zu einem regelrechten Zeichnungsboom, der mit Beginn der 1980er Jahre auch in der deutschsprachigen Architekturpublizistik voll durchschlägt. Bezeichnend hierfür ist beispielsweise die Erstausgabe der 1981 gegründeten Architekturzeitschrift *Daidalos*, die der „Zeichnung als Medium der Abstraktion“ gewidmet ist. Auch dort ist man überzeugt, „daß die zahlreichen Ausstellungen von Architekturzeichnungen, der lebhafteste Handel mit architektonischer Graphik nicht von ungefähr kommen. [...] Verarmung, Vereinfachung, Verwahrlosung verlangen nach Korrektur.“¹⁹ Ebenso schreibt im selben Jahr Heinrich Klotz im *Jahrbuch für Architektur*: „Neben der technoidfaktischen hat die warenästhetische Zurichtung der Architekturzeichnung während der letzten Jahre notwendigerweise gegenläufige Tendenzen auf den Plan gerufen. Mit kunstvollen isometrischen bzw. perspektivischen Zeichnungen [...] entsteht eine neue Deutung der Wirklichkeit, die weit über Architektur hinausreicht.“²⁰ In diesem Sinne sieht Klotz etwa im Zeichenstil von Oswald Mathias Ungers eine „Gegenerklärung gegen die Pläne funktionalistischen Bauens der Nachkriegszeit, die rohen, technischen Konstruktionszeichnungen nahekommen. Aber auch die tonig vermittelnde Ausarbeitung der Präsentationszeichnung mit all den Leben erzwingenden Ausstattungsfloskeln der fünfziger und sechziger Jahre war schlagartig passé.“²¹

Allerdings wird dieser Boom schon sehr bald als der neue „Zeichnungskult“²² kritisiert, da in der zeichnerischen Praxis neben die „Notwendigkeit der Verständigung [...] andere, vom Büro-Alltag abgehobene Darstellungs-Sehnsüchte der Zeichnenden getreten“²³ seien. So würden in „den achtziger Jahren [...] neben den funktionalen und rationalen Seiten der Darstellung immer deutlicher die poetischen, irrationalen Charakteristika“²⁴ hervortreten. Diese Ten-

denz zur zeichnerischen „Verrätselung der Räumlichkeiten“ schürt wiederum das Bedürfnis nach Anschaulichkeit der Architekturdarstellung, sodass nunmehr „konkretistische Zeichnungen in Vermittlerfunktion zwischen dem architektonischen Entwurf und der Beurteilung durch Auftraggeber, Finanziere und kritischem Publikum wachsende Nachfrage“ fänden.²⁵

Dies ist in etwa die Situation, als der Computer gegen Mitte der 1980er Jahre auf breiterer Ebene in die Architekturpraxis in Deutschland eintritt, wie sie die *ARCH+* bereits 1984 als „Gleichzeitigkeit und Unterschiedlichkeit“ von „Computer Aided Design und Post-Modernism“ auf den Punkt bringt und dabei weiter feststellt, „daß beide Entwicklungen [...] extrem unterschiedliche Reaktionen provozierten: hysterische Erregtheit einerseits, betroffenes Schweigen andererseits.“²⁶ Nicht zuletzt äußert sich dabei ein negativer Zusammenhang zwischen „Zeichnungskult“ und einsetzender Digitalisierung, wenn es 1987 in der *Daidalos* zugleich heißt, es sei „ein Glück, daß sich mit zunehmender Leistungsfähigkeit computergesteuerter Rechner und elektronischer Medien der Zauber des Undefinierbaren und Unprogrammierbaren wieder stärker zu behaupten beginnt.“²⁷ Je deutlicher der Computer in der Praxis in Erscheinung tritt, desto mehr gewinnt die Zeichnung als Medium des individuellen künstlerischen Ausdrucks an Bedeutung – Anzeichen eines sich anbahnenden Medienwechsels.

Diese historische Koinzidenz aus Wiederaufwertung der Architektur als Kunst und beginnender Computerisierung der Architekturpraxis beschreibt Thilo Hilpert 1988 unter der Formel „Paradoxe Gleichzeitigkeit: Automation und Zeichenkunst“ folgendermaßen:

„Der Einbruch neuer technischer Medien zeichnet sich gerade erst vor fünf bis sechs Jahren an den Technischen Hochschulen ab, und dabei

zuerst im Maschinenbau und den Ingenieur fakultäten. So ist es zu einer paradoxen Gleichzeitigkeit gekommen, die eine Renaissance komplizierter handwerklicher Zeichentechniken in der Architekturgraphik neben eine Explosion neuer graphischer Herstellungstechniken stellt.“²⁸

Übereinstimmend mit dem Tenor der Zeit, wie er sich in den Zeitschriften, aber auch andernorts artikuliert²⁹, betrachtet Hilpert die gegenwärtige Entwicklung als einen epochalen Einschnitt, der Anlass zum Innehalten und Reflektieren gibt:

„Die beginnenden technischen Veränderungen kommen einer Revolution der Zeichenkunst gleich. Was aber sind die Auswirkungen für das Raumdenken, für das Denken von Architektur? [...] Erst im Zusammenhang mit einer solchen Klarstellung gewinnt die Technisierung der Zeichen- und Projektierungstechnik für uns Sinn.“³⁰

Historische Kontinuitäten

Mit dieser knappen Skizze der Situation der Architekturdarstellung zu Beginn der 1980er Jahre ist sowohl der Ausgangspunkt bestimmt, von dem aus das vorliegende Forschungsprojekt zum digitalen Bild in der Architektur den Bogen bis in die jüngste Gegenwart hinein spannt, als auch der zeitgeschichtliche Rahmen gesetzt, in den es sich mit seinen Ergebnissen einordnet. Auch heute, rund dreißig Jahre später, scheint ein solches reflexives Innenhalten wieder geboten zu sein.³¹

Wie allerdings der Blick weiter zurück in die Geschichte der Architekturdarstellung zeigt, handelt es sich beim digitalen Architekturbild weder um ein völlig neuartiges noch um ein genuin digitales Phänomen, sondern in Teilen um die aktuelle Ausprägung einer wiederkehrenden Konjunktur in einem größeren zyklischen Zusammenhang.

Dies fängt bereits beim Begriff ‚Rendering‘ an, der laut Werner Oechslin auf die „traditionsreiche Beaux-Arts-Schule“ und die von ihr gepflegte „Gattung der auf die bildlichen Effekte angelegten Architekturzeichnung“ verweise³², nachdem diese sich im 18. Jahrhundert „in Annäherung an die Malerei die darstellerischen und illusionistischen Möglichkeiten zu eigen gemacht hatte.“³³ Bereits ab dieser Zeit habe sich der entwerfende Architekt auch „der spezifischen Fähigkeiten eines Zeichners und Architekturdarstellers bedient“³⁴. Ebenso könne nach Winfried Nerdinger im 19. Jahrhundert „eine immer stärkere malerische Ausarbeitung der Architekturzeichnungen in Deutschland verfolgt werden“, das heißt die grafische „Einbindung des Architekturentwurfs in eine nicht mehr schematisierte, sondern gleichwertig behandelte Umgebung mit schon fast anekdotischer Staffage sowie eine völlig neue Farbigekeit im Sinne einer wirklichkeitsnahen Architekturvedute.“³⁵ Diese „neue Realitäts- bzw. Illusionsebene der Präsentation des Architekturentwurfs“³⁶ führte allerdings in der zweiten Jahrhunderthälfte dazu, dass aufseiten der Kritik das Malerische zunehmend „als ‚nebensächlich‘ bezeichnet und die Perspektive geradezu abgelehnt“³⁷ wurde. Diese Entwicklung ging schließlich so weit, dass nach dem Ersten Weltkrieg „in den Wettbewerbsbestimmungen immer häufiger die Anwendung von Farbe verboten und Perspektiven nicht mehr gewünscht wurden, um durch Anonymität eine gerechtere Beurteilung zu ermöglichen.“³⁸ Somit finden sich in der Geschichte der Architekturdarstellung frappierende Parallelen zur Entwicklung und Diskussion des digitalen Architekturbildes, wie sie auch hier in den Blick genommen werden. So entsteht auf der einen Seite der Eindruck einer fortschreitenden, innovativen Weiterentwicklung der technischen Mittel, während auf der anderen Seite ihr praktischer Anwendungs-

28 Thilo Hilpert, *Geometrie der Architekturzeichnung. Einführung in Axonometrie und Perspektive*, Braunschweig und Wiesbaden 1988, S. 125.

29 Vgl. z. B. Walter Ehlers, Gernot Feldhusen und Carl Steckeweh (Hg.), *CAD: Architektur automatisch?* (Bauwelt Fundamente, 76), Braunschweig und Wiesbaden 1986.

30 Hilpert 1988 (wie Anm. 28), S. 124.

31 Vgl. Teresa Fankhänel und Andreas Lepik (Hg.), *Die Architekturmaschine. Die Rolle des Computers in der Architektur*, Ausst.-Kat. München, Basel 2020.

32 Werner Oechslin, „‚Rendering‘ – Die Darstellungs- und Ausdrucksfunktion der Architekturzeichnung“, in: *Daidalos* 1987 (wie Anm. 22), S. 68-77, hier S. 71.

33 Ders., „Von Piranesi zu Libeskind. Erklären mit Zeichnen“, in: *Daidalos* 1981 (wie Anm. 19), S. 15-19, hier S. 15.

34 Oechslin 1987 (wie Anm. 32), S. 68.

35 Winfried Nerdinger, „Vom barocken Planriß zur Axonometrie – Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland“, in: ders. 1986 (wie Anm. 13), S. 8-18, hier S. 9.

36 Ebd., S. 10.

37 Ebd., S. 13.

38 Ebd., S. 16. Vgl. hierzu auch Florian Zimmermann, „Die Wettbewerbszeichnung um 1900“, in: ebd., S. 138.

zusammenhang, die Art und Weise ihrer gestalterischen Verwendung und die begleitenden diskursiven und normativen Muster signifikante Kontinuitäten aufweisen.

Wie Chris Dähne herausgearbeitet hat, scheint damit die Annahme eines direkten Zusammenhangs zwischen vorherrschender Architekturauffassung und Art und Weise der Darstellung auf das digitale Architekturbild nicht mehr zuzutreffen und beides durch die Digitalisierung voneinander entkoppelt worden zu sein.³⁹ So wie sich mithilfe des Computers prinzipiell jede denkbare Form nicht nur erzeugen, sondern tatsächlich auch umsetzen lässt, so lässt sich prinzipiell auch nicht nur jedes grafische Verfahren, sondern auch jeder kunsthistorische Stil mithilfe des Computers imitieren. Wie der genuin digitale Stil aussähe, der die technologischen Bedingungen der Gegenwart adäquat widerspiegelt, liegt somit letztlich bei denen, die die digitalen Visualisierungswerkzeuge anwenden. Vorherrschend ist nach wie vor das bis heute anhaltende Ideal eines digitalen ‚Fotorealismus‘, der sich am Paradigma der Fotografie und ihrem Wirklichkeitsversprechen orientiert und danach strebt, die Entwurfsdarstellung wie ein Foto aussehen zu lassen, als sei das geplante Gebäude bereits fotografierte oder fotografierbare Realität. Nicht zuletzt steht auch dieser bildgestalterische Ansatz in einer Tradition, die bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht.⁴⁰ Es handelt sich also durchaus um keinen eindeutigen Begriff, weshalb ‚Fotorealismus‘ hier auch in einfachen Führungszeichen verwendet wird.

Die Praxis des digitalen Architekturbildes

Im Vergleich zum Primat der abstrakten Axonometrie als adäquate Darstellungsform für eine Autonomisierung der Architektur als Kunst zu Beginn der 1980er Jahre und der damit ver-

bundenen Kritik an der Anschaulichkeit der Perspektive, wonach, wie Manfred Sack es später zuspitzt, „die perspektivische Zeichnung prinzipiell als Betrugsmanöver zu verstehen sei, dazu angelegt, nicht nur Bauherren (‚die Laien‘), sondern auch die im Fach versierten Juroren (‚die Experten‘) zu täuschen, sie in die Irre zu führen, indem man die geplanten Gebäude für sie dramatischer und prächtiger oder harmloser darstellt, als sie in Wirklichkeit zu sein vermochten“⁴¹ – im Vergleich zu dieser Situation erscheint die heutige digitale Bildpraxis in der Architektur geradezu gegensätzlich.

Mit dem digitalen Bild breitet sich eine neue Lust am Bild, an der Darstellung und Inszenierung von Architektur aus. Mit seiner Durchsetzung als populärer, massenhafter Standard vollzieht sich erneut der Siegeszug des Bildhaften in der Architekturdarstellung – weg von der abstrakten, nur den Eingeweihten verständlichen Darstellung hin zur anschaulichen Perspektive. Das repräsentative Schaubild erfährt einen neuen Boom, der architektonische Entwurf wird zum Gegenstand bildlicher Inszenierung. Nicht nur der Prozess des Entwerfens wird bildhafter, sondern auch die visuelle Repräsentation des Entwurfs. Gegenüber der vorangegangenen Darstellungspraxis erscheint dies als ein zentrales Merkmal des digitalen Architekturbildes. Es wird – ein weiteres Mal – anschaulich, perspektivisch, illusionistisch; es wird bunt; ebenso wird es ‚atmosphärisch‘, suggestiv, emotional, zum Teil sentimental und pathetisch – und vor allem: es wird ‚fotorealistisch‘.

Dabei gilt für das digitale Architekturbild genauso, was Ulrich Conrads bereits 1987 in seiner Rückschau auf die Darstellungspraxis vom Historismus bis in die 1970er Jahre festgestellt hat:

„Der Architekt, sehe er sich selbst als autonomer Künstler oder als mit Dienstleistungen befaßter Baumeister, muß seine Ideen zu Markte tra-

39 Chris Dähne, „Die ‚analogen Bilder‘ digitaler Architektur“, in: *Wolkenkuckucksheim*, 25, 2021, 40, S. 113–124.

40 Vgl. Hubert Locher, „‚Andere Zeiten, andere Bilder!‘ Historienmalerei und Fotografie“, in: *Vorbilder/Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1859–1930*, hg. von Ulrich Pohlmann, Dieter Schenk und Anastasia Dittmann, Ausst.-Kat. München und Berlin, Köln 2020, S. 226–243.

41 Manfred Sack, „Zeichnende Architekten und ein Architekt, welcher Zeichner ist“, in: Peter Wels, *Architekturzeichnungen*, mit einem Vorwort von dems., Hamburg 1993, S. 7–20, hier S. 9.

gen. Dazu muß er sie verständlich machen [...], auf daß sich Bauherren und Auftraggeber einfinden, die sich mit den Bauideen und der Gestalt [...] zu identifizieren vermögen. [...] Immer sind Kollegen mit von der Partie und heften argwöhnisch Aufmerksamkeit auf alle gemeinverständlichen zeichnerischen Hervorbringungen, die [...] Realität vorspiegeln und sie so vorwegnehmen, bevor auch nur ein Stein gesetzt ist. Und schon stellt sich, diesseits allen Wettbewerbs, ein weitgehender Konsens bezüglich der Art und der Mittel der Architekturdarstellung ein. Es kommt in ihr zum Vorschein, was Zeitgeist zu nennen wir uns mittlerweile angewöhnt haben.“⁴²

Was Conrads hier thematisiert, ist die Entwicklung von stilistischen Tendenzen und modischen Trends der Bildgestaltung aus den spezifischen Zusammenhängen heraus, in denen das Architekturbild als repräsentatives Schaubild zur Anwendung kommt, insbesondere aus seinem Gebrauch zu Präsentations-, Werbe- und Verkaufszwecken. Das betrifft auch das digitale Architekturbild, das im Wettbewerb, der Bürohomepage und den Zeitschriften ebenso zum Einsatz kommt wie im Immobilienprospekt und auf dem Baustellenschild. So ist auch heute wieder eine gewisse Diskrepanz von Praxis und Diskurs festzustellen, dergestalt, dass das Rendering zwar allorten praktiziert wird, zugleich aber nicht selten in die Kritik gerät, wie sie auch in den Zeitschriften ab den 2010er Jahren deutlich zu vernehmen ist. Der Bogen, den es bei der Betrachtung der Architekturdarstellung der vergangenen vier Jahrzehnte daher auch zu spannen gilt, ist der, wie das digitale Bild nach seiner Etablierung in der Praxis den „Reiz des Neuen, Spektakulären“⁴³ allmählich verliert und der „imagefördernde Effekt“⁴⁴ des Renderings schließlich in Verdruss und die Suche nach alternativen digita-

len Bildgestaltungsansätzen umschlägt. Nach dem Hype der Anfangsjahre bekommt das digitale Bild gewissermaßen ein Imageproblem. So finden sich auch heute wieder seit nunmehr über zehn Jahren zahlreiche Beispiele für Wettbewerbsverfahren, bei denen Renderings als repräsentative Schaubilder ausdrücklich nicht zugelassen sind.

Der ambivalente Status des Renderings, wie er in solchen „Renderverboten“ zutage tritt, ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Ein Grund dürfte seine doppelte Verwendung sowohl im Architektur- als auch im Immobilienbereich und dort seine dezidiert strategische Verwendung zu Marketing- und Werbezwecken sein. Hier steigert sich die Suggestivität des digitalen Bildes zum persuasiven Verkaufsinstrument, wie dies bereits auch in den 1990er Jahren explizit ausformuliert wird.⁴⁵ In dieser Doppelrolle aus Entwurfsvermittlung und Objektvermarktung dürfte eine der Wurzeln für die – zumindest diskursiv bekundete – Skepsis gegenüber dem Rendering auch innerhalb der Architektenschaft selbst zu sehen sein. Diese Skepsis wird noch dadurch verstärkt, dass viele Architekturbüros ihre Renderings nicht selber anfertigen, sondern externe professionelle Visualisierungsagenturen damit beauftragen – eine durchaus übliche und weitverbreitete Praxis, wie bereits eine einfache Internet-Suchanfrage verdeutlichen kann. Durch diese Dienstleistung wird einerseits der Charakter des Bildes als Ware verstärkt, andererseits der Kritik Anlass zur Distinktion gegeben. Wie jedoch schon Oechslin herausgestellt hat, reicht auch diese Form der „Arbeitsteilung“⁴⁶ bis in das 18. Jahrhundert zurück. In den Anzeigenteilen der Zeitschriften hat sich Entwurfsvisualisierung noch vor dem Ersten Weltkrieg als externes Dienstleistungsangebot etabliert.⁴⁷ Das digitale Architekturbild oszilliert somit, wie die Architektur als hybrides Wesen aus Kunst und Tech-

42 Ulrich Conrads, „Sieben Psychogramme“, in: *Daidalos* 1987 (wie Anm. 22), S. 37-41, hier S. 37-38.

43 Marian Behaneck, „Rechnergestützte Darstellungsverfahren“, in: dies., Dieter J. Heimlich und Peter Wossnig, *Vom CAAD zum Bild. Architektur als fotorealistische Erlebniswelt*, Neustadt a. d. W. 1991, S. 43-130, hier S. 129.

44 Ebd., S. 125.

45 Siehe den Katalogbeitrag von Hubert Locher.

46 Oechslin 1987 (wie Anm. 32), S. 68.

47 Vgl. z. B. die Anzeigenbeilage in *Deutsche Bauzeitung*, 47, 1913, 90 (8. Nov.).

nik selbst, zwischen künstlerischem Anspruch auf der einen und funktionalem Verwendungszweck auf der anderen Seite. Weder schließt das eine das andere aus, noch ist beides voneinander zu trennen.

Die Ambivalenz mag ebenso daher rühren, dass es sich bei digitalen Entwurfsvisualisierungen um ephemere Bilder handelt, die nur für den temporären Gebrauch gedacht sind. Sie dienen der Veranschaulichung eines Gebäudes, solange dieses noch nicht physisch existiert – sonst könnte es ja fotografiert werden. Genau das lässt sich auf den Webseiten von Architekturbüros beobachten: Sobald der Entwurf realisiert ist, verschwindet seine ‚fotorealistische‘ Vorwegnahme von der Homepage und wird durch ‚echte‘ Fotos vom realen Bau ersetzt. Das Rendering überbrückt also gewissermaßen die visuelle Leerstelle zwischen Wettbewerb und Bauabschluss und stellt insofern eine Interimslösung dar, die offenbar nicht als gleich- oder vollwertig mit der Architektur fotografie angesehen wird.

Ein weiterer Kritikpunkt, der auch in den Zeitschriften zu vernehmen ist, betrifft die schiere Menge der Bilder, ihre massenhafte, weltweite Verbreitung, etwa über mediale Kanäle wie Instagram, sowie den im Zuge dessen sich einstellenden „Konsens bezüglich der Art und der Mittel der Architekturdarstellung“, wie Conrads es 1987 formuliert hat, also die Tendenz zur Standardisierung der Darstellung als quantitative Ausdehnung eines modischen Phänomens, das ab einem bestimmten Punkt als inflationär empfunden wird.

Immer wieder entzündet sich die Kritik jedoch vor allem am suggestiven ‚Fotorealismus‘ des digitalen Bildes, also an der Bildwirkung jener Visualisierungen, die gemeinhin als Renderings bezeichnet werden. Diese versuchen, ihren Gegenstand, den zukünftigen Bauzustand, nicht nur möglichst realistisch darzustellen, als sei er bereits gebau-

te Wirklichkeit, sondern ihn zugleich wortwörtlich wie im übertragenen Sinne in einem möglichst vorteilhaften Licht erscheinen zu lassen. Wie schon Manfred Sack für die Kritik der perspektivischen Zeichnung ausgeführt hat, richtet sich auch beim ‚fotorealistischen‘ Rendering der Vorwurf darauf, dass die illusionistische Inszenierung als scheinbar fotografische Wirklichkeit die eigentlichen architektonischen Qualitäten des Entwurfs verdecken oder verfälschen und so der kritischen Beurteilung entziehen würde. Der vermeintlich simulative Charakter der Darstellung unterbinde nicht nur jegliche Fantasie seitens der Betrachtenden – die Notwendigkeit, sich etwas vorzustellen, ebenso wie die Möglichkeit, etwas hineinzuprojizieren –, sodass das ‚fotorealistische‘ Architekturbild tatsächlich wie eine Ware konsumiert werde; ebenso verleite er dazu, das Dargestellte mit seiner Darstellung zu verwechseln und sich dadurch, so Gerd Neumann, „nur zu leicht in der Beurteilung [...] der Architektur nach Reiz und Gekontheit ihrer Darstellung“⁴⁸ zu verfangen statt sie nach spezifisch architektonischen Maßstäben und Kriterien zu beurteilen.

Wie bereits angedeutet wurde, ist auch diese Kritik am digitalen Architekturbild weder neu noch allein darauf zutreffend. Vielmehr ist damit ein traditioneller Konflikt der Architekturdarstellung aufgeworfen, der in der Polarität von Bild und Plan, von Anschaulichkeit und Abstraktion, Fiktion und Information besteht oder, wie Hilpert es formuliert, in der „Ambivalenz von eigenständiger malerischer Bildrealität oder Zeichnung als Vorlage für die architektonische Konstruktion“⁴⁹ und der letztlich auf das generelle Verhältnis von Architektur und Bild verweist. Wird auf der einen Seite immer wieder die Unzulänglichkeit des Bildes – der Zeichnung, des Renderings – für die Beurteilung des Entwurfs aufgerufen und

48 Neumann 1978
(wie Anm. 18), o. P.
(vierte Seite).

49 Hilpert 1988
(wie Anm. 28), S. 137.

dabei auf das Trägerische, Ausschnitt-hafte und Subjektive der Darstellung hingewiesen, was ein objektives Erfassen und Bewerten vereiteln würde, und wird zugleich auf der anderen Seite der Entwurf immer wieder bildlich in Szene gesetzt und ihm dabei etwas hinzugefügt, das über das rein Architektonische hinausgeht, so geht die bildliche Wiedergabe von gebauter oder entworfenen Architektur immer mit Abstrichen, Verlusten und Verzerrungen einher. Diese Transformationen betreffen sowohl ihre Erlebnisqualität als räumliches, in der Bewegung erfahrbare dreidimensionales Gebilde als auch ihre praktische Gebrauchsqualität als Nutzungsobjekt. Gleichwohl ist Architektur nicht nur als Entwurf – als imaginiertes, zukünftiger Zustand –, sondern auch als realisierter, aber immobiler und nur aufsuchbarer Gegenstand immer auch auf mediale Repräsentation angewiesen. So ist letztlich jede bildliche Repräsentation von Architektur – das ‚fotorealistische‘ Rendering ebenso wie die gezeichnete Perspektive und das fotografische Abbild – immer schon eine Interpretation, eine bildliche Inszenierung nolens volens, ganz gleich, wie sachlich oder suggestiv sie gestaltet ist.⁵⁰

Die zumindest in den Zeitschriften nicht stattfindende Diskussion des digitalen Bildes, wie des Themas der Architekturdarstellung überhaupt, beziehungsweise die Selbstverständlichkeit der digitalen Bildpraxis auf der einen und die daran geübte Kritik auf der anderen Seite haben möglicherweise eine umfassende Beschäftigung mit dem digitalen Bild und vor allem dem digitalen Schaubild als Medium der Architekturdarstellung bislang erst in geringem Umfang aufkommen lassen. Dementsprechend ist der differenzierte Einsatz der bildgestalterischen Mittel in diesem Bereich und der nicht selten damit verbundene künstlerische Anspruch erst wenig von kunsthistorischer Seite in den Blick genommen worden.

Das digitale Architekturbild in den Zeitschriften

Der Bogen, der hier im Rahmen der Zeitschriftenrecherche über vierzig Jahre architektonische Darstellungspraxis von 1980 bis 2020 gespannt wird, reicht somit von der Aufwertung der Architekturzeichnung und dem erwachenden Bedürfnis nach anschaulicher Architekturdarstellung im Zeichen der ‚Postmoderne‘ über den Einzug des digitalen Bildes in die architektonische Praxis und den neuen digitalen Bilderboom bis hin zum Überdruß am digitalen Bild und der Suche nach Alternativen ab Mitte der 2010er Jahre. Diese Entwicklung deutet sich bereits im quantitativen Verlauf des digitalen Architekturbildes in der *Bauwelt* an (Abb. 1). Deutlich ist zu erkennen, dass das digitale Bild zahlenmäßig erst Mitte der 1990er Jahre eine gewisse Signifikanz erlangt, zehn Jahre später jedoch bereits sein erstes vorläufiges Maximum erreicht. Lässt sein Einzug in die Zeitschriften zunächst auf sich warten, so erfolgt seine Ausbreitung dann mit umso größerer Geschwindigkeit.

Dabei ist in Abhängigkeit vom Fortschritt der digitalen Visualisierungsmöglichkeiten wie aus der eigenen Entwicklung heraus ein signifikanter Wandel in der ästhetischen Erscheinung des digitalen Architekturbildes und seiner bildgestalterischen Mittel zu beobachten. Stark verkürzt gesagt, erreicht die digitale Architekturdarstellung Anfang der 2000er Jahre eine solche Praktikabilität und Qualität, dass etwa ab der zweiten 2000er-Hälfte von einer stärkeren gestalterischen Varianz und stilistischen Differenzierung gesprochen werden kann. Insgesamt lässt sich in den letzten zwanzig Jahren eine bezeichnende Umkehrung der Bildmittel feststellen: von einem weißen, gleißenden, tageslichtdurchfluteten, transparenten, weichgezeichneten Darstellungsmodus über einen bedeckten, geläuterten Rea-

50 Vgl. Hubert Locher und Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, München 2016.

Abb. 1:
Der quantitative Verlauf
des digitalen Bildes
in der *Bauwelt* (ideale
Darstellung).

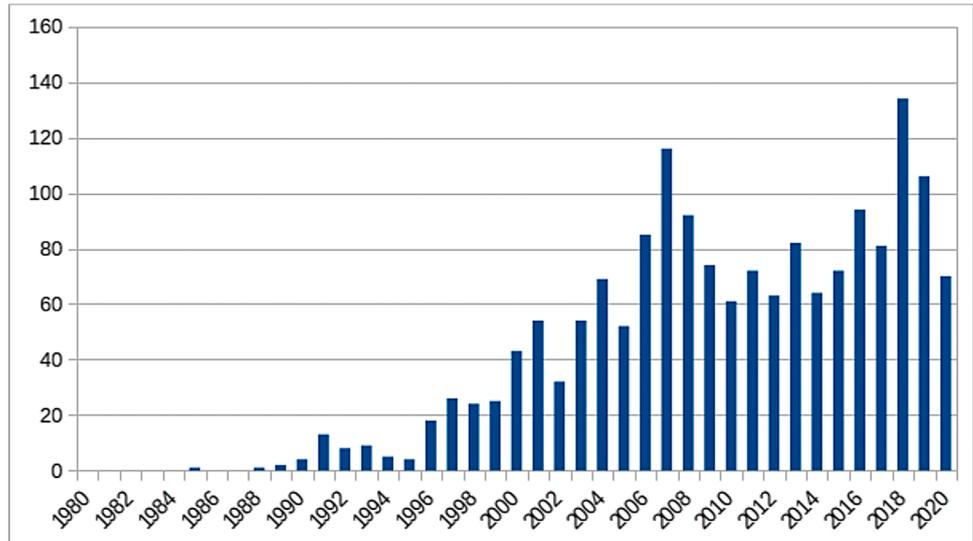
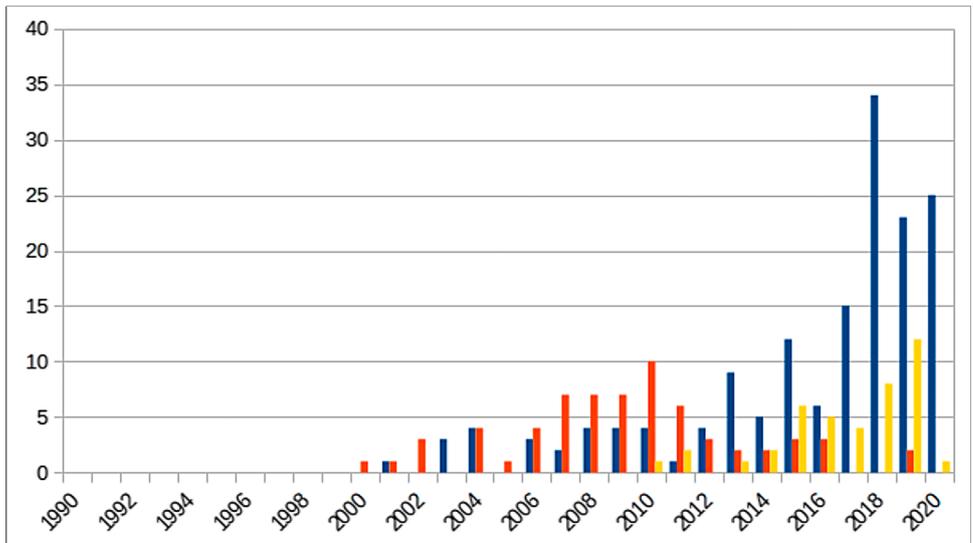


Abb. 2:
Der gleißend weiße
Modus (rot), die golden
warme Lichtstimmung
(blau), alternative digitale
Bildgestaltungsansätze
(gelb).



lismus hin zu einer pastelligen oder pastosen, golden warm schimmernden Lichtstimmung, die sich bis ins Pathos einer dramatischen Lichtromantik steigern kann. Zugleich finden sich seit Mitte der 2010er Jahre vermehrt Hinweise auf eine bewusste Abkehr von der konventionellen digitalen Architekturvisualisierung und die Suche nach alternativen digitalen Bildgestaltungsansätzen (Abb. 2).

Das digitale Bildgeschehen, wie es sich in den beiden Zeitschriften niederschlägt, ist tatsächlich wesentlich komplexer und vielgestaltiger, als dass es sich mit einem solchen großen Bogen erschöpfend beschreiben ließe. In-

gesamt jedoch, so erscheint es zumindest auf der Grundlage der hier vorgenommenen Recherche, erweist sich das digitale Architekturbild in der Gesamtheit seiner Entwicklung trotz seiner stilistischen Vielfalt als wenig innovativ. Auf der einen Seite herrscht von Beginn seines Auftretens an das ‚fotorealistische‘ Paradigma: die bildliche Vorwegnahme des Zukünftigen im Modus der Fotografie und damit die Kaschierung des vorläufigen Charakters des Entwurfs. Auf der anderen Seite steht der zentrale und ebenfalls von Beginn an immer wieder betonte Aspekt der ‚Atmosphäre‘, der sich auf die suggestive Bildwirkung bezieht. Dabei ist es gerade der Begriff der

„Atmosphäre“, vor dessen Hintergrund sich die Rede vom „Fotorealismus“ als täuschend echter Wiedergabe der Wirklichkeit als Mythos erweist, soll doch das „fotorealistische“ Bild die zukünftige gebaute Realität nicht einfach nur abbilden, sondern sie vielmehr überhöhen, indem es ihr einen ästhetischen Mehrwert hinzufügt.

Die Zeitschriftenrecherche bricht zum zweiten Halbjahr 2020 ab, die Entwicklung des digitalen Architekturbildes als ein durch viele Faktoren bedingtes Bildgeschehen schreitet natürlich weiter fort. Wie ein flüchtiger Blick über die Webseiten verschiedener Architekturbüros eventuell vermuten lassen könnte, scheint

sich ganz aktuell ein bildgestalterischer Trend anzudeuten, der sich in Richtung vornehmer Zurückhaltung und Veredelung der bildlichen Repräsentation interpretieren ließe und in der Weise die hier skizzierte Entwicklung des digitalen Bildes als Medium der Architekturdarstellung fortsetzt – ob als Abkehr von den aktuellen Trends oder als weitere Auffächerung des bestehenden Spektrums, lässt sich an dieser Stelle nicht sagen. Ungeachtet aller Standardisierungstendenzen und bei aller Kritik bietet auch das digitale Architekturbild sehr wohl Ausdrucksmöglichkeiten für eine individuelle und anspruchsvolle bildgestalterische Handschrift.