

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 91 (2004)
Heft: 9: im Bild = Images d'architecture = Images of architecture

Artikel: Ceci n'est pas une pipe : von der Architektur im Bild
Autor: Caviezel, Nott
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-67788>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ceci n'est pas une pipe

Von der Architektur im Bild

Nott Caviezel In Bildern dargestellte Architektur gibt es seit Jahrtausenden und in unzähligen Beispielen. Ein Streifzug in der Geschichte zeigt, wie sehr sich die Bestimmung und Darstellungsweisen der Bilder mit Architektur geändert haben – und auch nicht.



René Magritte, *La Trahison des Images*, 2. Fassung 1948, Privatbesitz Genf. – Bild aus: René Magritte, Ausstellungskatalog Fondation de l'Hermitage, Lausanne 1987.

Als Magritte 1928/29 sein heute wohl populärstes Bild gemalt hatte, zeigte er es zwei kleinen Mädchen; so will es die Überlieferung. Auf dem Bild ist eine Pfeife zu sehen, darunter der Schriftzug «Ceci n'est pas une pipe». Eines der Mädchen sagte darauf, dass dies nicht stimme, das andere meinte ohne zu zögern, dass es sich hierbei tatsächlich nicht um eine Pfeife handle, denn eine Pfeife könne man rauchen.¹ Magrittes Bild ist unter zwei Namen bekannt: «Der Sprachgebrauch» und «Der Verrat der Bilder». Beide Titel und das Bild selbst verdichten Magrittes Reflexion, die weit über den dadaistisch-provozierenden Gag hinausführt.² Im Visier war das Problem des Verhältnisses zwischen Realität und Kunstwerk, ganz eigentlich zwischen Abbild und Abgebildetem. Das Abbild ist mit dem Abgebildeten nicht identisch. Es ist ein Zeichen für die Realität, die Darstellung ein Mittel, um in Stellvertretung des abgebildeten Gegenstands den Gegenstand zu bedeuten. Dass dieses Ding nun «Pfeife» genannt wird und nicht «Mond» oder etwa «Schnee» beruht auf sprachlichen Konventionen. Das Abgebildete gewinnt im Bild eine neue Realität. Gleichzeitig verliert der dargestellte Gegenstand die ihm charakteristischen Eigenschaften: man kann die Pfeife nicht stopfen, man kann sie nicht rauchen, man kann sie vor allem nicht in die Hand nehmen. Magrittes «Ceci n'est pas une pipe» exemplifiziert die besondere Bedingtheit jeden Abbildens, letztlich jeder bildnerischen Darstellung, die sich ihrer spezifischen Technik bedient, vom gemalten Bild über das dreidimensionale Modell bis hin zu den bewegten Bildern. Das Abbilden ist stets auch ein Akt der Interpretation, das den Betrachter konditioniert, ein gewis-

ses Mass an Wissen voraussetzt und in ein System von Konventionen eingebunden ist. Dies gilt selbstverständlich und namentlich auch für die Architektur, die mittels anderer Medien veranschaulicht wird: Ein abgebildetes Haus ist kein Haus. Jenseits ihrer realen Existenz verliert abgebildete Architektur mit dem Verlust ihrer eigentlichen Funktion und der dritten Dimension die wichtigsten ihrer angestammten Qualitäten.

Bilder lesen und verstehen

Die Kunstgeschichte beschäftigt sich als wichtigste Bildwissenschaft seit langem auch mit der bildnerischen Darstellung von Architektur. Dabei gilt es, sowohl die unterschiedlichen Beweggründe zu erkennen, die das Abbilden von Architektur veranlassten, wie auch die angewandten technischen Mittel, den Stil und die formalen Codes zu erforschen. Um die Bedeutung(en) und den tieferen Sinn der Bilder zu erschließen, hat die Kunstwissenschaft mit der Ikonologie und der Hermeneutik hochdifferenzierte Methoden entwickelt. Selten offenbart ein Bild auf den ersten Blick seinen umfassenden Bedeutungsgehalt. Erst recht kompliziert wird die Sache, wenn der abgebildete Gegenstand selbst reich an Bedeutungen ist, die – je nach Kontext – manchmal offensichtlich, zuweilen aber auch verschüttet sind und nicht mehr verstanden werden. Die Architektur selbst ist in bescheidenem oder hohem Mass stets auch Bedeutungsträgerin. Sie gehört nicht zu den bildenden Künsten, sie ist selbst abbildende Kunst, in der uns ebenso die Funktionalität wie das symbolische Selbstverständnis entgegen-treten.³ Diese grundlegende Erkenntnis kann ganz

¹ Nach Marcel Mariën, *Mort de Magritte*, in: René Magritte, Ausstellungskatalog Fondation de l'Hermitage, Lausanne 19. 6.–18. 10. 1987, Lausanne 1987, S. 24.

² Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *Fata Morgana*, Paris 1973 (und jüngere Ausgaben). Neueste deutsche Ausgabe: Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, Hanser Verlag, München 1997.

³ Hans Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst*, Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 225, 3, Wien 1948.

eigentlich den Schlüssel zum Verständnis abgebildeter Architektur liefern. Dies gilt ebenso für das zeichnerische Bild eines Stadttors auf einer mittelalterlichen Münze wie für das zeitgenössische Ektachrome eines jüngst fertig gestellten Bankgebäudes. Hinter der schöpferischen Leistung, hinter Technik, Material und stilistischem Formenschatz verbirgt sich stets die symbolische Form, deren Wirkungskraft auch beim Ansprechen der im Bild erscheinenden Architektur relevant ist. Die Malerei und Grafik haben uns einen enormen Reichtum an Architektur im Bild überliefert. Sie erzählen uns Geschichte(n) und wollen im Kontext ihrer Entstehungszeit interpretiert und verstanden werden.

Eine besondere Rolle in der Entwicklung der bildenden Kunst spielten die zeitgenössischen Sehgewohnheiten und die technischen Möglichkeiten, die den Künstlern zur Verfügung standen. Darin eingeschrieben ist auch die bildnerische Darstellung der Architektur, vom einfachen Zeichen bis zum komplexen Bedeutungsträger, von der Skizze bis zur detaillierten Architekturvedute, von der nebensächlichen Staffage im Historienbild bis zum eigenständigen Architekturbild bzw. bis zu den direkt mit dem Bauprozess verknüpften Darstellungen.

Obwohl das Veranschaulichen der dritten Dimension bei Architekturdarstellungen nicht immer angestrebt wurde, war die Übertragung der Raumkunst in die Bildkunst stets eine besondere Herausforderung. Die rein technischen Schwierigkeiten sind seit der Erfindung der zeichnerischen Perspektive, der Camera obscura und der ihrem Prinzip gehorchenden



Der Genfer Fotograf Fred Boissonnas fotografiert die Architektur auf der Akropolis, 1908. – Bild aus: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992.

optischen Geräte sowie der schier unbegrenzten Möglichkeiten, die uns das Generieren von Bildern am Computer bietet, gelöst. An der Tatsache, dass das Zeichnen, Malen, Fotografieren ebenso wie die Bildbearbeitung am Rechner in hohem Mass interpretatorische Vorgänge sind, hat sich freilich nichts geändert.

Ein Streifzug in die Welt der ins Bild gesetzten Architektur kann hier kaum einer ordnenden Systematik folgen. In der kontinuierlichen Entwicklung finden wir Zäsuren und Überlappungen, aber auch Charakteristisches, das einer Epoche, einer Bildgattung, einer Bildbestimmung und einer künstlerischen Technik eigen ist. In zwangloser chronologischer Abfolge folgen wir ausgewählten Werken, welche beispielhaft eine grosse Varietät illustrieren. Dass dabei über die Zeiten hinweg neben entscheidenden Neuerungen und Brüchen mit der Tradition auch Konstanz und erstaunliche Parallelen aufscheinen, deckt letztlich auch das Einzigartige der realen Architektur auf, deren besondere Eigenschaften – einmal ins Bild gesetzt – unterschiedliche Wertungen erfahren und, im wahren Wortsinn, aus wechselndem Blickwinkel betrachtet werden. Doch immer gilt: Ceci n'est pas une pipe.

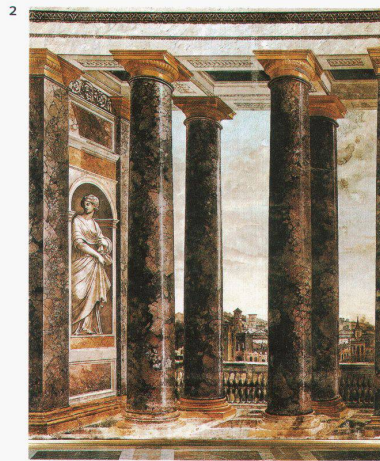
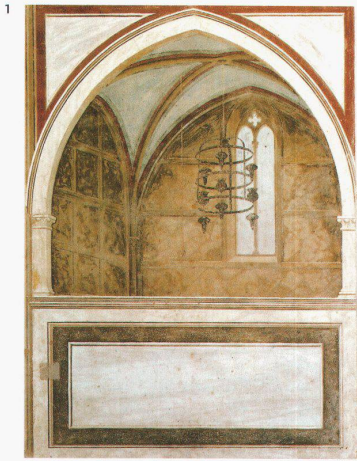
Illusionen

Mit den seit 1748 systematisch betriebenen Ausgrabungen der 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten Stadt Pompeji gelangte die Erforschung der römischen Kunst zu entscheidenden Erkenntnissen, namentlich über die Wandmalerei, die als Gattung nie zuvor und nie danach in der abendländischen Kunst eine derart grosse Bedeutung erlangte. Von besonderem wissenschaftlichem und ästhetischem Wert sind die den Raum illusionistisch erweiternden Malereien an den Innenwänden verschiedener Privathäuser. Namentlich im II. pompejanischen Stil (ca. 80–15 v. Chr.), der auch als architektonischer Stil bezeichnet wird, warten die Wanddekorationen mit atemberaubenden Scheinarchitekturen auf, die perspektivisch in Szene gesetzt, die geschlossenen Wände in farbenprächtige Palastfronten mit Ausblicken in dahinterliegende Räume und Landschaften verwandeln. Die Herkunft dieser Art des Wandschmucks ist nicht ganz geklärt, doch geht man davon aus, dass die ausgeklügelte Bühnenarchitektur des antiken Theaters mit seinen unterschied-

lichen Schaubildern und Szenerien eine entscheidende Rolle gespielt hat. In seinem ersten Buch über die Baukunst (Kap. I) erwähnt Vitruv im Abschnitt über die Baurisse neben der «Ichnographia» (Grundriss) und der «Orthographia» (Aufriss) ausdrücklich auch die «Scenographia» (Aussicht), womit eine perspektivische Ansicht gemeint ist. Augenscheinlich kannten sich die Maler in den zeichnerischen Mitteln ebenso aus wie in den farblichen und kompositorischen und beherrschten die illusionistische Wiedergabe von Architekturen in virtuoser Weise, selbst wenn ihre Malereien auf einer zentralen Fluchtlinie jeweils mehrere Fluchtpunkte aufweisen, und deshalb auch nicht von einer korrekten Zentralperspektive gesprochen werden kann. Innert Jahrzehnten wandelten sich die architektonischen Motive zu immer phantastischeren Darstellungen. Die spielerische und gewissermassen manieristische Verfremdung einzelner Bauteile (anstatt Säulen dünne Stengel, anstatt Giebel «geriefte Häklein» usw.) steigerten zwar die dekorative Kraft, doch die Darstellungen verloren ihre unmittelbare Qualität des Abbilds realer Architektur. Wohl deshalb ereifert sich Vitruv im siebten Buch (Kap. V) wegen des zuweilen schlechten Geschmacks der phantastischen Wanddekorationen, die wider jede Vernunft mit architektonischen Ungereimtheiten spiele, wo die Malerei doch das abbilden soll, was «wirklich vorhanden ist oder doch sein kann».⁴

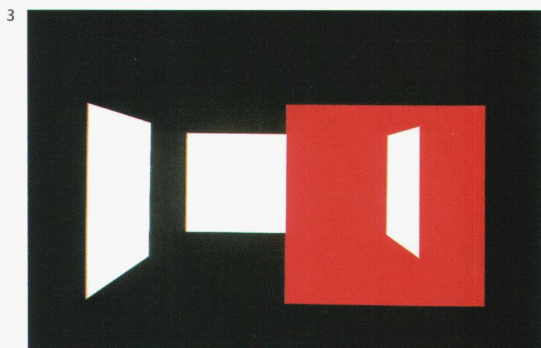
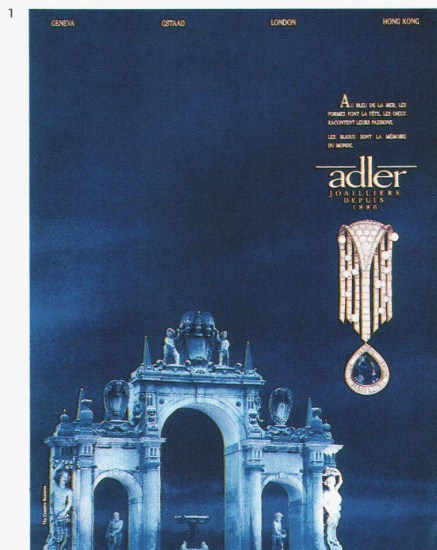
Mit dem Untergang des römischen Reichs versiegte auch die Meisterschaft der antiken Maler. Das frühe und hohe Mittelalter kannte diese Art der Architektur im Bild nicht mehr. Vergleichbare illusionistisch gemalte Architektur trat erst im Trecento bei Giotto und im Quattrocento bei Piero della Francesca, Masaccio und anderen italienischen Malern wieder auf. Etwa zeitgleich beeindruckten die besten niederländischen Meister mit ähnlichen Leistungen (z. B. Jan van Eyck). Eine erste neue Blüte erlebte die illusionistische Darstellung der Architektur an der Wende zur Neuzeit bei den manieristischen Malern in Italien, wobei ihnen ihre bedeutenden Kollegen nördlich der Alpen, freilich in anderer Art und vorwiegend im Bereich der Tafelmalerei, nicht nachstanden (Dürer, Holbein, Pacher und viele andere). Einmal mehr galt es, mit malerischen Mitteln Raum wiederzugeben, auf Bildern den räumlichen Kontext zu schaffen, Innenräume aller Art

⁴ Die deutschsprachigen Termini folgen der deutschen Übersetzung von August Rode: Vitruv, Baukunst, hrsg. von Beat Wyss, 2 Bde., Artemis, Zürich 1987, (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1796).



- 1 Giotto, illusionistische Malerei mit Coretto, Scrovegni-Kapelle Padua, um 1305. – Bild aus: Miriam Milman, Das Trompe-l'œil, Genf 1984.
 2 Baldassare Peruzzi, Perspektivensaal in der Villa Farnesina in Rom, um 1515. – Bild aus: Miriam Milman, Das Trompe-l'œil, Genf 1984.
 3 Pompejanische Wandmalerei im sog. Ixionzimmer der Casa dei Vetti, zwischen 70 und 79 n. Chr. – Bild aus: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2, Das römische Weltreich, Berlin 1967.
 4 Andrea Pozzo, Allegorie des Missionswerkes der Jesuiten, Deckengemälde in St. Ignazio in Rom, 1691–1694. – Bild aus: Bernhard Geyer, Scheinwelten, Leipzig 1994.
 5 John Pugh, Fassadenmalerei an der Taylor Hall in Chico Kalifornien, 1980. – Bild: www.artofjohnpugh.com





1 «Au Bleu de la mer, les formes font la fête, les dieux racontent leurs passions», Werbung für Adler Joailliers (mit der Fontana dell'Immacolatella von Pietro Bernini und Michelangelo Naccherino in Neapel, 1601). – Bild: nc.

2 Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry (Stundenbuch), Paris um 1380, Paris Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 3093. – Bild aus: Les Fastes du Gothique, le siècle de Charles V, Paris 1981.

3 Roman Clemens, Bühnenbildentwurf zu Arthur Honeggers «Roi David», 1940. – Bild aus: Marianne Herold, Roman Clemens, Zürich 1991.

4 Anbetung des Lammes, Evangeliar von Soissons, Hofschule Karls d. Grossen, Anf. 9. Jh., BN Ms. lat. 8850, fol. 1v. – Bild: nc.

im Schein zu erweitern. Im profanen Bereich sind es wiederum die herrschaftlichen Villen und Paläste, die sich dieses wunderlichen Mittels bedienen. In Kirchen weiten sich Decken zu märchenhaft gestalteten Himmelskuppeln.

Das neuzeitliche Trompe-l'œil, das perspektivisch klar bestimmten Raumsituationen und eine eindeutige Lichtführung erfordert, entwickelte sich vollends am Anfang des 16. Jahrhunderts aus dem Stilleben und erfreute sich durch alle späteren Jahrhunderte hindurch grosser Beliebtheit. Die gelungene Täuschung des Auges belegte zum einen das grosse Können der Maler, zum anderen konnte die glaubhafte Darstellung der (scheinbaren) Realität durchaus mit tieferen Bedeutungen beladen sein und über die alleinige illusionistische Dekoration hinausweisen. Auch die moderne Zeit kennt die illusionistische (Wand)malerei mit architektonischen Motiven, die vom ungelenten Ausblick auf den Vesuv in der Pizzeria bis hin zur kunstfertigen, fröhlichen und oft witzigen Bemalung vormals öder Fassaden reicht.

Bedeutende Abkürzungen

Die Maler des Mittelalters malten nicht, was sie sahen, sondern was sie wussten. So könnte man vereinfacht die mittelalterliche Malerei kommentieren, die erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts, vom neuen aufklärerischen Geist der Renaissance und des Humanismus genährt, allmählich in anderen Bahnen verlief. Die mittelalterliche Malerei war in einem Weltbild eingebunden, das wesentlich vom heilsgeschichtlichen Geschehen und dem Religiös-Legendären bestimmt war. Die heiligen Schriften, Exegesen und Kommentare, Heiligenleben und Predigten lieferten den Stoff, den es im Bild verständlich darzustellen galt. Die eigentlich differenziert zu betrachtenden Phasen einer immerhin tausendjährigen Entwicklung der mittelalterlichen Malerei haben einen gemeinsamen Nenner: den stets reichen Gehalt an Bedeutungsvorstellungen, die der modernen und weitgehend säkularisierten Gesellschaft mehrheitlich abhanden gekommen sind. Namentlich im frühen Mittelalter dominierten bildhafte und spekulative Weltansichten, ganze Ketten von Metaphern und Allegorien. Im Bild erscheinende Architektur führt ihren eigenen Bedeutungsgehalt mit, der ihr als «abbildende Kunst» innewohnt. Ihre Symbolik wird im neuen Kontext mehrdeutig.

Im Skriptorium der Hofschule Karls des Grossen, dem Zentrum karolingischer Künste und Gedanken liefen die kulturellen Fäden der karolingischen Renaissance, der Wiederherstellung des römischen Reiches (*renovatio imperii*) zusammen. Zu den Hauptwerken karolingischer Buchmalerei gehört das sogenannte Evangeliar von St. Médard in Soissons, das anfangs des 9. Jahrhunderts für den Kaiser Karl selbst angefertigt wurde. Die Rückseite des ersten Blattes zeigt eine eigenartige Architektur, die flüchtig besehen aus einer

Stellung von vier Säulen mit darüberliegendem Architrav und einem abschliessenden, rechteckigen Giebelfeld besteht. Der Architrav nimmt den Rhythmus und die Elemente der unteren Architektur auf und schliesst in der Abfolge der vier Säulen wie antike Metopen die Sinnbilder der vier Evangelien ein: Engel (Matthäus), Löwe (Markus), Stier (Lukas) und Adler (Johannes). Die durch das Würdezeichen des Vorhangs vereinigten Säulen bedeuten demnach die vier Evangelien. Sie sind auch im übertragenen Sinn die tragenden Säulen des Glaubens, wesentlicher Teil der Kirche, die als majestätische antikisierende Fassade den Hintergrund füllt. Die Architektur im Gebälk ist im Gegensatz zur hellen unteren Front golden, meint das himmlische Jerusalem und vermittelt von unten nach oben gelesen zur überhimmlischen Sphäre. Hier endet bezeichnenderweise die «realistische» Architektur. Über den zurückspringenden Gebäudeteilen lesen und hören wir den lobpreisenden Gesang «sanctus, sanctus, sanctus» (scs). Ein grünes Band, das «Gläserne Meer» (Apok. 4,6 und 5,13), in dem sich (formal nach spätantiken Vorbildern) allerlei Fische und Seevögel tummeln, signalisiert die Grenze zum Kosmos. Das rechteckige Giebelfeld verweist auf den nicht begrenzten Raum, auf den unendlichen Himmelsraum, wo sich die apokalyptische Epiphanie des Lammes abspielt. Die 24 Ältesten lobpreisen das in einem goldenen Tondo stehende Lamm, von dem aus scharf leuchtende Strahlen die vier Wesen zur Niederschrift ihrer jeweiligen Evangelien inspirieren. Formal der runden Bildscheibe mit dem Lamm angeglichen sind als Streifen im Hintergrund des «Giebelfeldes» die drei Himmelsorte angedeutet (Vegetation bzw. Paradies, Himmlisches Jerusalem und in blau abermals das Gläserne Meer).

Diese Darstellung der Anbetung des Lammes nimmt auf verschiedene Textstellen der Apokalypse und auf die Vorrede des Kirchenvaters Hieronymus zu den vier Evangelien Bezug. Man könnte sie als eigentliche architektonische Welt- und Kirchenallegorie bezeichnen, in der die architektonischen Elemente als solche zwar erkennbar sein müssen, im Grunde aber nicht Architektur bedeuten, sondern als Abkürzung die geistigen Realitäten der Gäubigen. Aus diesem Verständnis heraus blieb die vielerlei Bedeutungen

5 Martin Kemp, *Bilderwissen, Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln 2003, S. 48ff.

6 z. B. Leon Battista Alberti, *Della pittura* (Über die Malkunst), hrsg., eingel., übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002. – Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Ed. critica a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1942).

7 Zur Tafel gehören zwei ähnliche Pendants (Baltimore, Walters Art Gallery/Berlin, Bode Museum). Die Autorschaft bleibt umstritten. Vgl. Gabriele Morolli, *Nel cuore del Palazzo, la città ideale, Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino*, in: Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, Venezia 1992, S. 215–231.

8 Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, 2. Aufl., Braunschweig 1979.

9 Hans Jantzen, *Architekturbild*, S. 86.

mitführende Architektur-Abbeviatur das ganze Mittelalter hindurch bis heute lebendig, vom komplexen Symbolgebäude über das extrem reduzierte Raumgefüge für Bühnenbilder bis zum banal instrumentierten Versatzstück, das in der zeitgenössischen Werbung Schönheit, Reichtum, Würde und Noblesse suggerieren will.

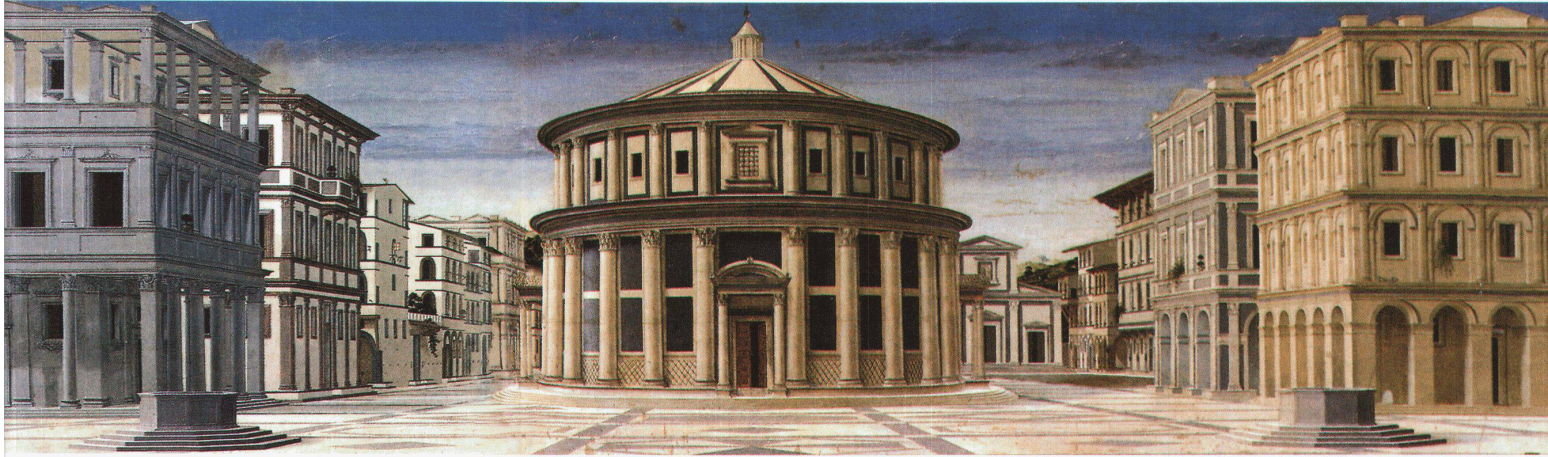
Das eigenständige Architekturbild

Trotz der Fertigkeit der antiken Maler, trotz der erfindungsreichen, aber immer empirischen räumlichen Darstellung der mittelalterlichen Maler blieb im Bild dargestellte Architektur bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts dekoratives Motiv, Bedeutungsträgerin, kontextualisierende Staffage. Nur ausnahmsweise war sie selbständiger Bildvorwurf. Massgeblich hängt das eigenständige Architekturbild mit der Erfindung der konstruierten Perspektive zusammen. Erst diese Darstellungsweise erlaubte, den Naturalismus der Architektur im Bild mit ihren scheinbaren räumlichen Qualitäten auszustatten, die schliesslich nicht nur im szenischen Kontext, sondern an sich den Gegenstand des Bildes begründeten. Filippo Brunelleschi soll gemäss Bericht seines ersten Biografen Antonio Manetti (?) um 1413 die mathematisch exakte perspektivische Konstruktion erfunden und sie anhand eines heute nicht mehr erhaltenen Bildes des Florentiner Baptisteriums den staunenden Betrachtern vorgeführt haben.⁵ Innerhalb weniger Jahre revolutionierte seine Entdeckung die florentinische Malerei und Reliefskulptur, und es dauerte nicht lange, bis die ersten Theoretiker in ihren Traktaten das Verfahren eingehend beschrieben, wie zwischen dem (aus einem bestimmten Blickwinkel betrachteten) dreidimensionalen Objekt und seinem zweidimensionalen Bild auf einer Fläche eine direkte und überprüfbare Beziehung entstand.⁶ Wie schnell das Verfahren in perfekter Ausführung Eingang in die Malerei fand, beweist das berühmte Trinitätsfresko von Masaccio (Florenz, Santa Maria Novella, nach 1425) oder Piero della Francesca's «Geisselung Christi» (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, um 1465). Von ihm (vielleicht auch von Luciano Laurana) stammt auch eine Tafel mit der Darstellung einer idealen Stadt (um 1470).⁷ Ideal und perfekt ist denn auch die technisch vollendete zentral-

perspektivische Ansicht eines weiten Platzes mit einem eingemitteten runden Zentralbau, der auf beiden Seiten von zwei in die Tiefe weisenden Bautenfluchten flankiert wird. Kein Lebewesen ist in dieser beinahe surreal wirkenden idealen Stadt zu finden. Dem Maler ging es offensichtlich fast ausschliesslich um die überzeugende Wiedergabe des dreidimensionalen Raums, in gewisser Weise um eine Demonstration seiner Kunst, mit der Perspektive umzugehen. Die dargestellten Bauten sind mehr oder weniger frei erfunden und wollen keine real existierende Stadt wiedergeben. Dennoch beginnt in gewissem Sinne mit diesen Darstellungen die Reihe der eigenständigen Architekturbilder, deren Vorwurf einzig und allein die Architektur ist und Menschen oder Landschaften bestenfalls zur Staffage werden.

Berühmt sind die flämischen und holländischen «Kirchenstücke» des 17. Jahrhunderts. Eine ganze Reihe von Malern, wie etwa Peter Neefs d. Ä. (1578–1656/78), Pieter Saenredam (1597–1665) oder Emanuel de Witte (1617–1692) hatten sich geradezu zu Spezialisten dieser Bildgattung entwickelt.⁸ 1648 malte Saenredam das Innere der Grote Kerk in Haarlem. Die Mittel der perspektivischen Darstellung werden kühn ausgereizt, ja auf die Spitze getrieben, und das Raumerlebnis aufs Höchste gesteigert. Es ist bekannt, dass sich der Maler für seine Bilder auf die genauen Masse der Baupläne und auf vor Ort angefertigten Skizzen stützte. Jantzen sagte von Saenredam, er sei der erste «Porträtmaler» des holländischen Kirchenraums gewesen.⁹ Aus seinen Bildern spricht grosse Achtung vor der Architektur, die stets fahlen Farbtöne zielten auf eine grösstmögliche Sachlichkeit. Mit dem Anbrechen des 18. Jahrhunderts verschwand das Kirchenstück nahezu vollständig aus der niederländischen Malerei. Die Lust an der Darstellung der Architektur als selbständiger Bildgegenstand brach aber nicht ab. Die Biedermeierzeit bevorzugte die optisch gerne etwas verklärte, in beinahe künstlichem Licht veredelte Wiedergabe bürgerlicher Architektur, und Architekten wie Karl Friedrich Schinkel gaben sich romantischen Visionen nicht gebauter Architektur hin. Mit der fotografischen Technik begann erst recht der Triumphzug des eigenständigen Architekturbilds. Die Fotografie, aber auch der Film, das Video und die virtuellen Bilder

1

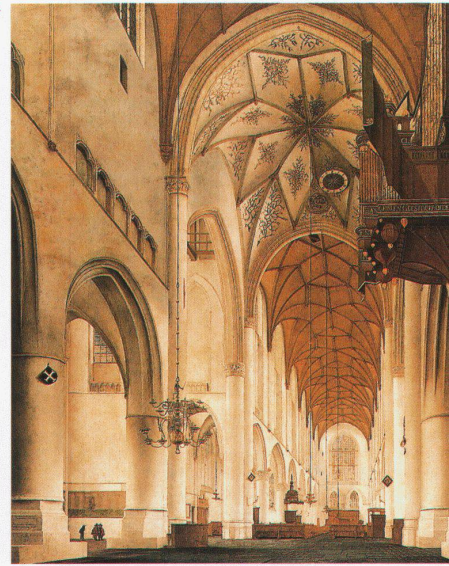


1 Eine ideale Stadt, Piero della Francesca/Luciano Laurana (?), um 1470, Galleria Nazionale Urbino. – Bild aus: Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali, Venezia 1992.
 2 Wilhelm Barth, Die Nikolaikirche in Potsdam, 1838, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. – Bild aus: Bernhard Ceyer, Scheinwelten, Leipzig 1994.
 3 Pier Luigi Nervi, Flugzeughalle in Orbetello, 1938–1940; zerstört. – Bild: Hulton Getty Picture Collection.
 4 Pieter Saenredam, Inneres der Grote Kerk in Haarlem, 1648, The National Gallery of Scotland, Edinburgh. – Bild aus: Mertin Kemp, Bilderwissen, Köln 2000.

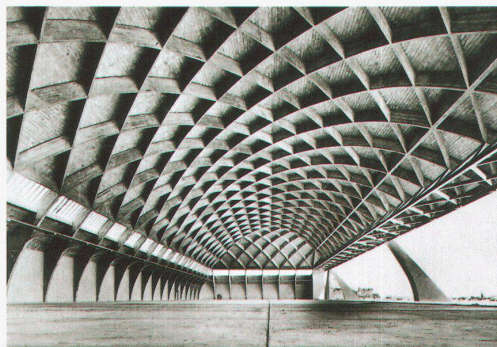
2



4



3





1

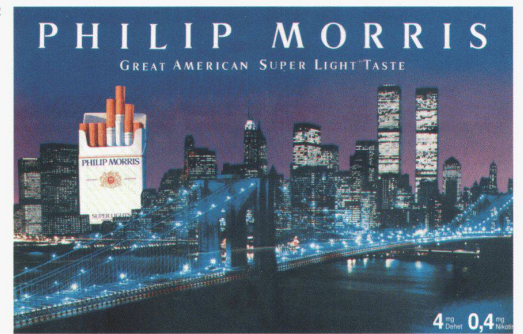
am Rechner wurden zu den bildmächtigsten Medien schlechthin, die uns mit einer Flut von Bildern ersäufen, allenorts auch Architektur im Bilde feil halten, aufrichtig interpretiert, künstlerisch in Szene gesetzt oder bewusst manipuliert. Übrig bleibt ein grosser Wust von Überflüssigem, das die Geschichte gefliessen-lich wird.

Capricci

Dem eigenständigen Architekturbild kann man aber auch anhand eines anderen Strangs folgen. In gewissem Sinne ist das oben erwähnte Bild einer idealen Renaissance-Stadt auch für diesen anderen roten Faden ein Anfang. Die Rede ist von der Gattung der Architektur-Capricci. Werner Busch unterscheidet dabei drei Gruppen: Bilder mit gänzlich erfundener Architektur, die sich den Fundus der überlieferten Architektur oder Architekturentwürfe zunutze macht; Bilder, in denen bekannte Architekturen zu neuem, willkürlichem Zusammenhang vom Künstler arrangiert werden; Bilder von bekannten Stadträumen, die mit Erfundenem ausgeschmückt, ja gar mit zusätzlichen Denkmalen erweitert werden.¹⁰ Doch Capricci sind mehr als nur launische Grillen. Ihr immanent Subjektives besitzt auch eine programmatische Qualität. Mag sein, dass es sogar falsch ist, hier von einer Gattung zu sprechen; vielmehr stecken «Grenzerfahrungen künstlerischer Phantasie» (Ekkehard Mai), das Ausbrechen aus Konventionen und das Abweichen von der künstlerischen Norm dahinter, dem ebenso die Lust am Heiteren wie

¹⁰ Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne, hrsg. von Ekkehard Mai, Milano 1996, S. 95.

2



1 Giovanni Paolo Pannini, Römische Architektur mit einem Propheten, 1751, Rohrau, Graf Harrachsche Familiensammlung, Inv. Nr. 42. – Bild aus: Das Capriccio als Kunstprinzip, Mailand 1996.

2 Philip Morris, Capriccio mit Manhattan und Zigarettenspaket. – Bild: nc.

das Phantastische und Visionäre zugrunde liegen kann. Bekannt dürften Canaletto's Capricci sein, in denen er Venedigs Veduten bis hin zum Ersatz der Rialtobrücke durch einen palladianischen Entwurf veränderte. Weniger geläufig sind die Werke des Piacentiners Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), der in Rom Karriere machte und vor Piranesi der Hauptvertreter der römischen Architekturmaleri war. 1752 lieferte er dem Grafen Ernst Guido von Harrach sein Bild mit römischer Architektur und einem Propheten (Rohrau, Graf Harrachsche Familiensammlung). Es zeigt nicht etwa frei erfundene Architekturen, sondern Ansichten bestehender Monumente (vedute prese dal luogo). So ganz naturgetreu sind sie dennoch nicht: Im linken Mittelgrund erkennt man das Pantheon, dessen Portikus Pannini um eine Achse erweitert. Saturn-Tempel (vorne links), Vespasians-Tempel (rechts) und der Konstantinsbogen (hinten) vervollständigen das Ensemble, das von allerlei Figuren bevölkert wird, die der Maler als reine Staffage ins Bild setzt.

Das Capriccio als Kunstprinzip umfasst mehr als Bilder mit Architektur, ja mehr als die bildende Kunst. Viele Komponisten und einige Dichter schufen Capricci, die mehr als nur Launen und Scherze sind. Letzlich ist jede Kunst ein Capriccio, eine Schöpfung subversiver Art, der es taktisch und technisch gelingt, die Grenzen des Herkömmlichen zu überschreiten, ganz besonders, wenn Künstler sich darauf kaprizieren, der Architektur im Bilde Gestalt zu verleihen. Denn ewig flüstert da ein anderer: Ceci n'est pas une pipe. ■

Ceci n'est pas une pipe *Au sujet de l'architecture en image* Le tableau de Magritte «Ceci n'est pas une pipe» de 1928/29 traduit la réflexion selon laquelle une représentation n'est pas identique à la chose représentée, que représenter est toujours un acte d'interprétation. Cela vaut aussi pour l'architecture qui, représentée, perd sa véritable fonction et, avec la suppression de sa troisième dimension, les plus importantes de ses qualités intrinsèques.

Illusions: La tentative de représenter l'architecture de façon illusionniste se trouve déjà dans les peintures murales pompéiennes qui offrent d'époustouflantes architectures en trompe-l'œil. Le bas et le haut Moyen Âge ne connaissent plus cette forme d'architecture dans l'image. Des peintures illusionnistes comparables ne réapparaissent qu'au XIVe siècle en Italie. Il s'agit toujours d'étendre, en apparence, des espaces intérieurs à l'aide de moyens picturaux. À partir du XVIe siècle, on trouve des représentations illusionnistes dans des maisons seigneuriales et des palais; dans des églises, les plafonds ouvrent sur de fabuleuses voûtes célestes.

Abrégés: Les peintres du Moyen Âge ne peignaient pas ce qu'ils voyaient mais ce qu'ils savaient. Leur peinture était déterminée par les événements de l'histoire sainte et, de ce fait, emplit de significations cachées. «L'adoration de l'agneau» dans l'évangélaire dit de Saint Médard à Soissons (début du IXe siècle) prend appui sur le texte de l'Apocalypse et montre une architecture qui signifie, lue du bas vers le haut, l'église (ecclesia) comme façade, les quatre colonnes de l'Évangile, la Jérusalem céleste avec les évangélistes, la mer de verre et le domaine au-delà des cieux. Un abrégé formel d'un édifice mental complexe.

L'image autonome d'architecture n'apparaît qu'au cours du XVe siècle et, de façon complète, qu'au XVIe siècle. Le nouvel intérêt pour ce thème se trouve en étroite relation avec l'invention par Brunelleschi de la représentation en perspective. La vue d'une ville idéale (vers 1470, attribuée à Luciano Laurana) montre une perspective centrale parfaite sur le plan technique. Les «pièces d'églises» flamandes et hollandaises du XVIIe siècle sont connues pour le rendu réaliste de l'architecture et l'expérience de l'espace qu'elles consentent. L'époque «Biedermeier» (env. 1815–1848) privilégiait un rendu ennoblissant d'architecture bourgeoise transfigurée optiquement par une lumière presque artificielle. Le véritable triomphe de l'image autonome d'architecture débute avec la technique photographique.

Capricci: Une forme particulière de l'image autonome d'architecture est constituée par le capriccio d'architecture. Mais les capricci sont plus que de simples lubies. Leur subjectivité immanente revêt aussi une qualité programmatique: celle de rompre avec les conventions et de dévier de la norme artistique. Un tableau de Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) montre – réagencées et réinterprétées – des vues de monuments existants à Rome. Le capriccio est un principe artistique. En dernier ressort, chaque œuvre d'art est un capriccio, une création de nature subversive qui parvient à dépasser tactiquement et techniquement les limites de ce qui est habituel, en particulier lorsque les architectes poussent le caprice à donner, par l'image, une forme à l'architecture. ■

Ceci n'est pas une pipe *On the representation of architecture* Magritte's painting "Ceci n'est pas une pipe" (1928/29) is a condensed representation of the reflection that the image is not identical with what it represents and that the act of representing is always accompanied by the will to interpret. This applies to architecture also, which in representations loses its real function and, if deprived of its third dimension, is also robbed of its most important inherent quality.

Illusions: we encounter attempts to create illusionary representations of architecture in Pompeian frescoes with their breath-taking representations of architectural elements. The Early and High Middle Ages no longer knew this kind of architectural image. Painted illusionary architecture of this kind first emerges again in Italy in the Trecento. The intention is always to seemingly extend interiors by means of painting. From the 16th century onwards illusionary architecture is used in aristocratic villas and palaces and in churches the ceilings open up to present marvellously depicted views of the heavens.

Abbreviation: the painters of the Middle Ages did not paint what they saw, but what they knew. Their painting was determined by the concept of the history of salvation and therefore full of concealed meanings. The "Adoration of the Lamb" in the so-called Evangelary of St Médard in Soissons (beginning of the 9th century) is based on the Book of Revelations and shows an architecture that, reading from the bottom to the top, signifies the Church (ecclesia) as a facade, the four pillars of the Gospels, the Heavenly Jerusalem with the Evangelists, the Sea of Glass and the heavens: a formal abbreviation for a complex intellectual construction.

The independent representation of architecture first emerges in the course of the Quattrocento and blossoms in the 16th century. The new interest in the theme should be seen in the immediate context of Brunelleschi's invention of the perspective view. The depiction of an ideal city (around 1470, ascribed to Luciano Laurana) shows a technically complete, single point perspective. Flemish and Dutch church interiors of the 17th century are famous for their naturalistic representations and their heightened experience of space. The Biedermeier period preferred the optically idealized representation of bourgeois architecture bathed in an almost artificial light. The triumphal career of the independent image of architecture really started with the technology of photography.

Capricci: the architectural capriccio represents a special kind of independent architectural image. Capricci are however more than unpredictable intellectual somersaults. Their innate subjective quality always also has something programmatic, as it means breaking free of conventions and loosening the corset of the artistic norm. A picture by Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) shows views of existing monuments in Rome but newly arranged and interpreted. The capriccio is an artistic principle. Ultimately, every form of art is a capriccio, a subversive creation that succeeds, both tactically and technically, in crossing the boundaries of the normal, particularly when the artist's intention is to give architecture form as an image. ■