

BASEL DIALOGUES

Quinn Latimer, Claudia Perren (Hg.)
Christoph Merian Verlag

REALE
INTELLIGENZ
(und andere Fiktionen)



Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel

BASEL DIALOGUES

Reale Intelligenz
(und andere Fiktionen)

Quinn Latimer, Claudia Perren (Hg.)
Christoph Merian Verlag

BASEL DIALOGUES

Quinn Latimer, Claudia Perren (Hg.)
Christoph Merian Verlag

REALE
(und andere Fiktionen)
INTELLIGENZ

QUINN LATIMER UND CLAUDIA PERREN

9 REALE INTELLIGENZ
(UND ANDERE FIKTIONEN):
EINE EINFÜHRUNG

PHILIP URSPRUNG IM DIALOG MIT KAMBIZ SHAFEI

19 FOTOGRAFIE UND
ARCHITEKTUR: DURCH EIN
SPEKTRUM VON BILDERN
ZUR KONSTRUKTION
DES REALEN

CAMILA LUCERO ALLEGRI IM DIALOG MIT INES KLEESATTEL

35 AN DER KUNSTGESCHICHTE
KRATZEN ODER EINE
DEKOLONIALE ÄSTHETIK
SCHLECHTER KOPIEN

MARIANA PESTANA IM DIALOG MIT SELENA SAVIĆ, GABRIELA AQUIJE
UND EVELYNE ROTH

51 FIKTIONSGRADE ODER WIE
SICH DIE BEDINGUNGEN DES
REALEN LEBENS VERÄNDERN

SOLVEIG QU SUESS IM DIALOG MIT JOHANNES BRUDER

65 ‹HOLDING RIVERS,
BECOMING MOUNTAINS›
UND DER DOKUMENTARFILM
ALS SPEKULATIVE GESTE

BASEL ABBAS UND RUANNE ABOU-RAHME IM DIALOG
MIT QUINN LATIMER UND CHUS MARTÍNEZ

85 KLANG SAMMELT SICH AN
UND STIRBT NIET

97 BILDTEIL

HIMALI SINGH SOIN UND ALEXIS RIDER IM DIALOG
MIT ELISE LAMMER

131 HEILUNG DURCH METEORITEN

MARCEL GYGLI UND ANNA FLURINA KÄLIN IM DIALOG
MIT NICOLAJ VAN DER MEULEN

151 ÄSTHETIK UND PÄDAGOGIK DER KÜNSTLICHEN INTELLIGENZ UND IHRER HANDLUNGSFÄHIGKEIT

LAUREN LEE MCCARTHY UND CASEY REAS IM DIALOG
MIT TED DAVIS

167 COMMUNITYS BILDEN: ZUR GESTALTUNG VON OPEN-SOURCE- TOOLS FÜR KUNST- UND DESIGNSCHAFFENDE

AYLIN YILDIRIM TSCHOEPE UND ANDREAS WENGER IM DIALOG
MIT QINGYI REN, HANNA SIPOS UND JEFFREY MARTIN VOGT

187 BINARITÄT UND BIAS: DIE KOOPERATION VON MENSCH UND KI ALS HERAUSFORDERUNG

202 BIOGRAFIEN

REALE INTELLIGENZ (UND ANDERE FIKTIONEN): EINE EINFÜHRUNG

Wir reden – das haben wir immer getan. Stimmen erfüllen unsere Tage und Nächte, unsere Hochschulen und Wohnungen, Ateliers und Bühnen, Innen- und Außenräume, unsere gebauten und ungebauten Landschaften. Gesprochene Sprache durchdringt und strukturiert unser Leben und unsere künstlerische Arbeit. Doch was erschaffen wir mit unserer beharrlichen Rede, unseren ständigen Gesprächen, unserem theoretischen Diskurs, unseren Randbemerkungen, unserem beiläufigen Geschwätz? In Sprache – in all ihren verschiedenen Tonlagen und Techniken – entstehen Beziehungen, entstehen Denken, Kultur und Sinn – das wissen wir. Aber was noch?

In den ersten Monaten des Jahres 2024, während wir dies schreiben, ist unsere Sprache – egal ob gesprochen, geschrieben, visuell, szenisch, ästhetisch, politisch oder technisch – geprägt von bestimmten Begriffen. Sie scheinen wie eine Art Code unsere Tage zu durchdringen, unsere Bildschirme zu beherrschen, unsere Augen und Ohren zu erfüllen: *Realität, Intelligenz, Wahrheit, Technologie, Trauma, Gewalt, Fürsorge, Klima, Kapital, Grenzen, Humanität, Liebe, Solidarität, Krise*. So klingen unsere Gespräche und Essays, E-Mails und Artikel, Symposien und Nachrichten, Gedichte und Filme. Und so gerät unsere Welt, die wir noch nicht völlig verstanden haben, geschweige denn ganz entschlüsseln können, in einen instabilen Zustand. Und wir fragen uns: Erschaffen wir unsere Welt mit solchen sprachlichen Wendungen oder beschreiben wir sie nur? Was wäre der Unterschied? Es wird oft gesagt, dass Sprache die Welt formt und die Art und Weise verändert, wie wir die Welt wahrnehmen und was wir über sie denken – und folglich in ihr agieren. Wie bei Klischees häufig der Fall, ist dieser Grundsatz so inhaltsschwer wie inhaltsleer. Was ist also mit den Worten, die wir wählen, den Plättitüden, die wir wiederholen, den Fragen, die wir stellen, der Syntax unserer Appelle? Wenn sich unsere Sprache im Laufe der Zeit immerfort verändert, wie kann dann die Art und Weise, in der wir

heute, in diesem bestimmten und zugleich sehr unbestimmten Moment, miteinander sprechen, unsere Zeit in ihren gegenwärtigen Bedingungen und spekulativen Zukünften konstruieren, erhellen oder verdecken?

Das sind viele Fragen, von denen jede einzelne sowohl den Sprechenden als auch den Zuhörenden viel abverlangt. Wie bilden unsere Gespräche unsere Denkprozesse ab, wie öffnen sie unseren Geist und Körper für tief-schürfende künstlerische, intellektuelle und ethische Erkenntnisse? Wie erzeugt die gesprochene Sprache Sinn für uns selbst und unser Gegenüber? Wie stellt die Sprache, die wir benutzen, Machtssysteme und anerkannte Erkenntnistheorien infrage oder verfestigt diese? Wie strukturiert unser Wunsch, gehört zu werden, und unser Bedürfnis nach Beziehung und Kommunikation das Sprechen selbst? Zentrale Fragen, vor allem an einer Kunst- und Designhochschule, wo der mündliche Diskurs – als ein pädagogisches und zugleich auf Veränderung gerichtetes Instrument – der Wissensvermittlung dient. Also worüber reden wir eigentlich, wenn wir heute über Kunst und Design sprechen?

Fragen wie diese treiben uns in den *«Basel Dialogues»* um, der neuen kritischen Buchreihe der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Alle zwei Jahre veröffentlichen wir ausführliche Gespräche, die aus aktuellen Perspektiven der Kunst, des Designs, des Films, der Architektur, Literatur, Naturwissenschaften und fachübergreifend in den fünf Instituten der Hochschule geführt werden. Die Reihe ist im Kontinuum des Sprechens angelegt und begreift den Dialog als ein Vehikel für soziales, gestaltendes und künstlerisches Handeln, das sowohl theoretische als auch ethische Praktiken antriebt. Gespräche zeichnen sich oft nicht nur durch den ihnen eigenen Fluss und ihre Intimität, ihre rhetorischen Formen und Jargons aus, sondern auch durch ihre Zugänglichkeit. Das heisst, durch ihre Offenheit all jenen gegenüber, die nah genug dran sind, um zuzuhören. Es ist dieser Aspekt der dialogischen Form, den

wir hervorheben wollen, wenn wir die lebendigen Anliegen der Hochschule aus ihren traditionellen Sprachregistern und akademischen Formaten herausholen und in die reale Welt des Sprechens überführen, inklusive ihrer zugleich emotionalen wie intimen, dramatischen und performativen, klaren und oft auch witzigen Zugänge.

In den Dialogen des ersten Bandes äussern sich die Beteiligten zu drängenden Fragen unserer Zeit – Fragen von künstlerischer, technologischer und gesellschaftlicher Bedeutung – und im Bewusstsein, dass die Gegenwart immer auch Neuinterpretationen der Vergangenheit und der zu erwartenden Zukunft beinhaltet. Der Titel des ersten Bandes, ‹Reale Intelligenz (und andere Fiktionen)›, verweist auf die hier diskutierten brisanten Themen und ihre vielfältigen Verflechtungen: Formen von künstlicher, menschlicher und anderer Intelligenz, dokumentarische Gesten und das Reale, Kolonialität als schlechte Kopie, Fiktion als Form von Design sowie Formen des Widerstands gegen Sprachen von Hegemonie, ausbeuterischen Industrien und Ideologien. Wieder und wieder werden dabei Ströme evoziert – von Bildern, Kapital, Sprache, Algorithmen, vom Wasser und vom Denken selbst, ebenso wie Paradigmen von Vorurteilen.

In jedem Fall aber gehen die diskutierten Ideen – so leidenschaftlich wie auch mit Leichtigkeit vorgetragen – über die künstlerischen Disziplinen hinaus, was darauf hindeutet, dass die dringlichsten Anliegen der Gegenwart nicht an bestimmte Medien oder Materialien gebunden sind, sondern unweigerlich Bereiche überschreiten, wie es auch die meisten der in diesem Band vertretenen Personen in ihrer Arbeit tun.

Das Sprachvermögen, die Fähigkeit zur Selbstreflexion und Abstraktion sowie die Fähigkeit, Wissen zu erwerben und anzuwenden, gelten in vielen Gesellschaften als Massstab für Intelligenz. Doch die Art und Weise, wie Intelligenz gemessen wird, ist oft auch Grundlage dafür, dass Ungleichheiten und Hierarchien von Rasse, Klasse, biologischem und sozialem Geschlecht, ethischer

und geografischer Herkunft in die von Enteignung und Ausbeutung geprägten globalen Arbeitssysteme eingeschrieben sind. Das Oxford English Dictionary veranschaulicht das Wort «Intelligenz» mit den Sätzen «ein angesehener Mann von grosser Intelligenz» und «Leiter der militärischen Aufklärung» (engl. «military intelligence»). Eine Welt, die mit solchen Sätzen aufgebaut und beschrieben wird – militaristisch, patriarchal, hierarchisch –, ist eindeutig und an multiperspektivischen Sichtweisen nicht interessiert. Die Vorherrschaft von Patriarchat, Imperium, Klasse und Kultur bildet das Fundament solcher Definitionen.

Was also ist Intelligenz wirklich – im immateriellen wie im materiellen Sinne? Wir wissen, dass die berüchtigten IQ-Tests des frühen 20. Jahrhunderts erfunden wurden, um Bevölkerungsgruppen zu bewerten, zu klassifizieren und zu kontrollieren, angewendet etwa im Zusammenhang mit Einwanderungsquoten, Eugenik oder Offiziersausbildung. IQ ist die Abkürzung für «Intelligenzquotient», ein Begriff, den der Psychologe William Stern in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts an der Universität Breslau als Grösse zur Auswertung von Intelligenztests einführte. Doch wenn wir heute, in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts, Intelligenz definieren, dann meinen wir nicht wie Stern menschliche Intelligenz, sondern meist die jetzt allgemein als «nichtmenschlich» oder «künstlich» bezeichnete Intelligenz. Künstliche Intelligenz oder KI hat mit ihren Sprachverarbeitungsalgorithmen und Computerprogrammen, darunter ChatGPT, unsere gegenwärtigen Vokabularien und sprachbasierten Kommunikationssysteme geradezu überflutet – und damit unsere Art, Bedeutung zu erzeugen, also die Welt zu gestalten und umzugestalten.

Im Rahmen unserer Überlegungen zu den Wissenskapazitäten von KI haben wir begonnen, auch ihre künstlerischen Fähigkeiten in Betracht zu ziehen. Wie kann KI für die Zusammenarbeit in Kunst und Design eingesetzt werden? Wie kann sie selbst Kunst schaffen –

vorausgesetzt, sie hat ein Selbst? In den meisten Fällen wird Intelligenz binär aufgefasst – als menschliche oder künstliche, also nichtmenschliche, Intelligenz. Die nichtmenschliche Welt umfasst aber nicht nur das Digitale, sondern auch Tiere, Flüsse, Gestein, Geister, Pflanzen und Bakterien. Sie ist sehr real, sie ist das, was wir allgemein als Natur oder auch als Umwelt bezeichnen. Die Natur als Umwelt existiert jedoch nur, insofern man sich selbst als ihr nicht zugehörig betrachtet, wie der indigene brasiliianische Schriftsteller, Denker und Aktivist Aílton Krenak konstatiert hat.

Wenn wir also die Natur als eine Art Intelligenz begreifen, dann können wir gemäss Krenak wie folgt umformulieren: Intelligenz ist die Matrix, in der wir uns bewegen und denken, in der wir kreieren und zerstören, befreien und unterdrücken, uns zu Liebe oder Gewalt bekennen. Man kann Intelligenz so wenig exakt nach menschlich und künstlich, nach Mensch und Maschine unterteilen, wie sich Natur und Kultur trennen lassen. Intelligenz ist nicht nur Mensch oder Computer, nicht diese oder jene Stimme, nicht menschlich oder nicht-menschlich. Intelligenz ist, wie es in diesem Buch zu lesen ist, ein umfangreiches Wissensspektrum, das aus zahlreichen Stimmen entsteht. Sie ist Land und Wasser, Tier und Geist, Technologie und Erkenntnistheorie, Bewegt- und Standbild, Schweigen und Sprechen, Klang und Sprache, Narrativ und Logik, Politik und Ästhetik, Design und Widerstand, Träumen und Arbeiten. Sie ist unsere Art, künstlerisch tätig zu sein und zu leben – und auch dies können wir nicht binär voneinander trennen.

Kehren wir also zu einigen unserer Eingangsfragen zurück: Was meinen wir, wenn wir heute über Kunst und Gestaltung sprechen, über Intelligenz und Fiktion, Natur und Kultur, Ökologie und Historie, Poetik und Politik, das Menschliche und das Nichtmenschliche? In den «Basel Dialogues» probieren wir Antworten aus, indem wir viele verschiedene Stimmen veröffentlichen, die den Alltag auf unserem Kunst- und Designcampus ausmachen

und prägen. Wenn wir uns auf die dialogische Form konzentrieren, dann vor allem, um sowohl das Zuhören als auch das Sprechen, sowohl das Gespräch als auch den gesprochenen Jargon, den wir oft untereinander verwenden, hervorzuheben, anstatt in die institutionelle, für den akademischen Kontext typische Rhetorik zu verfallen.

Was daraus folgt, sind kurze Einblicke in die Art und Weise, wie Menschen tatsächlich reden – in Ateliers oder Werkstätten, in Studienprogrammen oder Forschungsprojekten, in Campuscafés, auf Symposien oder in Ausstellungen. In ihren Gesprächen entfalten sich die dringlichsten Fragen der heutigen künstlerischen und gestalterischen Praxis mitsamt dem nicht weniger interessanten Geplauder, den Experimentierversuchen, den imaginierten Zukünften, dem latenten Tratsch und den heiklen Sackgassen. Gleichzeitig offenbaren die Gespräche persönliche Standpunkte, politische Zusammenhänge, wirtschaftliche Grundlagen, künstlerische Ambitionen und gelebte Netzwerke (all das, was oft unausgesprochen bleibt, aber doch Thema ist).

Die Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel (HGK Basel) ist bildungspolitisch eine von neun Hochschulen der Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW). Sie befindet sich in Basel an der Grenze zwischen den Kantonen Basel-Landschaft und Basel-Stadt, wird jedoch von zwei weiteren Kantonen mitgetragen: Solothurn und Aargau. Der Campus der HGK Basel liegt zudem im sogenannten Dreiländereck, in dem Frankreich, Deutschland und die Schweiz aufeinandertreffen. Zur unmittelbaren Nachbarschaft der Hochschule zählen das Haus der Elektronischen Künste (HEK), das Kunsthaus Basel-land, das Studio iart, Radio X und die Bibliothek für Gestaltung, die Stiftung Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, die Künstlerateliers von Atelier Mondial, das Projekt Rakete, die Couture Ateliers, das Studio Gleisbogen, der Offcut Materialmarkt und viele weitere kreative Initiativen. Die HGK Basel ist regional und

international vielfältig vernetzt. Sie hat fünf Institute, deren Aufgabe es ist, Bachelor-, Master- und PhD-Studiengänge sowie Weiterbildung und Forschung anzubieten: das Institute Art Gender Nature (IAGN), das Institute Arts and Design Education (IADE), das Institute Digital Communication Environments (IDCE), das Institute Contemporary Design Practices (ICDP) und das Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM). Alle fünf Institute haben an diesem Buch mitgewirkt – es sind ihre Stimmen, die es mit Leben erfüllen.

Wie aber klingt eine Hochschule für Kunst und Design mit fünf Instituten und zahllosen Persönlichkeiten? Wie klingt die HGK Basel an ihrem Standort und in ihren vielen unterschiedlichen Netzwerken? Wir wissen, dass sie weder ein Chor ist noch mit einer Stimme spricht, doch worin bestehen der Tenor und die Töne der vielen Stimmen, die aus ihr sprechen? Mit dieser neuen Publikationsreihe versuchen wir, den vielfältigen Stimmen aus der HGK Basel Gehör zu verschaffen. Wir möchten allen Mitwirkenden aus den verschiedenen Instituten und ihren Gästen – allen, die hier sprechen, zuhören und miteinander diskutieren – aufrichtig danken. Unser Dank geht auch an all jene, die diesen ersten Band unserer neuen Buchreihe möglich gemacht haben, insbesondere an Iris Becher, Oliver Bolanz und Nataša Pavković, unser wunderbares Team beim Christoph Merian Verlag, an Marietta Eugster, unsere fantastische Designerin, und an Simone Marie und Tabea Rothfuchs, unsere herausragenden Projektassistentinnen von der HGK Basel. Gemeinsam mit ihnen wünschen wir Ihnen viel Freude beim Lesen und Zuhören.

19

FOTOGRAFIE
UND
ARCHITEKTUR:
DURCH EIN
SPEKTRUM
VON BILDERN
ZUR
KONSTRUKTION
DES REALEN

Philip Ursprung im Dialog mit Kambiz Shafei

20

KAMBIZ SHAFEI

Ich habe mit meiner Doktorarbeit begonnen, nachdem ich ein kleines Buch mit dem Titel *<Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography>* gelesen hatte. Darin unterhält sich Jacques Derrida mit den deutschen Theoretikern Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel.¹ Die Einleitung ist von dem Literaturwissenschaftler Gerhard Richter, der sich mit dem Begriff der Übersetzung im Wechselverhältnis zwischen Dekonstruktion und Fotografie auseinandersetzt. Derrida spricht über die Dichotomie von Original und Kopie, und wenn man dies auf die Architektur bezieht – eines unserer heutigen Themen –, dann würde ich sagen, dass die Architektur allgemein als das Reale, das Echte angesehen wird. Während die Fotografie, die sich auf die Architektur richtet, sofort als eine Imitation davon gilt, oder nicht? Natürlich können wir das Medium Fotografie einsetzen; wir können Gebäude aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, Bilder können uns Dinge zeigen, die nicht zu erfassen sind, während wir uns direkt vor Ort befinden. Derrida selbst verweist auf die These der Übersetzbarkeit. Er sagt, dass man etwas nur verstehen kann – und wählt natürlich die Philosophie als Beispiel –, wenn man es in etwas anderes übersetzt. Und diese Übersetzung, die aus der Dekonstruktion kommt, ist nicht limitiert: Sie übersetzt einfach. Die Frage für mich wäre – auch da ich ja selbst Fotograf bin –, was die Fotografie zum Verständnis von Architektur wirklich beitragen kann.

PHILIP URSPRUNG

Ich finde diese Unterscheidung zwischen Original und fotografischer Wiedergabe nicht besonders hilfreich. Meine Wissenschaft, die Kunstgeschichte, ist auf die Fotografie angewiesen. Ohne Fotografie könnte sie nicht arbeiten, weil sie sich mit dem Vergleich von Phänomenen beschäftigt, die in der Regel weit entfernt, grundverschieden oder nicht

mehr da sind. Ich selbst behandle die Fotografie als eine von vielen Kräften in einem Netz von Wechselbeziehungen, ohne hierarchische Unterschiede zu machen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Fotogenität eines Gebäudes entscheidend für seine Aufnahme in den Kanon. Der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe wurde sozusagen für die Kamera gebaut. Ich kann das architektonische Objekt nicht klar von seiner Wiedergabe trennen. Das ist, als würde ich versuchen, das Gebäude vom Diskurs zu trennen. In diesem Diskurs können Gebäude über lange Zeiträume kommunizieren. Zwischen einem Bauwerk, das vor tausend Jahren entstanden ist, und einer Skizze von heute besteht oberflächlich gesehen kein Zusammenhang. Doch in unserer Fantasie können wir ihn herstellen. So kann etwa die Hagia Sophia mit einem Projekt von heutigen Studierenden zu tun haben. Darum brauchen wir den Diskurs und die Fotografien. Und Erzeugnisse der künstlichen Intelligenz weichen aus meiner Sicht nicht kategorisch davon ab. Sie sind Teil des Spektrums von Bildern und Vorstellungen.

- KS Das führt uns geradewegs zu der Beziehung zwischen Sehen und Architektur, über die wahrscheinlich seit der ‹Erfindung› der zentralperspektivischen Darstellung gesprochen wird.
- PU Du meinst das Sehen an sich und nicht den gesehenen Ort?
- KS Ja, ich meine das Sehen, das uns in den Mittelpunkt des Wissens stellt. Ich zitiere Peter Eisenman, der anmerkt, dass das sehende menschliche Subjekt nach wie vor der wichtigste diskursive Terminus der Architektur ist. In chinesischen oder persischen Miniaturen ist der Blick zum Beispiel ein vollkommen anderer, weil es dort diese festgelegte Perspektive nicht gibt. Andererseits denke ich, dass heute an die Stelle der singulären menschlichen Blickwinkel multiple Perspektiven und Zeitlichkeiten getreten sind. Und das, glaube ich, begann definitiv mit der Digitalfotografie und ging dann mit den sozialen Medien weiter. Die Zentralität ist irgendwie weggebrochen. Es ist anders als zu Zeiten, in

denen Architektur in einer bestimmten Bildsprache fotografisch in Szene gesetzt wurde. Also etwa wie bei Barragán, der je nachdem, wie eine Wand abgebildet werden sollte, sogar deren Farbe anpasste. Ich glaube, dass es heute überhaupt keine Rolle mehr spielt, *wer* ein Gebäude fotografiert, weil wir so viele Bilder desselben Ortes in den sozialen Medien sehen.

PU Die Quantität und die Geschwindigkeit der Übertragung von Bildern sind enorm. Dennoch hat sich die Architekturfotografie in den letzten hundert Jahren nicht wesentlich weiterentwickelt. Korrigierte Perspektiven, neutrales Licht, keine Menschen. Die meisten Architekturbüros wollen, dass ihre Gebäude fotografiert werden, bevor die Menschen kommen, und die meisten kontrollieren die Darstellung in Zeitschriften und Katalogen sorgfältig. Meiner Meinung nach steckt die Architekturfotografie als Disziplin, als Genre, in Konventionen fest. Ihr Mangel an Dynamik ist mir ein Rätsel. Die Vielzahl der Bilder und die Geschwindigkeit, in der sie mit Mobiltelefonen gemacht und im Internet geteilt werden, spiegelt sich in der Architekturfotografie nicht wider.

KS Aber führen die Vielzahl und Vielfalt der Perspektiven nicht dazu, dass die Kontrolle über die Darstellung von Architektur verlorengeht? Wir alle können mit einem Foto eine eigene Version veröffentlichen.

PU Im Unterschied zur Kunst ist Architektur nicht geschützt, sodass ich eine Kamera nehmen und jedes beliebige Gebäude fotografieren und daraus ein Buch machen kann. Es gibt Drohnen, Punktfolken, Scans und so weiter, die etliche neue Perspektiven und alternative Ansichten beisteuern. Doch ich bezweifle, dass sie uns wirklich sehr viel mehr sehen lassen.

KS Ich finde, dass Dronenaufnahmen Gebäude in gewisser Weise wieder auf den Massstab eines Modells zurückführen, auf den Massstab 1:500. Und natürlich sind sie als Situationsstudien sehr interessant.

PU Die KI – das, was du machst, was Leute wie Philippe Dujardin machen – zeigt uns, dass es einen gewaltigen Raum für Experimente gibt, den wir noch nicht wirklich zu erforschen

begonnen haben. Das zu verfolgen, finde ich spannend. Es ist sinnvoll, surrealistische Montagetechniken einzubeziehen, herumzuspielen, Dokumentation und Fiktion zu vermischen, gerade weil die sogenannte objektive Dokumentation allgegenwärtig ist. Natürlich spreche ich aus einer privilegierten Situation heraus, in der Gebäude bestehen bleiben. Sobald sie bedroht oder zerstört werden – durch Kriege oder Naturkatastrophen –, ändert sich alles. Dann braucht es wirklich detaillierte, objektive, dokumentarische Bilder.

ks Darauf werde ich im Zusammenhang mit den Zwillingstürmen des World Trade Center in New York noch zurückkommen. Doch ich denke, dass diese Kontrolle, die früher mithilfe der Fotografie möglich war, inzwischen den computergenerierten Architekturrenderings gewichen ist. Wenn wir uns diese Renderings ansehen, erkennen wir einige Trends der Bildzeugung, wie zum Beispiel sehr transparente, grosse Volumen. Oder hochreflektierendes Glas, das, besonders im öffentlichen Bereich, sehr stark verblendet ist, oder fehlende Verwitterungs- und Gebrauchsspuren und so weiter. Überspitzt gesagt fühlt es sich an, als würde das Gebäude zum Rendering seines Bildes und nicht umgekehrt, denn in Architekturwettbewerben müssen viele Entscheidungen getroffen werden, die vollkommen fiktiv sind. Der Zeitraum für Einreichungen ist oft extrem knapp, aber diese realistischen Renderings brauchen Festlegungen – manche verlangen nach Antworten auf Detailfragen, über die noch nicht entschieden wurde –, und ich glaube, davon hängt ab, ob das Bild ein Rendering der Architektur ist oder umgekehrt.

PU Für mich ist es oft schwer, wenn nicht gar unmöglich, zu unterscheiden, ob ich eine Fotografie von einem fertigen Gebäude oder von seinem Rendering vor mir habe, besonders auf dem Bildschirm. Ist es bereits gebaut oder nicht? Das liegt wahrscheinlich daran, dass sich die Technologien, die Bildzeugungsprogramme so ähnlich sind. Renderings werden für Jurys und Kunden gemacht, Leute, die Schwierigkeiten haben, Pläne zu lesen. Also gefallen sie vielen – Bilder mit einer Art Vanille-Erdbeer-Geschmack. Man gewöhnt sich daran und passt seinen Schönheitssinn an die vorgestellte

Standardisierung an. Und das ist bedauerlich. Damit geht Eigenständigkeit verloren. Das Ergebnis ist an der Mehrzahl der Gebäude abzulesen, die aus öffentlichen Wettbewerben hervorgehen: Standardisierung von Bauelementen und Details, ein Verlust an Vielfalt.

KS Würdest du sagen, dass die Bilderzeugung dabei eine Rolle spielt?

PU Ich würde nicht sagen, dass sie der Grund für diese Vereinheitlichung ist. Die Gründe sind eher wirtschaftlicher Natur: der Zeitdruck, die Notwendigkeit, Gewinne zu machen. Man kann sich nicht vorstellen, dass ein Architekt wie Carlo Scarpa ein Rendering erstellt hätte, denn das Gebäude hätte sich nach Abnahme der Pläne noch fünfzehnmal verändert, er selbst hätte nicht einmal ein Modell gebaut. Darum war die Zeichnung mitsamt ihren Änderungen und ihrer direkten Verbindung zum Zimmermann und zum Maurer das perfekte Werkzeug für die damalige Zeit. Doch der Kontext ist heute ein anderer. Menschen haben weniger Zeit, und Arbeit ist teurer geworden. Im wissenschaftlichen Kontext dagegen, in dem man nicht unmittelbar dem ökonomischen Druck ausgesetzt ist und zu zukünftigen Trends beitragen kann, versuchen wir unsere Studierenden auch zu Experimenten mit Darstellungsformen anzuregen. Ohnehin können sie sich kaum teure Renderings leisten.

KS Eine Rolle spielt auch, dass zwischen einer Auftragsvergabe an ein Architektenbüro, das als Sieger aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist, und dem tatsächlichen Baubeginn zehn Jahre vergehen können. Ich glaube, der realistische Aspekt von Renderings ist eine grosse Einschränkung hinsichtlich weiterer Recherchen und anderer Dinge, die sich in diesem zeitlichen Verlauf noch zehnmal ändern können. Doch diese Fragen lassen sich im Entwurfsprozess des Wettbewerbs nicht unbedingt beantworten.

PU Nehmen wir zum Beispiel den Neubau für das Kunsthaus Zürich. David Chipperfield Architects gewann den Wettbewerb zum Teil dank eines Renderings. Es zeigt einen weiten Himmel, einen grossen Platz. Es sieht aus wie Berlin. Das Gebäude selbst wirkt klein. Man sieht glückliche Menschen

umhergehen, während wir es in Wirklichkeit mit einer stark befahrenen Kreuzung zu tun haben und der Bau für das Grundstück viel zu gross ist. Dem Bild ist es hervorragend gelungen, die Aura einer Grossstadt zu transportieren.

KS Ich würde jetzt gerne auf deinen Essay über die Bilder zu sprechen kommen, die Hans Danuser von Peter Zumthors Caputta Sogn Benedetg gemacht hat, der Kapelle des heiligen Benedikt. Darin deutest du an, was Fotografien als Serie im Gegensatz zur Einzelaufnahme bewirken können. Du sagst dort, dass sie zu einem einzigen Bild zusammenfliessen. Das hat mich an folgende sehr schöne Stelle in Maurice Merleau-Pontys *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, erinnert:

So sehe ich etwa das Haus gegenüber unter einem bestimmten Gesichtswinkel, anders sähe man es vom rechten Ufer der Seine, anders wieder von innen, und noch anders wieder von einem Flugzeug aus; das Haus *selbst* ist nicht eine dieser Erscheinungen, es ist [...] der nichtperspektive Term, von dem alle Perspektiven abzuleiten wären, [...] das Haus *selbst* ist nicht das von nirgendwoher gesehene, sondern das von überallher gesehene Haus. Der vollkommene Gegenstand ist gänzlich durchsichtig, allseitig durchdrungen von einer aktuellen Unendlichkeit von Blicken, die sich in seinem Innersten überschneiden und nichts an ihm verborgen lassen.²

Mit dieser «aktuellen Unendlichkeit von Blicken», um noch einmal auf Derrida zurückzukommen, wären die vielzähligen Stimmen der Dekonstruktion, die das Reale bestimmen, gleichzusetzen. Und um auch noch einmal auf die vielen Algorithmen zurückzukommen, die in den sozialen Medien Anwendung finden: Sie sollen ebenfalls verschiedene Sequenzen vorschlagen, die uns so lange wie möglich beschäftigt halten.

PU Es ist interessant, dass du Daten und Dekonstruktion erwähnst. Daran habe ich nicht wirklich gedacht. Aber Zumthors Kapelle stammt aus den späten 1980er-Jahren, darum

ist es sinnvoll, sie im Zusammenhang mit diesen Fragen zu sehen. Danuser übt als Fotograf Kritik an der konventionellen Darstellung spektakulärer Landschaften. Seine Kombination vieler kleiner Details war Ende der 1980er-Jahre experimentell. Aber es blieb ein Experiment, denn andernfalls hätten wir mehr solcher Bilder. Aus meiner Sicht ist es ein faszinierender Moment, wenn sich Architektur und Fotografie auf Augenhöhe begegnen. Kurz danach kehrte die Architekturfotografie in den Dienst der Architektenzunft zurück. Für einen kurzen Moment in den 1980er-Jahren war die Hierarchie gelockert, und Architektur und Fotografie wurden Partnerinnen. Die Gebäude sahen aus, als wären sie Kameras. Die Fotografien sahen aus wie gebaute Architekturen. Doch diese historische Konstellation hatte nicht lange Bestand.

Als Historiker interessieren mich solche Konstellationen, solche Momente, in denen etwas passiert und sichtbar wird. Apropos Bilderflut: Bei den Kritiken aus den 1880er-Jahren lesen wir Klagen über die immense Flut von Werbeplakaten in der Stadt, die Überforderung der Sinne und die vielen Dinge, die den öffentlichen Raum förmlich ersticken. Unsere eigene Gegenwart ist also gar nicht so einmalig. Genau wie heute bestand schon 1880, 1920 und in den 1960er-Jahren der Eindruck, dass es zu viele Bilder gibt. Wegen des Internets haben wir vielleicht mehr Bilder, aber dafür ist unser Gehirn ein starker Filter. Und noch einmal: Diese Flut der Bilder hat die Architekturfotografie nicht wirklich beeinflusst.

KS

Lass uns zu einem letzten Thema kommen, das übrigens zum Titel meiner Dissertation wurde: «Materielle Präsenzen». Als ich anfing zu schreiben und zu experimentieren, sah ich mir die Architektur unter den Aspekten des Zeitlichen und des Dinglichen an und stellte fest, dass Fotografien nicht beides gleichzeitig enthalten können. Andernfalls würden sie, um mit Hans Jonas zu sprechen, zum «Klon» der Realität. Ich bin aber überzeugt, dass die Fotografie gewissermassen Fragmente sammeln kann wie Erinnerungen. Um auf die Zwillingstürme des alten World Trade Center

97

BILDTEIL

«FÜR EINEN KURZEN MOMENT
IN DEN 1980ER-JAHREN WAR DIE
HIERARCHIE GELOCKERT, UND
ARCHITEKTUR UND FOTO-
GRAFIE WURDEN PARTNERINNEN.
DIE GEBÄUDE SAHEN AUS,
ALS WÄREN SIE KAMERAS.
DIE FOTOGRAFIEN SAHEN AUS
WIE GEBAUTE ARCHITEKTUREN.





DOCH DIESE HISTORISCHE
KONSTELLATION HATTE
NICHT LANGE BESTAND.
ALS HISTORIKER INTERESSIEREN
MICH SOLCHE KONSTEL-
LATIONEN, SOLCHE MOMENTE,
IN DENEN ETWAS PASSIERT UND
SIGHTBAR WIRD.»

— Philip Ursprung



«ÜBERSPITZT GESAGT FÜHLT
ES SICH AN, ALS WÜRDE
DAS GEBAUDE ZUM RENDERING
SEINES BILDES UND NICHT
UMGEKEHRT, DENN IN
ARCHITEKTURWETTBEWERBEN
MÜSSEN VIELE ENTSCHEI-
DUNGEN GETROFFEN
WERDEN, DIE VOLLKOMMEN
FIKTIV SIND.»

— Kambiz Shafei



«Ich bin von der Prämissen ausgegangen, dass ein Archiv zugleich instituierend und konservativ, revolutionär und traditionell wirken kann ... Das Archiv, das ich als Vermittlungswerkzeug für meine Masterarbeit geschaffen habe, ist ein piratisches Archiv. Es ist sensibel, weil seine materielle Qualität so schlecht ist, dass es sich leicht löschen lässt.»

— Camila Lucero Allegri

«Du hast nun mehrfach von einer Emanzipation der Bilder gesprochen. In wessen Interesse geschieht denn diese Emanzipation? Es geht dabei nicht wirklich um eine Befreiung irgendwie eigenmächtiger Bilder, oder? Wenn das Kopieren auch als Piraterie zu verstehen ist, dann geht es doch eher darum, sich aus einer nicht oder weniger legitimierten Position heraus diese Bilder anzueignen, sie zu klauen.»

— Ines Kleesattel

