

Zwei aktuelle Entwicklungen fordern die Architekturgeschichte dazu heraus, das Verhältnis von Bild und Bau zu überdenken: das verstärkte bildwissenschaftliche Interesse der Kunstgeschichte und das Aufkommen eines Typs von Architektur, der versuchsweise als »iconic building« umschrieben worden ist. Der vorliegende Band nimmt diese Herausforderung zum Anlass, um neue Perspektiven eines Verständnisses von architektonischer Bildlichkeit zu erproben. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei Wahrnehmungsformen von Architektur, die das alltägliche Bewohnen und Benutzen überschreiten und außergewöhnliche, visuelle und sinnliche Erfahrungen vermitteln. Die Metapher vom »Auge der Architektur« spielt auf jene Momente an, in denen ein Bau aufgrund seiner bildlichen Qualität uns solcherart »anzusprechen« oder »anzublicken« scheint, dass wir ihn in gänzlich neuer Weise wahrnehmen. Vom Film über digitale Entwurfstechniken, von Architekturphotographien bis zu klassischen Themen wie den Säulenordnungen, Schauffassaden und Architekturen im Bild wird das Thema hier verhandelt.



Das Auge der Architektur

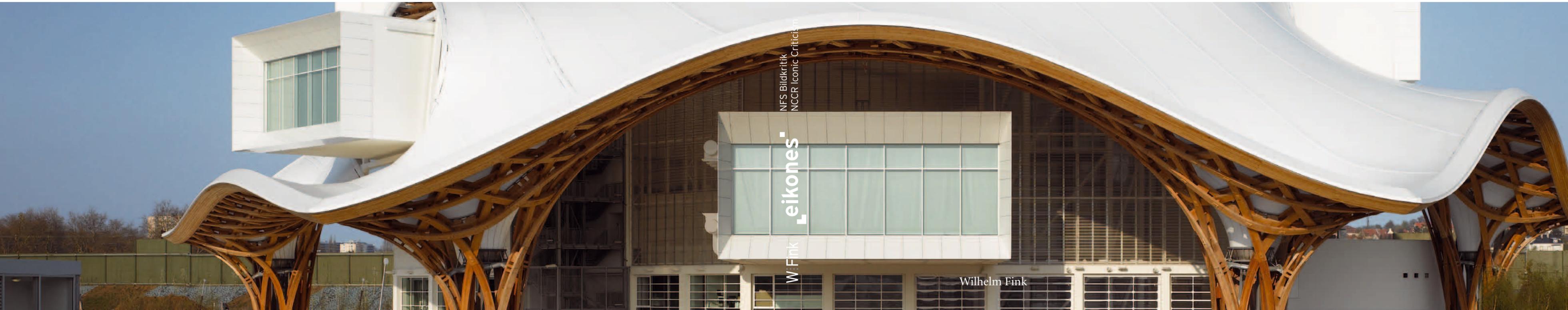
Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.)

eikones

NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

Das Auge der Architektur

Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.)



NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

eikones

W. Fink

Wilhelm Fink

**Das Auge der Architektur. Zur Frage der
Bildlichkeit in der Baukunst**

Andreas Beyer | Matteo Burioni | Johannes Grave (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Das Auge der Architektur.
Zur Frage der Bildlichkeit in
der Baukunst**

Andreas Beyer | Matteo Burioni | Johannes Grave (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhalt

Schutzumschlag: Centre Pompidou-Metz, April 2010 © Shigeru Ban Architects Europe und Jean de Gastines Architectes, mit Philip Gumuchdjian für die Konzeption des erstplatzierten Wettbewerbsprojektes/Metz Métropole/Centre Pompidou-Metz/Photo Roland Halbe.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Lektorat: Andrea Haase, Basel. Layout und Satz: Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5081-4

Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave
11 **Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild**

Andreas Beyer
39 **Die schauende Baukunst. Von den vielen Augen der Architektur**

Alina Payne
55 **Architecture: Image, Icon or Kunst der Zerstreung?**

Hans-Rudolf Meier
93 **Annäherungen an das Stadtbild**

Monika Melters
115 **Zur komplexen Bildlichkeit der Säulenarchitektur von Brunelleschi bis Behrens**

- Carsten Ruhl
147 **Analogie und Typus. Aldo Rossis Architektur
des Blickes**
- Gerd Blum
177 **Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch
inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit**
- Johannes Grave
221 **Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur.
Filippino Lippis parergonale Ästhetik**
- Philip Ursprung
251 **Das Licht brechen: Die Augen
von Herzog & de Meuron**

- Ludger Schwarte
263 **Das Auge der Kathedrale: Offenbarung und Theater**
- Matteo Burioni
289 **Begründungen des Gemeinwesens. Performative
Aspekte frühneuzeitlicher Palastfassaden**
- Cammy Brothers
321 **Michelangelo's Laurentian Library, Music and
the *Affetti***
- Marion Gartenmeister
353 **Karyatiden. Zu selbstreflexiven Tendenzen in
der Architektur**

Henry Keazor
377 **»L'architecte fait son spectacle«. Medienrekurse in
der Architektur Jean Nouvels**

Martino Stierli
423 **Die »Er-Fahrung« der Stadt. Las Vegas, Film und der
Blick aus dem Auto**

Mario Carpo
467 **The Photograph and the Blueprint. Notes on the
End of Some Indices**

Margarete Pratschke
483 **Die Architektur digitaler Bildlichkeit-»overlapping
windows« zwischen Displays und gebautem Raum**

Alexander Marksches
509 **»Portugiesischer Kalkstein Creme Royal«. Architekturinschriften als Zeugnis der Autorschaft**

Michael Gnehm
533 **Hauspolitik: Architektonische Bildlichkeit
und Beschreibung**

Wolfgang Kemp
585 **Kommunikationsbauten.
Kommunikative Bauten? Wie kommuniziert Archi-
tektur Kommunikationstechnologie?**

607 **Autorinnen und Autoren**

Einleitung.

Zum Erscheinen von Architektur als Bild

Andreas Beyer | Matteo Burioni | Johannes Grave

I Architektur als Bild: Zeichen oder Fläche?

Unauflöslich scheint die Architektur in ein wucherndes Reich von Bildern verstrickt zu sein: Sie wird stets in Bildern vorgedacht; bildliche Entwurfspraktiken prägen auf entscheidende Weise ihre Erscheinungsweisen; Bauten dienen als Bildträger, nehmen gar selbst – als *iconic buildings* – bildhaften Charakter an, gehen in Stadtbilder ein und konstituieren diese zugleich.¹ Ihre eigentliche öffentliche Wirksamkeit entfalten Gebäude zunehmend erst auf dem Wege bildlich-medialer Vermittlung, so dass schließlich auch unser Blick auf Architektur immer mehr von Konventionen der Bildbetrachtung konditioniert zu sein scheint: Architektur wird zunehmend so wahrgenommen, wie sie uns in Fotografien oder Filmen gegenübertritt. Dass die Architektur vielfältige, eng verflochtene Verbindungen mit Bildern eingeht, impliziert freilich nicht zwangsläufig, dass ihr selbst eine eigentlich bildliche Qualität zukommt. Hinter den zahlreichen komplexen Bezügen zwischen Bauten und Bildern verbirgt sich daher die grundlegende Frage nach einer genuinen Bildlichkeit der Architektur.

Wenngleich das Verhältnis der Architektur zum Bild in der Architekturgeschichte immer wieder diskutiert worden ist, zeichnet

sich ein Verständnis architektonischer Bildlichkeit bislang allenfalls in Umrissen ab. Zwei Ansätze beherrschen dabei die Diskussion: Das Bildhafte der Architektur wird entweder in einer zeichenhaften Funktion von Architektur oder aber in begrenzten, flächigen Bauphänomenen vermutet. Beiden Konzeptionen architektonischer Bildlichkeit liegen offenkundig bestimmte Auffassungen des Bildes zugrunde. Im einen Fall gilt das Bild als ein Zeichen, das sich durch visuelle Anschaulichkeit auszeichnet; im anderen Fall wird das Bild als begrenztes, flächiges Gebilde verstanden, das eine besonders prägnante Binnengestaltung aufweist.

Ein semiotisches Bildverständnis äußert sich in exemplarischer Weise in architekturhistorischen Forschungen zum Barock.² Dankbar hat die Barockforschung jene Verfahren der Bedeutungstiftung aufgegriffen, die in den Architekturtraktaten der frühen Neuzeit etwa für die Säulenordnungen beschrieben worden sind. Auf Grundlage dieser architekturtheoretischen Vorgaben scheint es möglich, konkrete architektonische Phänomene als oftmals sehr komplexe zeichenhafte Verweise zu deuten. Als bildliches Moment der Architektur gilt in diesem Zusammenhang zumeist ein konventionelles, allegorisches oder symbolisches Zeichen; verschiedentlich wurde aber auch die Möglichkeit erwogen, gerade durch die Abweichung von eingeführten ›Ordnungen‹ Bedeutung zu setzen. Die Architektur des Barock eignet sich naturgemäß besonders gut, um das Konzept einer transparenten Deutbarkeit von Bauwerken zu exemplifizieren. Es lässt sich jedoch fragen, ob dabei der durch die Epoche vorgegebene Denkraum nicht allzu bereitwillig und einseitig akzeptiert wird, ohne die auch im 17. Jahrhundert häufig vorgebrachte Kritik an der Rhetorik zu berücksichtigen.³ Der vielleicht einflussreichste Vertreter dieses Ansatzes, Hans Sedlmayr, hat nicht allein den Barock, sondern auch die mittelalterliche Baukunst auf der Grundlage eines im Kern semiotischen Modells zu erklären versucht.⁴ Eine solcherart scheinbar grenzenlose Deutbarkeit der Baukunst hat sich aber für das Mittelalter zumal schnell als Chimäre erwiesen, da die ›barocken‹ Bedingungen einer in zeichenhafte Programme gehüllten Weltsicht hier offensichtlich nicht in gleicher Weise gegeben waren.⁵ Vergleichbare Vorschläge sind auch für die Architekturgeschichte der Renaissance vorgebracht worden, so etwa mit dem wirkmächtigen Versuch Rudolf Wittkowers, eine übergreifende Harmonie und Proportion in allen Bauten Albertis oder Andrea Palladios systematisch zu ergründen. Wittkowers Systematik erwies sich jedoch mehr als Kind einer spezifischen

wissenschaftsgeschichtlichen und architekturhistorischen Situation der Nachkriegsmoderne denn als Schöpfung der Renaissance.⁶ In differenzierterer Form und im Rahmen einer ›historischen Semantik‹ findet sich ein ähnliches Programm auf die frühneuzeitliche Baukunst angewandt, besonders auf die Residenzarchitektur im Alten Reich.⁷

Das semiotische Verständnis architektonischer Bildlichkeit blieb keineswegs auf eine besondere Epoche der Architekturgeschichte beschränkt. Während etwa für so unterschiedliche Zeiträume wie die Renaissance und die Moderne die Veränderungen in der Wahrnehmung und Planung von Architektur durch mediale Rahmenbedingungen – Zeichnungen und Buchdruck auf der einen, Fotografie und Film auf der anderen Seite – sensibel nachgezeichnet wurden,⁸ hat ein semiotisches Verständnis des Bildes auch in die Debatte um die postmoderne Architektur Einzug gehalten. Dass dem Verständnis der Postmoderne als einer bildlichen Architektur ebenfalls ein semiotischer Bildbegriff zugrunde liegt, lässt sich exemplarisch an den Büchern von Charles Jencks nachvollziehen. Bereits der Titel seines Buches *The Language of Post-Modern Architecture* signalisiert unmissverständlich das Programm, sich der neuen Architektur mit den Instrumenten der Semiotik zu nähern.⁹ Und noch Jencks' Monographie zu den *Iconic Buildings* aus dem Jahre 2005 ist von diesem Ansatz bestimmt, wenn er Bauten von Frank Gehry, Zaha Hadid oder Herzog & de Meuron mit Hilfe des Schlüsselbegriffs »enigmatic signifier« zum Sprechen bringen will.¹⁰

Anders als die Anknüpfung an einen semiotischen Bildbegriff äußert sich der Rekurs auf das Paradigma des flächigen, begrenzten Bildes in der Regel weniger ausdrücklich. Dennoch wird die Rede vom Bild der Architektur oftmals auf Oberflächenwirkungen, insbesondere auf das Erscheinen gerahmter Flächen bezogen. Diese meist implizit vorausgesetzte Bindung des Bildes an überschaubare Flächen orientiert sich offenkundig am Ideal des neuzeitlichen Tafelbildes. Als einer der wenigen Fälle eines expliziten Rückbezugs auf diesen klassischen Bildbegriff kann Theodor Hetzers Fragment *Erinnerungen an italienische Architektur* gelten, in dem die Fassade als das eigentlich bildliche Element der italienischen Architektur ausgewiesen wird.¹¹ Verbreiteter ist vermutlich eine Variante dieses an der Fläche orientierten Verständnisses von Bildlichkeit: Die bildhafte Erscheinung von Architektur wird dabei nicht vorrangig auf bestimmte Teile des Baus bezogen, sondern mit einem spezifischen Blick auf Architektur erklärt: Ein Betrachter,

der bewusst einen bestimmten Standpunkt auswählt und die Architektur ›malerisch‹ sieht, leistet – so Dagobert Frey – eine »bildmäßige Isolierung«¹² des Baus, die von der Architektur selbst nicht dezidiert vorgegeben sein muss. Zu einem Bild fügt sich die Architektur in diesem Fall erst im Auge des Betrachters, doch bleibt auch dieses Verständnis von Bildlichkeit wesentlich auf begrenzte, flächenhaft aufgefasste Phänomene bezogen.

Beide Ansätze scheinen naheliegend und machen auf wichtige Erscheinungsweisen des Bildes überhaupt sowie des Bildlichen in der Architektur aufmerksam. Fraglich ist jedoch, ob sich architektonische Bildlichkeit mit ihrer Hilfe erschöpfend und fruchtbar beschreiben lässt. Eine Konzentration auf diese Auffassungen von Bildlichkeit scheint im architektonischen Kontext insofern problematisch, als beide Bildbegriffe nur architektonische Teilphänomene benennen können, die auf diese Weise zudem unterkomplex charakterisiert sind. So haben Bauelemente, die als zeichenhafte Anspielungen verstanden werden können, nahezu nie allein eine verweisende Funktion. Das klassische Beispiel der Säulenordnungen vermag diesen Umstand zu veranschaulichen: Die Wahl der Ordnung bezeichnet Rang und Bedeutung des Baus, schließt aber nicht aus, dass Säulen und Architraven dennoch auch eine tragende, tektonische Funktion zukommt. Vor allem aber verschiebt sich die Frage nach dem Bild nur, wenn Bildlichkeit mit Zeichenhaftigkeit assoziiert wird; denn es bleibt zu klären, wie der Bau diese zeichenhafte Qualität anzunehmen vermag. Für den Rekurs auf die Fläche als eine Grundbestimmung des Bildlichen gilt Ähnliches; auch dieses Verständnis von architektonischer Bildlichkeit greift ein Moment heraus, das an Bauten kaum isoliert zur Erscheinung kommt. Fassaden beispielsweise sind nur in den seltensten Fällen ausschließlich als Flächen beschreibbar.

Ist die Rede von einer Bildlichkeit der Architektur mithin nur ein idealisierendes Konstrukt, eine von baulichen Realitäten absehende Abstraktion und Verabsolutierung von Teilaspekten bestimmter Bauten, oder gar eine Idee einiger Kunsthistoriker, die das genuin Architektonische verkennen, da sie den Suggestionen ihrer eigenen Medien, Fotografie und Lichtbild, erliegen? Wollte man tatsächlich die Bildlichkeit von Architektur auf einen Bildbegriff beschränken, der rein semiotisch oder aber allein vom Flächenbild her konzipiert ist, so würde man die leibliche Erfahrung von Architektur, insbesondere die Bewegung im Raum, ausblenden. Auf diese Weise wäre unvermeidlich einer scharfen Trennung von

leiblicher und vermeintlich rein visueller Erfahrung das Wort geredet. Eine derartige Dichotomisierung ist schon deswegen äußerst fragwürdig, weil sich eine visuelle Erfahrung, die nicht zugleich eine Erfahrung von Leiblichkeit impliziert, schwerlich denken lässt. Sinnliche Wahrnehmung überhaupt, aber auch der Sehsinn allein, setzt – wie u. a. Maurice Merleau-Ponty hervorgehoben hat – immer schon einen Bezug auf den Leib des Betrachters voraus.¹³ Gerade mit Blick auf die Architektur erscheint es daher geboten, über die beiden skizzierten Bildauffassungen hinauszugehen, da andernfalls jede Rede von der Architektur als einer möglichen Form des Bildes notwendig spezifische Qualitäten der Architektur verdecken müsste. Damit deutet sich aber zugleich an, dass eine Reflexion über die Bildlichkeit der Architektur dazu anregen könnte, verengte Bildbegriffe aufzubrechen. Dies gilt umso mehr, als Ansätze zu einer Bildtheorie oder zu einer historischen Bildwissenschaft fast ausschließlich am Beispiel der Malerei, der Fotografie, des Films und der neuen Medien entwickelt wurden. Nimmt man die Architektur in diesem Kontext als Gegenstand eigenen Rechts ernst, so kann sie auf überraschende Weise zu einer Herausforderung für die Theoriebildung werden.

II ›Gegenbild‹: Architektur als Raumkunst

Die beiden hier skizzierten, vergleichsweise verbreiteten Konzeptualisierungen der Bildlichkeit von Architektur scheinen einigen Grundbestimmungen des Architektonischen, insbesondere einer als Raumkunst aufgefassten Architektur, kaum gerecht zu werden. Wenn bildliche Architektur von einer Zeichenhaftigkeit oder überschaubaren Flächigkeit aus gedacht wird, kann sie nur als Derivat des eigentlich ›Architektonischen‹ gelten. Eine in diesem Sinne verstandene bildliche Architektur wäre ein ästhetischer ›Bastard‹, und gilt wohl nicht zuletzt aus diesem Grunde als Ausdruck eines fragwürdigen postmodernen Architekturverständnisses.¹⁴ Doch lässt sich ausgehend von klassischen und aktuellen Theorien der Architektur überhaupt sinnvoll über deren Bildlichkeit nachdenken? Skizzenhaft und unvermeidlich unvollständig seien einige Bestimmungen des Architektonischen in Erinnerung gerufen, um auf dieser Basis zu fragen, welcher Stellenwert der Bildlichkeit innerhalb dieser Konzepte zukommen könnte.

Als eine der grundlegendsten Bestimmungen der Architektur kann ihre Charakterisierung als »Raumkunst« und »Raumgestalterin« gelten, die August Schmarsow 1893 vorgeschlagen hat.¹⁵

Schmarsow begriff Architektur nicht ausgehend von ihrer objektiven Gegebenheit und von ihrem Bezug auf ein vorgängiges System (etwa die vitruvianischen Kategorien von *firmitas*, *utilitas* und *venustas*),¹⁶ sondern entwickelte eine rezeptionsästhetische Erweiterung des Architekturbegriffs. Der darin bereits angelegte Bezug auf die Leiblichkeit des Menschen in oder vor der Architektur findet sich zwar auch bei Heinrich Wölfflin, der sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Architektur maßgeblich als Projektion von Körperempfindungen (Gleichgewicht, Schwere, Kraft) konzipierte.¹⁷ Doch weniger Wölfflins Anthropomorphisierung von Architektur als vielmehr Schmarsows Charakterisierung des Leib-Subjekts als »Meridian«¹⁸ des dreidimensionalen Raumes bot Anknüpfungspunkte für phänomenologische Konzeptionen der Architektur als genuiner Raumkunst. Gilt der Leib als »Nullpunkt«¹⁹ der Raumwahrnehmung, so lässt sich die Architektur als ein Gewähren von Raum, als ein »Einräumen« verstehen, das sich auf die menschliche Leiblichkeit bezieht und durch »raumbildende Dinge wie Wände, Decken, Fußböden, Türen, Fenster, Treppen und Flure«²⁰ realisiert wird. Im Sinne dieses grundlegenden Bezugs der architektonisch konstituierten Räumlichkeit auf die Leiblichkeit des Menschen hat Martin Heidegger sein Verständnis der Architektur von einem emphatischen Begriff des Wohnens abgeleitet, das er durch eine etymologische Entfaltung der Worte »bauen« und »wohnen« als »den Grundzug des Seins«²¹ des Menschen zu begründen versuchte. Er betonte, dass die Architektur mit ihren Bauten Orte schaffe, die einen Raum »einräumen«, der nicht mehr als homogen, isotrop und voraussetzungslos gegeben aufgefasst werden kann. Heideggers Begriffe von »Bauen« und »Wohnen« weisen weit über funktionale Zusammenhänge hinaus. Wenn sich das Wohnen in ein Bewohnen oder gar Benutzen wandelt, droht der von Heidegger herausgestrichene »Grundzug des Seins«, eben das Wohnen im emphatischen Sinn, in Vergessenheit zu geraten.

Die neuere Charakterisierung der Architektur als Produktion von Atmosphäre, für die Gernot Böhmes Ästhetik exemplarisch stehen kann, knüpft zumindest implizit an die skizzierten phänomenologischen Konzeptionen von Architektur an. Innerhalb von Böhmes »Asthetik« kommt der Atmosphäre der Status eines Schlüsselbegriffes zu, sie gilt ihm als etwas, das bei allen ästhetischen Erfahrungen immer schon mitverspürt wird.²² Im Sinne dieses Verständnisses von Atmosphäre gewährt die Architektur nicht nur Räume, sondern verleiht ihnen zugleich eine Stimmung. Die vom gebauten Raum geschaffene Atmosphäre, so Böhme,

vermittelt zwischen »den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden«.²³ Der gestimmte Raum ermöglicht nicht nur, dass wir uns in einem Hier und Jetzt befinden, sondern bestimmt qua Stimmung auch unsere Befindlichkeit.²⁴

Das mit dem Begriff der Atmosphäre bereits suggerierte Eintauchen in die von Bauten geschaffenen Räume wurde schließlich jüngst von Peter Sloterdijk zum Anlass genommen, um die Architektur überhaupt als Immersionskunst zu bestimmen. Als verwirklichte Topophilie (Raumliebe), so Sloterdijk in Anschluss an Gaston Bachelard,²⁵ beruht die Immersion maßgeblich auf einer Entgrenzung, einer Entrahmung von Anblicken (insbesondere von Bildern) zu Umgebungen, in die wir eintauchen können: »Das Haus ist sozusagen eine Tauchanlage, in der das immersive Weltverhalten der Menschen bedient wird.«²⁶ Auch Sloterdijk sieht mithin einen Grundzug des Menschen durch die Architektur bedient, sofern sie wesentlich vom Raum her gedacht wird. Aus Heideggers »Wohnen« ist ein »Eintauchen« geworden.

Unabhängig davon, ob das Bauen als Wohnen, als Produktion von Atmosphäre oder als Ermöglichung von Immersion aufgefasst wird, scheinen Bilder bei der leiblichen Erfahrung von Architektur eher zu stören. Das Sehen, insbesondere die Bild-Schau, impliziert, so verstanden, eine Distanzierung, wenn nicht gar eine Opposition, die einem »Darin-Sein« oder einem Eintauchen zuwiderläuft.²⁷ Symptomatisch, wenn auch vielleicht nicht repräsentativ, ist Böhmes Bewertung der postmodernen Architektur, der »dekorierte[n] Schuppen«, als »Selbstentmachtung des Architekten«, der sich, wie es im kritischen Anschluss an Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour heißt, zum »Fassadenbehübscher«²⁸ degradiere. Doch ist Böhmes kritische Wendung gegen das Bild nicht primär produktionsästhetisch motiviert. Vielmehr scheint Bildlichkeit prinzipiell nicht in Architekturauffassungen integrierbar zu sein, die Bauten vornehmlich über Raumerfahrung, über Effekte von Immersion und Atmosphäre oder über ein emphatisches, bei Heidegger gar ontologisch relevantes Wohnen definieren. Im Rahmen dieser Konzepte stört offenbar alles Zeichenhafte, ausschließlich Flächige oder rein Visuelle.

Einer zeichenhaft begründeten oder über begrenzte Flächen konstituierten Bildlichkeit kann im Rahmen von Konzepten, die die Architektur als Raumkunst verstehen, nur ein kritischer Status von Devianz oder Defizienz zukommen. Das zeichenhafte oder flächige Bildliche wäre in diesem Zusammenhang als Eigenschaft

bestimmter Bauten aufzufassen, durch die das Spezifikum des Architektonischen und der architektonischen Erfahrung konterkariert wird. Architektur als Bild zu sehen, aufzufassen oder aber zu entwerfen und zu bauen, wie es neuerdings verstärkt in sog. Architekturikonen oder *iconic buildings*²⁹ geschieht, liefe dann auf eine »Entleiblichung von Mensch und Raum«³⁰ hinaus. Aus dieser Perspektive müssen bildliche Architekturen als Ausdruck einer zunehmend rein visuellen Sinnlichkeit gelten, die sich nicht zuletzt in den Dienst einer gesellschaftlich und politisch besser kontrollierbaren Zurichtung von Architektur stellen lässt.³¹ Diese architektonische Bildlichkeit, so scheint es, würde im Extremfall Räume mit differenzierten Erlebnisqualitäten einebnen, eine verschiedenartig ausgebildete Topologie nivellieren und atmosphärische Nuancierungen ausblenden. So verstanden, stünden das *Wohnen in einem Gebäude* und das *Betrachten der Bildlichkeit von Bauten* unverbunden nebeneinander oder gar unversöhnlich gegeneinander. Wer den Bau als Bild wahrnimmt, würde sich demnach außerhalb der Raumwahrnehmung stellen, die der Architektur eigen ist.

Diese vorläufigen Schlussfolgerungen stehen jedoch unter der fragwürdigen Voraussetzung, einen vom Zeichen oder von der Fläche her gedachten Begriff des Bildes mit Konzeptionen der Architektur als raumbildender Kunst kurzzuschließen. Wenn eine solche Polarisierung von Architektur und Bild das Unbehagen hervorruft, vielleicht nur eine allzu schnelle, voreilige Lösung zu bieten, so kann dieses Unbehagen ein weiterer Anstoß sein, den zugrunde gelegten Bildbegriff zu überdenken. Das scheint, wie angedeutet, schon allein deswegen unumgänglich, weil das Bild selbst keineswegs eine Abstraktion von der Leiblichkeit des Betrachters impliziert.

III Perspektiven: Momente der ›Bildwerdung‹ von Architektur

Entspricht die harsche Gegenüberstellung von Wohnen und Betrachten tatsächlich den Erlebnissen, in denen uns Architektur als Bild erscheint? Erfahren wir nicht, ungeachtet aller abrupten Wechsel zwischen diesen Modi architektonischer Erfahrung, auch Übergänge und Verschränkungen, die keine trennscharfe Differenzierung von Wohnen und Betrachten erlauben? Immer wieder erleben wir Situationen, in denen wir einen Bau, in dem wir uns schon länger aufhalten, plötzlich bewusst anschauen. Und ebenso ist uns die Erfahrung nicht fremd, dass wir beginnen, uns in einem zuvor betrachteten Bau einzurichten, in ihm zu wohnen.³²

Die Frage nach einem Begriff des Bildes, der sich produktiv auf die Architektur beziehen lässt, kann bei Erfahrungen dieser Art ansetzen.³³ Bildlichkeit erwiese sich dann als eine Eigenschaft, die der Architektur als Potential eigen ist, stets aber nur situativ aktualisiert wird und nicht notwendig durch bestimmte Gebäudeteile und ihre Instrumentierung vorgegeben sein muss. Eine eher intuitive, alltägliche Raumerfahrung, ein Wohnen, Bewohnen oder Benutzen, kann kurzzeitig in ein bewusstes Schauen umschlagen, das auf eine Auffälligkeit antwortet. Dieser Blick auf den Bau konzentriert sich nicht zwangsläufig allein auf den struktiven Zusammenhang, auf die Architektonik, sondern kann sich von der funktionalen Einbindung des Materials lösen, um sich dessen sinnlichen Qualitäten zuzuwenden. Doch bleibt es in unserer Erfahrung von Architektur fast nie bei einem einmaligen Wechsel des Wahrnehmungsmodus. Vielmehr wird eine Oszillation zwischen dem ›Wohnen‹, verstanden als intuitives, leiblich-räumliches Erfahren von Architektur, und dem aufmerksamen Betrachten in Gang gesetzt: Einmal aufmerksam geworden, wird der Betrachter keinesfalls dauerhaft durch ein architektonisches Bild gebannt. Das Erscheinen von Architektur als Bild kann jederzeit wieder in den Zustand der Latenz zurücktreten.

Von einer bildhaften Wirkung der Architektur zu sprechen, könnte in diesem Sinne meinen, dass die Architektur den Blick auf sich zieht, uns anspricht, uns herausfordert und in ein Spiel von Blick und Gegenblick verwickelt. Ein solches Erscheinen impliziert Ereignishaftigkeit, wohl auch Plötzlichkeit. Wir aber denken Architektur in der Regel nicht in Begriffen des Erscheinens oder gar der Prozessualität, sondern als Ort eines Wohnens. Als bewohnte ist die Architektur für uns geradezu Verkörperung des »Gewohntens«.³⁴ In Abgrenzung davon ließe sich bildhaft erscheinende Architektur als ungewohnte Architektur, als überraschende Sichtbarwerdung verstehen, die sich gerade nicht im Hinstellen einer visuellen Darbietung erschöpft. Bildliche Architektur ist mithin die Architektur eines Bruchs, der die Wahrnehmung verändert, sie bewusst macht und vielleicht auch eine Reflexion dieses Sehens anstößt.³⁵

Derartige Ereignisse der ›Bildwerdung‹ von Architektur bleiben jedoch auf unseren alltäglichen Umgang mit Gebäuden bezogen. Zwar erfahren wir das Betrachten von Bildlichkeit am Bau als einen Umschlag unserer Wahrnehmung, doch erleben wir diesen Umschlag an jenen Bauten, die wir zugleich benutzen oder

bewohnen, die mithin auch unsere Leiblichkeit und unseren Sinn für Räumlichkeit ansprechen. Das Betrachten eines Bildes ist in diesem Kontext nicht mehr der Blick auf etwas schlechthin anderes, sondern eingebettet in einen umfassenden Begriff des Wohnens. Was uns mit dem Ereignis des Bild-Erscheinens an und in Architektur widerfahren kann, mag daher vielleicht am besten als ein ›aufgestörtes‹ Wohnen beschrieben sein.³⁶ Es wirkt zurück auf das Wohnen und lässt erfahrbar werden, dass dem Wohnen selbst die Möglichkeit solcher Ereignisse des Bildlichen eigen ist.³⁷

IV Die Architektur als Herausforderung für den Begriff des Bildes

Mit dem skizzierten Vorschlag für ein alternatives Verständnis von architektonischer Bildlichkeit, das von Prozessen bildhaften Erscheinens ausgeht, deuten sich bereits die Folgen für den Begriff des Bildes an. Denn es ist keineswegs ausgemacht, dass die gerade beschriebene Form erhöhter ästhetischer Aufmerksamkeit sinnvoll als Erfahrung einer *bildlichen* Qualität von Architektur bezeichnet werden kann. Erfährt der Begriff des Bildes nicht eine unzulässige Ausweitung, wenn er auf das bewusste, aufmerksame Betrachten von Architektur bezogen wird? Wäre nicht erst zu zeigen, dass das Bild auch in der Architektur einen Rest von Referenz aufweist und als Bild *von etwas* fungiert? Werden mit jedem aufmerksamen, aufgestörten Blick auf Architektur tatsächlich neue Sinnhorizonte aufgespannt, die über die schiere Präsenz des Baus hinausgehen und ihn als Bild erscheinen lassen?

Um vorschnelle Festlegungen in diesen Fragen zu vermeiden, entscheidet sich der vorliegende Sammelband für eine vergleichsweise unsystematische, vorläufige Annäherung an die Bildlichkeit der Architektur. Bewusst wurde den verschiedenen Beiträgen kein definierter Begriff des Bildes zugrunde gelegt; nur so lässt sich der Blick auf die Architektur auch in eine produktive Herausforderung für eine grundlegende Reflexion über das Bild wenden. Ebenso wurden allzu naheliegende Differenzierungen – etwa zwischen dem bildgestützten architektonischen Entwurf, der bildhaften Erscheinung des ausgeführten Baus und der Repräsentation realer oder fingierter Bauten in Bildern – vermieden. Nicht die Applikation einer bereits ausgearbeiteten Theorie des Bildes wurde angestrebt, sondern die Sichtung einer Vielzahl verschiedener architektonischer Phänomene, die es – aus ganz unterschiedlichen Gründen – plausibel haben erscheinen lassen, von einer Bildlichkeit

der Architektur zu sprechen. Dieses Vorgehen impliziert freilich eine Gratwanderung: Der Weg zu einem produktiven Begriff von architektonischer Bildlichkeit führt nur zwischen die Scylla eines engen, aber stabilen Bildbegriffs und die Charybdis einer allzu weiten, unscharfen Begriffsverwendung hindurch.

V Bildhafte Konfigurationen

Dass der Blick auf Architektur auf oftmals übersehene Komplexitäten des Bildbegriffs aufmerksam machen kann, zeigt sich bereits, wenn man die architektonische Bildlichkeit dort zu fassen versucht, wo Bauten in besonderer Weise ins Auge fallen. Die Beiträge von Andreas Beyer, Alina Payne, Hans-Rudolf Meier, Monika Melters und Carsten Ruhl führen nicht nur außerordentlich verschiedenartige Architekturbilder vor Augen, sondern zeigen auch auf, dass die Architektur als Bild immer schon Voraussetzungen unterliegt, die den Rahmen des Ästhetischen überschreiten und auch soziale oder politische Probleme berühren.

ANDREAS BEYER widmet sich der für den Titel von Tagung und Kolloquiumsakten gewählten Metapher vom Auge der Architektur. So augenfällig wie variationsreich der ›oculus‹ in der Baukunst eingesetzt wird, ist er Ausdruck einer visuellen Selbstreflexivität, mit der die Architektur nicht nur auf den von ihr aktivierten Sehsinn verweist, sondern zugleich auf den Blick des Architekten, der sich, neben seiner zeichnenden Hand, als gleichrangige Instanz seiner Erfindungskraft erweist. Zudem erlaubt die Metapher, der Architektur auch eine aktive, appellative Hinwendung an ihren Betrachter und Bewohner zugleich zuzuschreiben – eine gleichsam poetische Dimension, die höchst wirkungsvoll zwischen dem Anspruch, betrachtet werden zu wollen, und souveränem Zurückblicken changiert.

ALINA PAYNE fragt, wie es zu erklären sei, dass die Architekturgeschichte und -theorie von der Diskussion um Bildwissenschaft und *visual studies* so wenig tangiert wurde, wo sie doch den *linguistic turn* so bereitwillig aufgegriffen habe. Payne analysiert verschiedenartige Bildpraktiken der Architektur, die sich im Sinne Walter Benjamins als eine »Kunst der Zerstreuung« verstehen lassen. Die Erfindung der konventionellen Architekturdarstellung (Aufriss, Grundriss, Schnitt) in der Renaissance erklärt Payne als Versuch, die Trümmerhaufen der antiken Denkmäler zu ordnen. Die Architekturzeichnung der Renaissance sei aus dem Versuch entstanden, die ›Zerstreuung‹ des archäologischen Fundortes am