

Rolf Sachsse

## **Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch**

Gebäude gehen, Fotos bleiben  
(SCHUMACHER/SCHNEIDER 2003)

### **Abstract**

The article looks at the exchange between three media of art: the architecture, the photography, and the book. After architecture's disposal of durability as its main feature, media such as photography and the book advanced to be the major carriers of all messages of building. A model for the exchange of these media among themselves the circle can be adopted, and as the parameter of any comparison the size was chosen: the built in relation to the draughted design and its publication, then the size of the single photograph and the photo book which can reach enormous measures especially in the field of architectural photography. In the end, there is a new order awaiting for the analogue image media by its digital presentation in the internet.

Der Text betrachtet den gegenseitigen Austausch dreier Medien von Kunst: die Architektur, die Fotografie und das Buch. Nachdem sich die Dauerhaftigkeit von Architektur als ihr wesentliches Merkmal unter allen anderen Künsten erledigt hat, sind Medien wie die Fotografie und das Buch zum wichtigsten Träger aller Botschaften des Bauens geworden. Für den Austausch dieser Medien wird das Modell eines Kreises angenommen, und der Parameter eines Vergleichs ist im vorliegenden Fall die Größe: das Gebaute in Relation zum zeichnerisch Entworfenen und seiner Publikation, dann die Größe der einzelnen Fotografie und des Fotobuchs, das gerade bei der Darstellung von Architektur enorme Ausmaße erreichen kann. Am Ende steht die Neuordnung dieser analogen Bildmedien durch die digitale Präsentation im Internet.

Von den Vorsokratikern über Vitruv und Alberti bis in die 1960er Jahre hinein lernten alle Bildungsbürger/innen, dass die Architektur die Mutter aller Künste sei – und nun dies: Zwei erfolgreiche Architekten verdrehen die alte Metapher, dies zudem in einem Wettbewerbs-Ergebniskatalog, und selbst dort nicht als Generalthese, sondern sorgsam versteckt in den Selbstanzeigen, die von den Veranstaltern (darunter dem Autor dieser Zeilen) als Sponsoring dankbar angenommen und in den Abspann verschoben werden. Der Satz markiert den Endpunkt einer Entwicklung, die zur Architektur- wie zur Bildtheorie gehört und in einer – möglicherweise – unendlichen Selbstreproduktion technischer Medien mündet; sie sei im folgenden anhand eines Parameters geschildert. Dass die dieser Entwicklung zugrunde liegende Mediatisierung von Architektur nicht nur analog funktioniert, wie es in den beiden anderen Medien des behaupteten Kreisverkehrs angelegt ist, sei am Ende dieses Versuchs angedeutet.

Friedrich Kittler hat 1994 in einem Vortrag seine eigene Version der Umkehrung von Architektur und Information ausgebreitet, indem er seine LötKolben-Versuche im Hardware-Selbstbau – durchaus mit der Anleitungsliteratur konform – als Informations-Architekturen bezeichnete (vgl. KITTLER 1994). Das wiederum schärft den Blick auf Darstellungen geplanter und gebauter Architekturen: Wer möchte schon bezweifeln, dass es zwischen der Ansiedlung von Chips und Kondensatoren auf einer Leiterplatte und den kantigen Aufbauten der Mendelsohn'schen Hutfabrik in Luckenwalde – mindestens in der zeichnerisch visionären Vorwegnahme – keine strukturellen Ähnlichkeiten gäbe? Das metaphorische Spiel ist eröffnet, Platons Höhle auch nicht allzu weit entfernt; doch um die einfache Übertragung formaler Konstanten kann es sich medien- wie bildgeschichtlich wohl nicht handeln. Daher sei im Folgenden ein dreistufiger Weg vorgeschlagen, dem Kreis der Medien zu folgen und gelegentlich eine Ausfahrt zu finden: Zunächst soll ein Klärungsversuch zur Medialität von Architektur vorgenommen werden, und zwar am offensichtlichsten Aspekt der Wahrnehmung, der Größe, hier also der Relation von realer Größe und Abbildungsgröße. Dann sei der reproduktive Charakter der Fotografie auf die spezielle Darstellungsaufgabe der Architektur bezogen, und schließlich kann die Widerstandsfähigkeit des Mediums Buch gegen viele digitale Bedrängungen konstatiert werden, dies insbesondere am Beispiel des Künstlerbuchs mit Architekturfotografie.

Mit der frühen Neuzeit wird die Ökonomie des Bauens vom Bauherrn als direktem Auftraggeber zum Anbieter baulicher Dienstleistungen verlegt: Schon die Bauhütten des späten Mittelalters warben sich die Architekten gegenseitig ab, und mit der Einführung feudaler Herrschaften samt ihrer Repräsentation in großen Wohnsitzen wird das Bauen zu einem Moment des Wettbewerbs zwischen Bauherren wie zwischen ihren Architekten – mit dem Ergebnis einer zunehmenden Notwendigkeit der Verbildlichung von Bauvorhaben, -entwürfen und -mustern.<sup>1</sup> Da es in diesen Wettbewerben neben den

---

<sup>1</sup> Zu einer formalen Begründung dieser These vgl. TZONIS/LEFAIVRE 1987.

Gewinnern immer auch viele Verlierer gibt, entsteht seit dem 17. Jahrhundert eine nur durch Mappenwerke und Bücher vermittelbare »Architektur, die nie gebaut wurde« (PONTEN 1925). Dass die Qualität dieser reinen Bildarchitektur hoch war, veranschaulicht die nächste Drehung dieser Wettbewerbsschraube: Für hoch renommierte Preise wie den »Concorso Clementino« wurden alsbald vollkommen unbrauchbare Aufgaben vergeben – etwa eine *Villa für drei Persönlichkeiten gleichen Ranges* –, um allein utopische Lösungen zu erhalten, die nie der Realität Konkurrenz machen könnten (vgl. KIEVEN 2011). Spätestens hier haben sich die Bilder und damit die Medien gegenüber jeder baulichen Realisation verselbständigt.

Mit der flächendeckenden Einrichtung von Architekturausbildungen auf der Basis des Ingenieurwesens – im Unterschied zu, aber doch auch mit Berücksichtigung der Grundlagen der Beaux-Arts-Ausbildung französischer Prägung – wächst die Anforderung an visuelle Vergleiche von baulichen Lösungen aller Probleme (vgl. NERDINGER/BLOHM 1993). Die Zeichnung, der Stich von Grund- und Aufriss, die farbige Lithografie erhalten einen neuen Stellenwert allein dadurch, dass sie nicht mehr zur Selbstvergewisserung im Entwerfen dienen, sondern auch als Vorlage zum Studium unterschiedlicher Formen und Funktionen (vgl. NERDINGER/ZIMMERMANN 1986). Der Fotografie kommt in diesem Kontext eine Doppelrolle zu, da sie einerseits ein quasi objektives Aufnahmeverfahren darstellt, andererseits eine relativ bequeme Reproduktionstechnik mitbringt, die sich für unterschiedliche Arten des Unterrichts und Selbststudiums eignet. Fotografie ist zugleich das alsbald wichtigste Medium des Archivs und wird damit zur unabdingbaren Voraussetzung aller jener Tendenzen der Architektur, die unter dem Begriff der Moderne zusammengefasst werden (vgl. SACHSSE 1997).

Die als Erweiterung des lithografischen Druck- und Reproduktionsverfahrens erfundene Fotografie wird erst zum Medium, nachdem ihr Bilddruck ebenso einfach und billig gelingt wie zuvor der Druck von Texten und Holz- oder Metallstichen. Seither sind fotografisch illustrierte Bücher zur Architektur ein ebenso populärer wie selbstverständlicher Bestandteil der medialen Kommunikation über Gebautes oder modellhaft Realisiertes (vgl. ELSEER/SCHMAL 2012). Im alltäglichen Gebrauch dieser Werke, insbesondere ihrer populären Formen, wird gemeinhin nicht zwischen der fotografischen Ansicht und dem von ihr Repräsentierten unterschieden, obwohl gerade diese Differenz für die Wahrnehmung von Architektur entscheidend ist. Die doppelte Indexialisierung, die jede Fotografie leistet – einmal als Index ihrer selbst und zum zweiten als Referenz der Realität des Abgebildeten (vgl. SACHSSE 2004) –, wirkt im Bezug auf Architektur fatal: Wer die Fotografie eines Gebäudes anschaut, hat es noch lange nicht erlebt, begangen oder begriffen. Und doch schiebt sich die fotografische Bildwirklichkeit vor alle eigene Wahrnehmung. Ganz so einfach ist dieser Prozess aber auch nicht: Je hochwertiger ein Medium erscheint, desto glaubwürdiger werden die Darstellungen. Als illusionistisches Verfahren ist diese Wertstellung dem Barock mit seinen Goldauflagen, Beleuchtungsspielen und auskragenden Stukkaturen ebenso geläufig

gewesen wie dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit den Interieurs seiner Opernhäuser (vgl. SACHSSE 2010).

Die Referenz auf die Lithografie und andere Druckverfahren ist dabei mehr als eine quellenkritische Ergänzung bisheriger Mediengeschichten der Fotografie; sie legt einige grundsätzliche Bedingungen der Wirklichkeitsschilderungen durch dieses ›technische Bildmittel‹ fest, die gerade im Bereich der Wiedergabe von Architektur und Elementen der Dingwelt bedeutungsvoll sind (vgl. STEINERT 1973). Die erste dieser Bedingungen war eine möglichst feine Linienzeichnung, die zudem in Abklatsch wie Kamerabild von der manuellen Tätigkeit und ihren Unzulänglichkeiten weitestmöglich abzukoppeln und damit als industrielle Produktion zu etablieren war (vgl. DIDI-HUBERMAN 1999). Die zweite Bedingung ist durch die mimetische Qualität der Raumschilderung gegeben, also durch Schattenbildung, Hell-Dunkel-Valenzen und Schraffuren. Die Abhängigkeit der fotografischen Arbeit vom Licht spiegelt sich vor allem in den frühen Debatten um die Findung des Namens (vgl. BATCHEN 1993) – und wird heute interessanterweise wieder um die dieses Medium ablösenden Verfahren geführt, nun allerdings ohne direkten Bezug auf das Licht (vgl. ROMER 2005). Die dritte Bedingung wurde durch die Fotografie ein Jahrhundert lang nur sehr unvollkommen erfüllt, weil ihre prinzipielle Grundlage ebenfalls erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts erkannt und beschrieben wurde: die Farbe bzw. die Wiedergabe von ›natürlichen Farben‹, also einer Farbwirkung, die dem Durchschnitt dessen entspricht, was das menschliche Auge in der Natur wahrnimmt (vgl. OP TEN HÖVEL 1981).

Die Geschichte des Fotobuchs ist zur Zeit der Abfassung dieser Zeilen Gegenstand einer ganzen Flut von Publikationen, die hier nicht weiter erörtert werden sollen, auch nicht im Bezug auf die Rezeption von gedruckten Bildern zwischen Index und ästhetischer Eigenart.<sup>2</sup> Im Hinblick auf die Darstellung gebauter Realität war Größe zu allen Zeiten ein wichtiges Kriterium, von den riesigen Mappenwerken barocker Architekten und Antiquare wie Gianbattista Piranesi (vgl. MILLER 1994) über die Mammutfotografien für US-amerikanische Eisenbahnunternehmer (vgl. BAKER 1991) und Frank Lloyd Wrights Band mit Zeichnungen unter dem Titel *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* sowie dem gleichnamigen Fotoband, der diesen Zeichnungen nachgestellt wurde (vgl. WRIGHT 1911),<sup>3</sup> bis zur den Architektenmonografien der 1920er Jahre mit ihren verhältnismäßig großen Bildtafeln (vgl. JAEGER 1998). In den 1950er und 1960er Jahren waren internationale Architekturzeitschriften ebenso großflächig wie viele Baumonografien und Sammelbände zur Moderne; am Ende dieser Entwicklung stehen zwei radikal entgegengesetzte Phänomene: einerseits diverse zeitungsartige Großpublikationen der Wiener Aktionisten in Architektur und Performance um 1970 (vgl. ECKER/HILGER 2011; BADURA-TRISKA; KLOCKER 2012), andererseits der Fotograf und Verleger Yukio Futagawa mit

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: DICKEL 2008; FERNÁNDEZ 1999; FOSTER/HEITING/STUHLMAN 2007; HEITING/JAEGER 2012; PARR/BADGER 2006; WIEGAND 2011.

<sup>3</sup> WRIGHT: 1911a; WRIGHT 1911b. Von beiden Bänden existieren diverse Nachdrucke, die die Verwechselbarkeit der Titel nicht auflösen.

seiner *Global Architecture (GA)*, die nach einer Zeitschriftenkonzeption in den 1980er Jahren zu einer monografischen Buchreihe wird (vgl. WHITE 1990).

Mit dem Drang zur Größe gehen Bildelemente einher, die die erwünschte Unmittelbarkeit einer medialen Anschauung – als Ersatz für den tatsächlichen Besuch der (noch immer) gebauten Architektur – unterstützen: Extrem knapp angeschnittene Blicke auf Fassadenteile ersetzen das Gesamtbild; mit Lichteffekten überhöhte Details minimieren die Überschaubarkeit der Volumina, aus denen ein Gebäude besteht. Hinzu kommen Entlehnungen aus Bildformen anderer Gattungen in der Fotografie wie dem Bildjournalismus – durch grobe Rasterung und hartes Schwarzweiß – oder dem Portrait – durch radikal subjektive Interpretationen des baulichen Entwurfs. Allerdings bleiben in GA die Senkrechten ebenso erhalten wie die kleinen Zeichnungen von Grund- und Aufriss, die bis dato immer zu einer Architekturpublikation gehört hatten; auch wird die Unschärfe fotografischer Abbildungen nur sehr selten und gezielt eingesetzt.

Alles in GA ordnet sich der schieren Größe des Druckwerks unter – dieser Trend setzt sich nicht nur im Architekturfotobuch fort. Nun ist Größe sowohl in der Fotografie wie in der Architektur wie im Buchwesen eine Sache der Proportion und Relation (vgl. TASCHEN 2007). Unter Bücher seien in diesem Zusammenhang Verlagswerke verstanden, die in größerer Auflage und ohne vorab fest definierte Distribution produziert werden. Große Bücher beruhen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts oft auf Mappenwerken; die meisten als Buch vertriebenen Werke waren nichts anderes als am Ende von Mappenlieferungen gebundene Sammelwerke, wie etwa das Werk Johann Franz Michiels vom Kölner Dom (vgl. NEITE 1989).

Die Entwicklung der Buchproduktion weist jedoch gerade im Bereich architektonischer Darstellungen um 1900 einige Erweiterungen auf, die in die Richtung einer Modernisierung deuten. Die farbige Abbildung in der Fotografie wird nahezu zeitgleich durch die eigentliche Fototechnik wie durch die Drucktechnik ermöglicht, was eine eigenartige Parallelität unterschiedlicher Mediennutzungen erzeugt: Zum einen bleibt die eigentliche Farbfotografie eine extrem schwer praktikierbare Kunst weniger Spezialisten, zum anderen wird durch die Chromolithografie – dem mehrfarbigen Überdrucken schwarzweißgrauer Bilder – ein Teil der fotografischen Bildwelt aufgefaltet, der in seiner Bedeutung bis heute kaum genügend gewürdigt scheint (vgl. OP TEN HÖVEL 1981). Große und extrem teure Bildwerke wie die dreibändigen *Trésors du Louvre* des Fotografen und Verlegers Léon Vidal aus den Jahren 1872 bis 1875 markieren den Anfang der farbigen Lithografie auf fotografischer Grundlage – bei diesem Werk mit bis zu fünfzehn Farben pro Blatt, darunter Gold und Silber – und am Ende stehen billige Karten und Sammelbilder, die von nur wenigen großen Druckereien quasi als globales Monopol vermarktet werden (vgl. KÖNIGSDORF 1990).

Die medial größte Verschiebung im Angebot und Gebrauch fotografisch illustrierter Bücher zur Architektur ergibt sich einmal mehr aus der Möglichkeit, autotypisch gerasterte Bilder direkt zu drucken und nicht mehr als

Fremdkörper einkleben zu müssen – obgleich auch diese Praxis bis in die 1960er Jahre für aufwändig gedruckte Farbreproduktionen Standard blieb. Unter den ersten Bildbänden mit Autotypie-Rasterbildern hoher Qualität fand sich die dreibändige Ausgabe von Hermann Muthesius' Werk über die englische Villen- und Stadthaus-Architektur von 1904 (vgl. MUTHESIUS 1904). In der Opulenz seiner Illustration demonstriert dieses Werk jene Grundlage der Lebensstil-Reform großbürgerlicher Existenz, wie sie eben auch von den Zeitschriften der Zeit wie *Deutsche Kunst und Dekoration* propagiert wurde.

1907 publizierte der Verlag von Karl Robert Langewiesche ein erstes Werk über griechische Skulptur, dem 1910 mit Wilhelm Pinders *Deutsche Dome* das erste Werk zur Architektur folgte. Beide Bücher waren von Anfang an enorm erfolgreich und haben im nächsten halben Jahrhundert je rund eine halbe Million Exemplare allein in deutscher Sprache verkauft (vgl. STARL 1981). Gerade mit Pinders Werk wurde Architektur als Bestandteil des bürgerlichen Bildungsguts kanonisiert, Sprache und nationales Bewusstsein über eine Stillage ineinander verschränkt sowie eine unauflösliche Verbindung zwischen einer sachlichen Photographie und dem beschriebenen Formkomplex hergestellt. Mit den *Blauen Büchern*, wie die Langewiesche-Reihe alsbald hieß, hatte die Architektur- und skulpturale Photographie endgültig den Weg ins Volk angetreten. Allerdings beruhte dieser Erfolg mindestens teilweise auf dem eines bis heute allzu wenig bedachten Zwischenmediums, der Bildpostkarte (vgl. BAUMANN/SACHSSE 2004). Und die ist aus technisch-ökonomischen Gründen kleinformatig: Auflage und Größe sind medial unauflösbar Widersprüche – gewesen, denn die digitalen Medien heben auch ökonomisch derartige Grenzen auf.

Darum sollte es an dieser Stelle interessant sein, die Perspektive auf das Thema zu wechseln oder – um im eingangs zitierten Bild zu bleiben – eine andere Ausfahrt aus dem historischen Kreisverkehr von Architektur, Fotografie und Buch zu nehmen.

Gerade als sich – durchaus in Parallele zu Phänomenen wie Futagawas GA-Reihen – die digitale Produktion im Druckgewerbe durchsetzte und preiswert größere Bildklischees ermöglichte, machten sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler das Medium Buch zu eigen, und zwar nicht allein als reproduktives Mittel, sondern auch als selbst gestaltetes, sich selbst referierendes Objekt der eigenen künstlerischen Aktivität. Selbstverständlich beinhaltete die künstlerische Medialität durchaus normale Auflagen, denn Kunstbücher und Künstlerbücher unterscheiden sich meist nur marginal in der Auflagenhöhe, es sei denn im Bereich der handgemachten Kleinstauflagen. Ganz einfach sei hier vorab definiert, dass ein Künstlerbuch ein solches ist, das von einer Künstlerin oder einem Künstler gestaltet wurde, und zwar in allen Aspekten von der Auswahl des Titels und der Bilder, der Gestaltung des Textes und der Buchausstattung.

Es mag schon vorher existiert haben, aber einen Quantensprung in der Entwicklung nahm das fotografische Künstlerbuch im Umfeld der *Fluxus-Bewegung*, etwa bei Dieter Roth, Emmett Williams und vielen anderen um

1965. Die 1970er brachten drucktechnisch die Möglichkeit zur Herstellung einfacher und billiger Offset-Büchlein auch in Kleinauflagen, eine Möglichkeit, der sich alsbald viele Künstlerinnen und Künstler aus dem Umfeld der Konzeptkunst oder auch der Pop Art bedienten, selbst aus der Literatur kamen viele Anregungen. Die deutschen Künstler Hans-Peter Feldmann und Joachim Schmid widmeten sich alsbald gefundenen Fotografien, die sie in kleinen Sammlungen und Büchern zusammenfassten – auch architektonisch die absolute Gegenthese zur Frage des großen Formats, wie Feldmanns Buch zur Stadt Essen aus dem Jahr 1977 belegen kann (vgl. BRAUN 1995; SCHMID 1992).

Nun sind Fotobücher zu architektonischen Themen, auch wenn sie als monografische Arbeiten anerkannter Künstlerinnen und Künstler publiziert werden, nicht automatisch Künstlerbücher – die beiden Werke über europäische Bibliotheken von Candida Höfer und Ahmet Ertuğ sind großartige Werke, verfehlen aber die intentionale Konzeption aus einem Guss, die für eine solche Definition notwendig scheint: Auswahl der besuchten Orte, Reihenfolge der Darstellungen, Narrativ oder Konzept im Aufbau des Buchkörpers (vgl. HÖFER 2005; ERTUĞ 2009). Dagegen haben beide auf ganz unterschiedlichen Gebieten je ein perfekt komponiertes Künstlerbuch konzipiert: Candida Höfer mit ihrer Zusammenstellung der verschiedenen Güsse von Rodins *Bürgern von Calais* und Ertuğ mit seinem Buch zum Thema Kuppeln (vgl. HÖFER 2001; ERTUĞ 2012). Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei vielen Bildautor/innen machen, etwa bei Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Gerrit Engel, Stefan Koppelkamm, Reinhard Matz, Tomas Riehle, Cervin Robinson und vor allem bei Stephen Shore; immer bleibt ein schmaler Grat zwischen einer vollständig durchdachten, prinzipiell selbstreferentiellen Konzeption und einer einfach thematischen Ordnung als gefälligem Narrativ. Ein anderer, ebenso schmaler Grat kann im Werk von Michael Schmidt beobachtet werden, der zwischen konzeptueller Nutzung architektonischer Gegebenheiten und einfacher Schilderung städtebaulicher Besonderheiten: Schmidts frühe Bücher zu Berliner Bezirken wie Wedding oder Kreuzberg addieren trockene Darstellungen von Straßen, Plätzen, Bewohner/innen und Meublement, während spätere Bücher wie *Waffenruhe* oder *EIN-HEIT* als vollständig durchkomponierte Kunstwerke in Buchform gelten können (vgl. SCHMIDT 1978; 1984; 1996; SCHMIDT/SCHLEEF 1987).

Alle bisherigen Beispiele künstlerischer Durchdringungen von Fotografie und Architektur im Medium Buch basieren auf zwei fundamentalen Voraussetzungen, die in dieser Form heute nicht mehr gelten: Zum einen ist das digitale Bildermachen etwas grundsätzlich Anderes als die chemisch konstituierte Fotografie, die die Bilder der genannten Beispiele trug und trägt; zum anderen stammen alle Diskurse dieser Art aus innerfotografischen Auseinandersetzungen mit dem Medium, seinen Narrativen und mimetischen Qualitäten. Spätere Dispositive wie die Veränderungen des Narrativs durch Hypertext und des Bildermachens durch digitale Technologien (HELMERDING/SCHOLZ 2006) wurden und werden eher in anderen Übergängen gesucht, vor allem in malerischen Ansätzen, wie sie sich in den Arbeiten eines Günther

Förg manifestieren.<sup>4</sup> Hier wird das fotografische Bild – meist auch in real manifester Größe – zum Bestandteil einer umfassenden Inszenierung aus Farbe, Schwarzweißgrau und undefinierten Trägermaterialien wie einer Wand oder der Buchseiten. Insofern sind Förgs eher ephemere anmutende Fotografien als Übergang zwischen zwei Mediennutzungen spannend: In roh zusammengestellten Künstlerbüchern zu einzelnen Themen wie faschistische Bauten in Italien, Moskauer Moderne oder auch einem einzelnen Gebäude wie der Wiener Secession definiert er Bildräume, denen er sich ausgesetzt hat, während er in den Malerei-Fotografie-Inszenierungen an einem Ort das Auseinandersetzen der Betrachter/innen mit seiner Interpretation inszeniert.

Damit greift Günther Förg auch auf ein Repertoire zurück, das unter anderem in architekturbezogenen Künstlerbüchern der 1970er Jahre, insbesondere in Frankreich und Großbritannien etabliert wurde. Fotografie war in dieser Zeit – vor allem nach den Forschungen und theoretischen Grundlagen des Soziologen Pierre Bourdieu (SCHULTHEIS 2001) – das Medium der Feldforschung schlechthin, und es gab eine ganze Reihe von Künstlergruppen, die sich damit intensiv beschäftigten. In Frankreich war dies die *Group d'art sociologique* um Hervé Fischer und Fred Forest – der später als einer der ersten Internet-Aktivist\*innen auf dem Balkan agieren sollte –, in Großbritannien die *Artist Placement Group*.<sup>5</sup>

In Deutschland waren es eher einzelne Aktivist\*innen, die sich mit diesen Formen und Präsentationen einer hässlichen, sozial aggressiven Siedlungsarchitektur auseinandersetzten, und wie der Kölner Wolfgang Niedecken begannen sie sich schnell auch wieder anderen Kunstformen zuzuwenden, die mehr Erfolg versprachen (HERZOGENRATH 1978). Sie alle übernahmen mediale Formen der Transformation – etwa vom Buch und der Zeitschrift zur Wandzeitung und zum Großplakat – von britischen Vorbildern wie John Stezaker und Stephen Willats, konnten dies aber auch schnell in politische wie didaktische Aktion überführen. Bestes Beispiel dafür ist ein Buch mit dem schönen Titel *...dies sind eben alles Bilder der Straße...*, das selbst als Gestaltungsmonument, wenn schon nicht als Künstlerbuch des Grafikers Gunter Rambow dienen kann.<sup>6</sup>

Genau dieser Umgang mit Kunst, sozialer Gerechtigkeit und baulicher Umgebung, also Architektur, führt wieder zurück in den medialen Kreisverkehr. Denn alle Forderungen dieser – oft großen – Bücher und – immer sehr großen – Wandzeitungen haben sich kleinklein im Internet sowohl bewahrheitet als auch in ihr Gegenteil verkehrt: Zum einen sind die sozialen Netzwerke durch mobile Telekommunikation wie durch das Internet ausgeweitet worden wie nie zuvor; zum anderen aber sind sie in ihrem alltäglichen Gebrauch so bedeutungslos und ubiquitär geworden, dass der Anspruch auf Selbstrefe-

---

<sup>4</sup> Die Hinweise zu Günther Förg verdanke ich Katharina Bosch MA, die gerade eine Dissertation zum fotografischen Werk des Künstlers abschließt.

<sup>5</sup> Vgl. FISCHER 1977. Zu Fred Forest und seinem späteren Werk im Internet vgl. HOOG 2004.

<sup>6</sup> Zu Willats und Stezaker vgl. retrospektiv: WILLATS 1976; STEZAKER 1979.

renz, der den künstlerischen Ansätzen des Umgangs mit Architektur und Fotografie immer zu eigen war, sich vollständig erledigt hat.

Wo dieser Anspruch als Kunst noch erhoben wird – und das ist sicher in jedem Künstlerbuch der Fall –, da wird er in die mechanisch-analoge Ecke der Kleingruppenkommunikation im und rund um den White Wide Space der bildenden Kunst geschoben. Hier bleibt das Gebaute auch nicht als Bild mehr bestehen, sondern wird in die symbolische Ecke einer persönlichen Referenz gedrängt – das macht den »I like«-Button von Facebook und Co. so fürchterlich machtvoll.

*Rolf Sachsse (Dr. phil.) ist Professor für Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken.*

## Literatur

- BADURA-TRISKA, EVA, HUBERT KLOCKER (Hrsg.): *Wiener Aktionismus*. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er Jahre. Köln [König] 2012
- BAKER, SIMON: The Mammoth Camera of George R. Lawrence. In: *History of Photography*, 15, 1991, S. 133-135
- BATCHEN, GEOFFREY: The Naming of Photography. »A Mass of Metaphor«. In: *History of Photography*. 17, 1993, S. 22-32
- BAUMANN, KIRSTEN; ROLF SACHSSE (Hrsg.): *Moderne grüße. Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919-1939*. Stuttgart [Arnold] 2004
- BRAUN, REINHARD (Hrsg.): Hans-Peter Feldmann. Schon, der Kopf ist eine Maschine: In: *Camera Austria International*, 16, 51/52, 1995, S. 46-59
- DICKEL, HANS: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*. Hamburg [Maximilian Gesellschaft] 2008
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Ähnlichkeit und Berührung*. Köln [DuMont] 1999
- ECKER, BERTHOLD; WOLFGANG HILGER (Hrsg.): *Die sechziger Jahre: Eine phantastische Moderne*. Wien [Springer] 2011
- ELSER, OLIVER; PETER CACHOLA SCHMAL (Hrsg.): *Das Architekturmodell. Werkzeug Fetisch Kleine Utopie*. Zürich [Scheidegger & Spiess] 2012
- ERTUĞ, AHMET: *Temples of Knowledge. Historical Libraries of the Western World*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık] 2009
- ERTUĞ, AHMET: *Domes. A Journey Through European Architectural History*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık] 2012
- FERNÁNDEZ, HORACIO (Hrsg.): *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*. Madrid [MNCARS] 1999
- FISCHER, HERVÉ: *Theorie de l'art sociologique*. Tournai [Casterman] 1977
- FOSTER, SHEILA J.; MANFRED HEITING; RACHEL STUHLMAN (Hrsg.): *Imagining Paradise. The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House, Rochester*. Göttingen [Steidl] 2007

- HEITING, MANFRED; ROLAND JAEGER: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. Bd. 1. Göttingen [Steidl] 2012
- HELMERDIG, SILKE; MARTIN SCHOLZ: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Frankfurt /M. [anabas] 2006
- HERZOGENRATH, WULF (Hrsg.): *Feldforschung / Alternative Television. Manfred Boecker / Wolfgang Niedecken / Lili Fischer / Hans Haacke / Dieter Hacker / S.D. Sauerbier*. Köln 1978
- HÖFER, CANDIDA: *Douze / Twelve*. München [Schirmer/Mosel] 2001
- HÖFER, CANDIDA: *Bibliotheken*. München [Schirmer/Mosel] 2005
- HOOG, EMMANUEL (Hrsg.): *Fred Forest. Un pionnier de l'art vidéo à l'art sur internet; Art sociologique, esthétique de la communication et art de la commutation*. Paris [l'Harmattan] 2004
- JAEGER, ROLAND: *Neue Werkkunst. Architektenmonographien der Zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*. Berlin [Gebr. Mann] 1998
- KIEVEN, ELISABETH: Architekturzeichnung. Akademische Entwicklungen in Rom um 1700. In: SONNE, WOLFGANG (Hrsg.): *Die Medien der Architektur*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2011, S. 15-32
- KITTLER, FRIEDRICH A.: Stuttgarter Rede über Architektur (1994). In: *ZMK Zeitschrift für Medien und Kulturforschung*, 3(1), 2012, S. 97-104
- KÖNIGSDORF, HELGA (Hrsg.): *Deutschland um die Jahrhundertwende*. Zürich [Orell-Füssli] 1990
- MILLER, NORBERT: Giovanni Battista Piranesi – der Visionär als Architekt. Vom praktischen Nutzen der Einbildungskraft. In: PATZIG, EBERHARD; OLAF THORMANN (Hrsg.): *Piranesi, Faszination und Ausstrahlung*. Band II. Betrachtungen. Leipzig 1994, S. 7-35
- MUTHESIUS, HERMANN: *Das englische Haus*. 3 Bde. Berlin [Wasmuth] 1904
- NEITE, WERNER: Der Verkauf photographischer Bilder in den frühen Jahren der Photographie. Beispiel: Köln. In: DEWITZ, BODO VON; REINHARD MATZ (Hrsg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*. Köln [Ed. Braus] 1989, S. 548-573
- NERDINGER, WINFRIED; BLOHM KATHARINA (Hrsg.): *1868-1993. Architekturschule München. 125 Jahre Technische Universität München*. München [Klinkhardt & Biermann] 1993
- NERDINGER, WINFRIED; FLORIAN ZIMMERMANN: *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Zeichnungen aus der Architektursammlung der Technischen Universität München*. München [Prestel] 1986
- OP TEN HÖVEL, KLAUS (Hrsg.): *Farbe im Photo*. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981. Köln 1981
- PONTEN, JOSEF: *Architektur die nie gebaut wurde*. 2 Bde. Stuttgart [Dt. Verlagsanstalt] 1925
- PARR, MARTIN; GERRY BADGER: *The Photobook. A History*. 2 Bde. London [Phaidon Press] 2006

- ROMER, GRANT B.: Warum Fotografien erhalten? In: *Rundbrief Fotografie. Sammeln Bewahren Erschließen Vermitteln*, 12(1), 2005, S. 10-12
- SACHSSE, ROLF: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Braunschweig [Vieweg] 1997
- SACHSSE, ROLF: Zeit Bild Wert. Oder: Lob des Vergessens. In: BOSTRÖM, JÖRG; GOTTFRIED JÄGER (Hrsg.): *Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder fassen? Eine zeitkritische Bilanz*. Bielefeld [Kerber] 2004, S. 121-126
- SACHSSE, ROLF: Grand Opera Through the Grand Lens. In: ERTUĞ, AHMET; MICHAEL FORSYTH: *Palaces of Music. Opera Houses of Europe*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık Publications] 2010, Textbeilage, S. 52-65
- SCHMID, JOACHIM: »Hohe« und »niedere« Fotografie (1992). In: AMELUNXEN, HUBERTUS VON (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*. Band 4. 1980-1995. München [Schirmer/Mosel] 2000, S. 182-188
- SCHMID, JOACHIM: *Berlin-Wedding Stadtbilder*. Berlin [Nagel] 1978
- SCHMIDT, MICHAEL: *Berlin-Kreuzberg Stadtbilder*. Berlin [Publica] 1984
- SCHMIDT, MICHAEL: *EIN-HEIT*. Zürich [Scalo] 1996
- SCHMIDT, MICHAEL; EINAR SCHLEEF: *Waffenruhe*. Berlin [Nishen] 1987
- SCHULTHEIS, FRANZ: Objektivierung als Beruf. Pierre Bourdieus fotografische Zeugnisse aus dem Algerien der sechziger Jahre. In: *Camera Austria International*, 75, 2001, S. 3-7
- SCHUMACHER, MICHAEL; TILL SCHNEIDER: Sponsoren-Anzeige. In: architekturbild e.v. (Hrsg.): *Urbane Räume, Europäischer Architekturfotografie-Preis 2003*. Stuttgart 2003
- STARL, TIMM: Die Bildbände der Reihe »Die Blauen Bücher«. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer Bildbandreihe. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, 1, 1981, S. 73-81
- STEINERT, OTTO (Hrsg.): *Das technische Bild- und Dokumentationsmittel Fotografie*. Essen [Museum Folkwang] 1973
- STEZAKER, JOHN: *The Bridge*. London 2010. In: WEIBEL, PETER; GUNTHER RAMBOW et al. (Hrsg.): »...das sind eben alles Bilder der Straße«. *Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1979
- TASCHEN, BENEDIKT: Über die Kunst mit der Kunst maßlos zu sein. In: WITTSTOCK, UWE (Hrsg.): *Die Büchersäuer. Streifzüge durch den Literaturbetrieb*. Springe [Zu Klampen] 2007, S. 56-59
- TZONIS, ALEXANDER; LIANE LEFAIVRE: *Das Klassische in der Architektur. Die Poetik der Ordnung*. Braunschweig [Vieweg] 1987
- WHITE, ANTHONY G.: *Yukio Futagawa Japanese Architectural Photographer. A Selected Bibliography*. Monticelli, IL 1990
- WIEGAND, THOMAS: *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*. Herausgegeben von Manfred Heiting. Göttingen [Steidl] 2011
- WILLATS, STEPHAN: *Art and Social Functions. Three Projects*. London [Ellipses Arts] 1976
- WRIGHT, FRANK LLOYD: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*. Berlin [Wasmuth] 1911

WRIGHT, FRANK LLOYD: *Ausgeführte Bauten*. Berlin [Wasmuth] 1911