

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

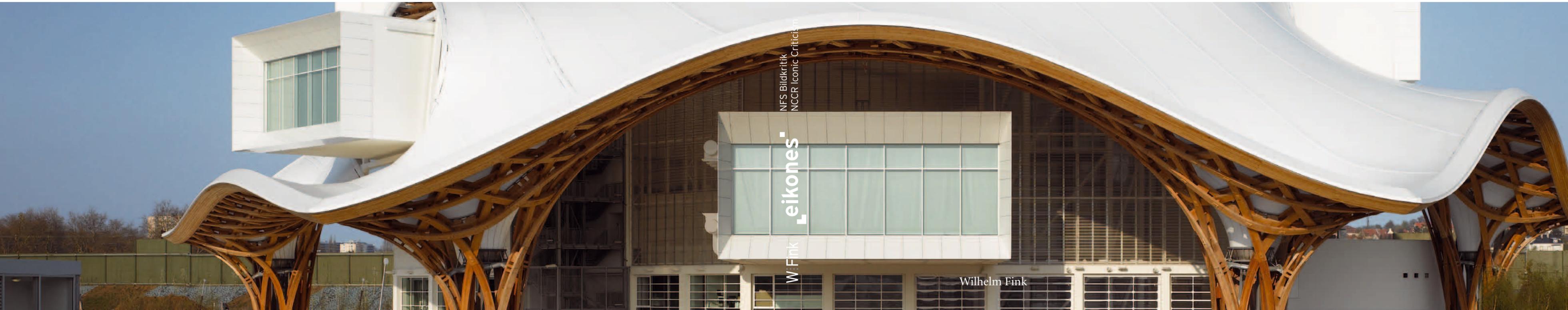
Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hg.)

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

**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](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://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**

# **Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippi's parergonale Ästhetik**

Johannes Grave

## **Die Architekturdarstellung und die Architektur der Darstellung**

In der Malerei des Quattrocento unterscheidet sich die Darstellung von Architektur grundlegend von der Wiedergabe anderer Bildmotive. Bereits mit den Perspektivdemonstrationen von Filippo Brunelleschi deutete sich an, dass die Linearperspektive die Möglichkeit zu einer neuen Form der Architekturdarstellung eröffnete: Mit Hilfe der Perspektive ließ sich Architektur im Bild so wiedergeben, dass sie nahezu ununterscheidbar von realen Bauten erschien – vorausgesetzt, der Betrachter wählte den richtigen Standpunkt. Brunelleschis Perspektivtafeln führten aber auch vor Augen, dass diese Option einer illusionistischen Darstellung im strengen Sinne nur für den Bildgegenstand Architektur galt. Alle anderen beweglichen oder zumindest nicht streng geometrisch geformten Gegenstände hatte Brunelleschi konsequent ausgeschlossen.<sup>1</sup>

Bei seinen Perspektivdemonstrationen arbeitete Brunelleschi mit relativ kleinen, transportablen Tafeln, die vermutlich unter freiem Himmel vorgeführt wurden. Wollte man seine streng zentralperspektivische Form der Architekturdarstellung auf klassische Bildtypen, etwa das Wandbild, übertragen, so stellten sich grundlegende

Fragen, die mit Brunelleschis Experiment noch nicht beantwortet waren.<sup>2</sup> Unter den Bedingungen der zentralperspektivischen Darstellung musste das Verhältnis der Architektur *im* Bild zur realen Architektur neu bestimmt werden. Zu klären war, wie sich die zumindest potentiell täuschende Darstellung von Architektur im Bild zu der Wand verhalten konnte, vor der das Bild hängen oder an die es gemalt werden sollte. Die Malerei des Quattrocento zeigt, dass auf diese Frage unerwartet vielfältige Antworten gegeben wurden. Die exemplarische Analyse eines Beispiels vom Ende des 15. Jahrhunderts,

Johannes Grave



Filippino Lippis Fresken in der Strozzi-Kapelle, soll vor Augen führen, wie die Reflexion über die neuen Potentiale der Architekturdarstellung zu einem Nachdenken über Möglichkeiten des Bildes überhaupt anregte [Abb. 1].<sup>3</sup>

Bereits am 21. April 1487 hatte Filippino einen Vertrag unterzeichnet, mit dem er sich verpflichtete, bis 1490 die erste Seitenkapelle rechts vom Hauptchor der Florentiner Kirche S. Maria Novella mit einem Freskenzyklus auszumalen.<sup>4</sup> Den Auftrag hatte der Künstler von Filippo Strozzi erhalten, dem Haupt einer alteingesessenen

**1 Cappella Strozzi, Blick von außen in die Kapelle, S. Maria Novella, Florenz.**



**2 Filippino Lippi,  
Kreuzigung des  
hl. Philippus, um  
1490–1502.**

Florentiner Familie, die in den Anfängen der Herrschaft von Cosimo de' Medici aus politischen Gründen in Ungnade gefallen war und sich nun, nach der Rückkehr aus der Verbannung, darum bemühte, den alten Ruf wiederzuerlangen. Die Ausführung des prestigeträchtigen Projektes verzögerte sich jedoch stark, u. a. weil Filippino mit der Cappella Carafa in Rom ein weiterer umfangreicher Auftrag anvertraut wurde, an dessen schneller Abwicklung – aus diplomatischen Gründen – nicht zuletzt den Medici in Florenz gelegen war. Die erhaltenen Quellen über Zahlungen der Familie Strozzi an Filippino Lippi geben einige, wenn auch vage Hinweise zum Fortgang des Florentiner Projektes. Um 1490 dürfte Filippino nicht viel mehr als Teile der Deckenfresken fertig gestellt haben; ein weitaus größerer Teil scheint bis 1497 vollendet gewesen zu sein, als der Künstler höhere Zahlungen wegen gestiegener Materialkosten einklagte.<sup>5</sup> Erst 1502 jedoch signierte Filippino das letzte Fresko des Zyklus, das die Auferweckung der Drusiana zeigt.

In den Fresken, die neben vier alttestamentarischen Gestalten (Adam, Noah, Abraham, Jakob) am Gewölbe und allegorischen Figuren an der Altarwand vor allem Szenen aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus zeigen, kommt der Darstellung von Architektur eine besonders prominente Rolle zu [Abb. 2–5]: Architektonische Konfigurationen beherrschen unverkennbar die Darstellungen der beiden größten Fresken, Versatzstücke von Bauten erscheinen auch in den beiden Lünetten der Seitenwände; vor

allem aber wirken die Fresken maßgeblich an der Gestaltung der Kapellenarchitektur mit, indem sie Pfeiler, Säulen, Architrave, Bögen und die Rippen des Gewölbes fingieren. Sowohl innerhalb der einzelnen Bildfelder als auch beim Rahmen setzt Filippino die Architektur ein, um Räumlichkeit zu suggerieren. Die Architektur ist damit nicht nur ein Sujet wie andere Bildmotive auch, vielmehr hat die Darstellung von Gebäuden und Bauteilen maßgeblichen Anteil daran, den Realitätsstatus der Bilder und ihres Kontextes zu definieren. Filippino reduziert die Funktion der malerischen Fiktion von architektonischen Elementen oder Bauten nicht allein darauf, Bühnen für das jeweils dargestellte Geschehen zu bereiten, sondern er nutzt sie auch, um Stilhöhen, Anspruchsniveaus und programmatische Implikationen anzudeuten. Unverkennbar ist die starke Prägung durch antikes oder antikisierendes Formengut, das jedoch ausgesprochen kreativ aufgegriffen und innovativ verarbeitet wird.<sup>6</sup> Allen Beschränkungen des konkreten Bauens enthoben, kann Filippino in seinen Fresken Architekturfantasien entfalten, die ihrerseits gleichen suchen.

Doch der Höhepunkt, den die Architekturdarstellung des Quattrocento mit diesem Freskenzyklus erreicht, erweist sich zugleich als kritisch. Wie verhält sich die durch die Fresken fingierte klassische Wandgliederung zum gotischen Kapellenraum mit seinem Kreuzgrat-Gewölbe? Welche Funktion kann den überaus auffälligen und eigenwilligen antikisierenden Architekturen im sakralen



Kontext der Kapelle zukommen?<sup>7</sup> Und kann es für diesen Ort angemessen sein, die Darstellungen heilsgeschichtlicher Ereignisse in eine zentralperspektivische Architekturdarstellung einzubetten, die zur Voraussetzung hat, dass der Raum der Darstellung vollständig den Gesetzen der Messbarkeit unterworfen ist?

Ein Blick auf die Fresken der rechten Seitenwand kann helfen, sich diesen Fragen zu nähern [Abb. 2 u. 3]. Die bildliche Darstellung von Architektur scheint hier zunächst auf zwei unterschiedlichen Ebenen zu erfolgen und entsprechend unterschiedlichen Zielen zu dienen: In Anknüpfung an die baulichen Gegebenheiten klärt die malerische Fiktion architektonischer Elemente das Verhältnis der beiden gezeigten Szenen untereinander und zur Wand, indem sie dem Kapellenraum eine klare architektonische Struktur verleiht. Zu diesem Zweck tragen zwei massive Pfeiler, die mit ornamental verzierten Spiegeln verkleidet sind, einen spitzen Schildbogen, der die Seitenwand zur Gewölbekappe hin abschließt. Der Trennung der beiden Szenen aus dem Leben des Apostels Philippus dient ein leicht zurückspringender horizontaler Fries. Daneben aber fungiert die Architektur als zentraler Bestandteil der dargestellten Szenen. Oben im Lünetten-Fresko [Abb. 2] erscheint sie in Form einer Ruine und fügt so der Szene ein signifikantes Detail hinzu. In der Szene darunter [Abb. 3] steht sie sogar im Mittelpunkt und wird monumental inszeniert. In beiden Fällen ist die Einbindung von Architektur in die Darstellung ikonographisch motiviert: Während im oberen Bildfeld



mit dem Martyrium des hl. Philippus ein Triumph des christlichen Glaubens gezeigt wird, weshalb sich in den Ruinen klassischer Architektur der Untergang der heidnischen Antike andeutet, dient die Architektur im großen Fresko der Darstellung eines Mars-Heiligtums, dem Philippus gemäß dem Bericht, den Jacopo da Varazze in seiner *Legenda aurea* gegeben hat, Verehrung zollen sollte.<sup>8</sup> Auf den ersten Blick treten Architektur und architektonische Elemente in Filippino Lippis Fresken somit in zweierlei Erscheinungsformen auf: zum einen als wichtiger Bestandteil der Szenen, die in den Bildfeldern vor Augen geführt werden; zum anderen aber auch, um für diese Darstellung einen Rahmen zu definieren, der das Verhältnis von Bild und Realraum klärt.

Das größte Maß an ikonographischer Signifikanz nimmt die Architektur bei der Darstellung des antiken Mars-Heiligtums an. Die machtvolle Erscheinung des Baus täuscht jedoch. Keineswegs geht Philippus vor dem Standbild von Mars auf die Knie, vielmehr entweicht dem Götzenbild ein Drache, der den Sohn des heidnischen Priesters und zwei weitere Zuschauer tötet und die Umstehenden erkranken lässt. Nur durch das Eingreifen des hl. Philippus kann der Drache vertrieben werden, und die Toten erlangen ihr Leben zurück. Anders als es die zentrale Stellung des Apostels, des heidnischen Priesters und des Mars-Standbildes vermuten lässt, konzentriert sich das Geschehen nicht nur auf das Bildzentrum. Eine Pointe der Legende und des Bildes besteht vielmehr darin, dass die scheinbar unbeteiligten

**3 Vorherige Doppelseite: Filippino Lippi, Drachenwunder des hl. Philippus, um 1490–1502.**

**4 Filippino Lippi, Martyrium des hl. Johannes im Ölkessel in Anwesenheit des Kaisers Domitian, um 1490–1502.**

Beobachter in das Geschehen verwickelt werden. Im Bild bleiben sie zwar Randfiguren, dennoch sind sie unmittelbar betroffen. Der anfangs auf das Bildzentrum fokussierte Blick des Betrachters wird daher an die Ränder der Darstellung geführt, wo sich plötzlich das Verhältnis von Bild, fingierter, rahmender Architektur und dem realen Kapellenraum als ungewiss erweist. Die zwei Gruppen von Umherstehenden sind offenkundig vom Drachen überrascht worden und vor ihm zurückgewichen, einzelne Figuren haben dabei aber die Grenzen des Bildfeldes überschritten und sind nun vor den beiden Pfeilern zu sehen, die das gesamte Fresko rahmen. Der Boden des von Filippino konstruierten Aktionsraumes lässt es offenkundig zu, dass einige Figuren vor genau das architektonische Element treten, das zuvor als Rahmen des Bildes zu fungieren schien. Doch ist auf diese Weise der Status der beiden ornamental verzierten Pfeiler radikal in Frage gestellt: Handelt es sich, wie zunächst suggeriert, um architektonische Bestandteile der Kapellenarchitektur, die die Bildfelder einrahmen, oder müssen wir diese Pfeiler demselben Darstellungsregister zuordnen wie die aufwendige, monumentale Architektur, die die Mars-Statue umfängt? Gerade bei genauerer Betrachtung erweist sich diese Frage als unbeantwortbar. Den Fresken ist an dieser Stelle eine fundamentale Ambiguität eigen. Die vermeintlich klar geschiedenen Realitätsebenen – reale Architektur der Kapelle, fingiertes architektonisches Stützensystem des Kapellenraums und Architekturdarstellung in den Bildfeldern – lassen sich nicht mit der



gewünschten Eindeutigkeit differenzieren.<sup>9</sup> Was zunächst nur als Rahmung der dargestellten Szenerie zu dienen scheint, interveniert auf diese Weise in die Darstellung. Mit diesem irritierenden Einsatz des Rahmens greift aber auch die bildliche Darstellung auf die Architektur der Kapelle aus; der Kapellenraum wird in das bildlich dargestellte Geschehen involviert. Was zum Bild gehört oder außerhalb des Bildes ist, kann nicht mehr problemlos und eindeutig bestimmt werden.

Zugespitzt wird dieses Problem noch dadurch, dass das große Bildfeld nicht durch ein massives, auf den Pfeilern lastendes Gebälk von der Lünette geschieden ist. Der horizontale Fries mutet wie die Verzierung eines Sturzes an, doch mangelt es diesem als steinern fingierten Fries an Tiefe, so dass er ohne stabilisierende Rücklage nicht die ganze Weite der Wand überspannen könnte, ohne unter der eigenen Last zu zerbrechen. Der fingierte Fries kann daher nur als ungewöhnlich breites, wandgebundenes Gesims verstanden werden. Dann aber erscheinen die Pfeiler unvermeidlich als vor die Wand gesetzte Elemente, gewissermaßen als eine sekundäre Ordnung. Als gliedernde Wandvorlage ist das Gesims an eine Wand gebunden, es impliziert mithin, dass das darunter befindliche Bildfeld als bemalte Wandfläche, nicht aber als offener Durchblick zu verstehen ist. Diese Affirmation der Wand widerspricht jedoch diametral dem Eindruck von illusionistischer Tiefenräumlichkeit, der am unteren Rand des Freskos durch die

**5** Filippino Lippi, Die Auferweckung der Drusiana, um 1490–1502.



6 Domenico Ghirlandaio, Die Auferweckung des römischen Notarsohns durch den hl. Franziskus, um 1482/85, Sassetti-Kapelle, S. Trinità, Florenz.

Figuren evoziert wird, die vor die Pfeiler treten. Dass derartige, einander widersprechende Suggestionen bewusst von Filippino angestrebt wurden, bestätigt sich beim Blick auf die gegenüberliegende Wand, an der sich bei der Darstellung der Auferweckung der Drusiana dasselbe Problem zeigt [Abb. 5].

#### Differenzierungen oder Transgressionen?

Mit seinem Eingriff in das Verhältnis von Bildfeld und rahmender Architektur konnte Filippino Lippi an andere zeitgenössische Wandbilder anknüpfen, in denen sich vergleichbare Phänomene beobachten lassen. Gezielte, allerdings meist nur punktuelle Überschreitungen der ästhetischen Grenze von Wandgemälden in Kapellen begegnen bereits in Domenico Ghirlandaios Sassetti-Kapelle [Abb. 6], in Pietro Peruginos Fresko der Taufe Christi in der Sixtinischen Kapelle [Abb. 7], sowie in Pinturicchios Fresken in der Bufalini-Kapelle [Abb. 8]. Ein vergleichender Blick auf diese Wandbilder und auf die Fresken der Strozzi-Kapelle kann jedoch zeigen, wie Filippino Lippi die Überschreitung des Rahmens in folgenreicher Weise weiterentwickelte.

Sowohl in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle als auch in Peruginos Fresko der Taufe Christi wird die durch den Rahmen definierte Grenze zwar überschritten, aber als solche nicht in Frage



7 Pietro Perugino und Werkstatt, Taufe Christi, um 1479/82, Sixtinische Kapelle, Rom.

gestellt. Dass eine Fußspitze oder ein Gewandzipfel über den Rahmen hinausreicht,<sup>10</sup> kann nur dann von Interesse sein, wenn die Stabilität des Rahmensystems im Ganzen gewährleistet bleibt. Der Rahmen erscheint in beiden Fällen weiterhin als das Element, das das Bild an allen Seiten umgibt und von anderen Flächen abgrenzt. Eine weiterreichende Überschreitung, ja, Auflösung des Rahmens kündigt sich jedoch in der Bufalini-Kapelle an, in der Pinturicchio die ›Bühne‹ seiner Szene so weit nach vorne zieht, dass sie über den Rahmen des Bildes vorzukragen scheint. Bereits hier ist die Kohärenz und Geschlossenheit der rahmenden Architektur aufgebrochen. Die Szene ist nicht mehr von einem ununterbrochenen, umlaufenden Profil eingefasst, vielmehr schiebt sich zwischen die seitlichen Stützen und das unten verlaufende Gesims ein Stück des Bodens, auf dem die Figuren der dargestellten Szene stehen. Dieser Befund hat Sven Sandström dazu veranlasst, die unterschiedlichen, im Fresko repräsentierten Realitätsebenen stärker zu differenzieren: Seines Erachtens tritt zu der fiktiven, rahmenden Architektur und der Darstellung im eigentlichen Bildfeld eine weitere Realitätsebene, die er als Proszenium beschreibt.<sup>11</sup> Dieses Proszenium, auf dem die vordersten Figuren stehen, fungiere gewissermaßen als Scharnier zum Raum des Betrachters, es vermittele zwischen dem Geschehen im Bild und dem Realraum der Kapelle.<sup>12</sup> Doch so hilfreich Sandströms



8 Pinturicchio, Begräbnis des hl. Bernardin, um 1485, Fresko, Bufalini-Kapelle, S. Maria in Aracoeli, Rom.

Differenzierung der Realitätsebenen zunächst erscheint, erweist sie sich gerade in dem Versuch der abschließenden Klärung als irreführend. Denn Sandströms Unterscheidung von Realitätsebenen ist mit dem Problem konfrontiert, dass diese Ebenen keineswegs durchgängig und dauerhaft differenziert werden können. Konzentriert sich der Betrachter auf die im Fresko dargestellten Figuren, so wird er keineswegs eine Trennung zwischen Bildraum und Proszenium vornehmen. So sehr im Fresko an verschiedenen Stellen die Differenzierung von Realitätsebenen nahegelegt zu sein scheint, wird diese Unterscheidung beim Blick auf andere Partien immer wieder unterlaufen.

Bereits in seinen Fresken in der Cappella Carafa (S. Maria sopra Minerva, um 1488/90) [Abb. 9] eignete sich Filippino Lippi den von Pinturicchio erprobten Umgang mit Bildfeld und Rahmensystem an.<sup>13</sup> In dem Fresko, das den Triumph des heiligen Thomas von Aquin zeigt, wird durch eine massive, ornamental verzierte Architektur zunächst eine Rahmung etabliert, die dann jedoch aufgebrochen und unterlaufen wird. Filippino geht dabei einen Schritt über das Vorbild Pinturicchios hinaus, indem er einen der beiden Pfeiler, die das Bildfeld rahmen, durch eine Bildfigur leicht überschneiden lässt. Dem Besucher, der in die Kapelle eintritt, fällt diese kritische Figur allerdings erst sehr spät auf, da sie beim Blick von außen in die Kapelle durch eine der Stützen des Eingangsbogens verdeckt



9 Filippino Lippi, Triumph des hl. Thomas von Aquin, um 1488/90, Fresko, Cappella Carafa, S. Maria sopra Minerva, Rom.

wird. Der Betrachter wird daher die reich dekorierten Pfeiler und das ebenfalls ornamental verzierte Gebälk zuerst als ein Rahmensystem verstehen, das die Bildfelder vollständig einfasst. Erst im weiteren Verlauf der Betrachtung wird dieses Rahmensystem fragwürdig.

Der extravagante Einsatz der Architekturdarstellung in der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella erscheint vor diesem Hintergrund entwicklungsgeschichtlich klar ableitbar. In seinen Fresken mit Szenen aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus spitzt Filippino Lippi eine Strategie des Umgangs mit Architekturdarstellung, Architekturfiktion und Rahmensystem zu, die in Ansätzen bereits vorher erprobt worden war. Doch erhält die Überschreitung des Rahmens nun eine kategorial andere Qualität: Zum einen bleibt die Transgression des Rahmens in den Fresken der Strozzi-Kapelle nicht mehr punktuell, zum anderen wird die Logik des architektonisch gestalteten Rahmens fraglich. Indem Filippino das rahmend Element zwischen Wand und Lünette, das in der Carafa-Kapelle noch als massives Gebälk ausgeprägt war, zu einem wandgebundenen Gesims reduziert,<sup>14</sup> wird ungewiss, ob zwischen der rahmenden Architektur ein offener Ausblick fingiert ist oder nur eine bemalte Wandfläche erscheinen soll. Dieser Eingriff hat zur Folge, dass das Verhältnis von Bild und Rahmen im Prozess der Bildbetrachtung nachhaltig destabilisiert und dynamisiert wird. Zwar lässt sich

grundsätzlich der Präsenzeffekt der Darstellung durchaus steigern, wenn an einzelnen, herausgehobenen Stellen eine Transgression des Rahmens erfolgt, doch konterkariert Filippino diese Wirkung am oberen Rand des Philippus-Freskos, indem er mit dem wandgebundenen Gesims die Flächigkeit des Bildes betont.

### **Zur parergonalen Logik des architektonischen Rahmens**

Filippino Lippis Einsatz des Rahmens lässt nicht nur den Realitätsstatus der Darstellung – zwischen fingiertem Ausblick und bemalter Fläche – im Ungewissen, sondern wirft auch die Frage auf, was Teil der dargestellten Szene ist und wie sich deren Grenzen bestimmen lassen. Durch den Schritt einzelner Bildfiguren vor die Pfeiler werden genuin operative Elemente der Darstellung, die die Grundlagen und Rahmenbedingungen der bildlichen Repräsentation festlegen, zu einem Teil des dargestellten Raumes.<sup>15</sup> Indem ein und dasselbe Bildelement einerseits als Rahmen, andererseits aber als Teil des Dargestellten aufgefasst werden kann, nistet sich im Bild eine fortwährende Oszillation ein, die Rahmen und Architekturdarstellung gleichermaßen betrifft. Die Architektur kann angesichts dieses Befundes nicht mehr problemlos mit Stabilität konnotiert werden, und der Rahmen nicht mehr einer eindeutigen Differenzierung von innen und außen dienen.

Mit seinen Fresken in der Strozzi-Kapelle aktualisiert Filippino ein Potential, das grundsätzlich jeder Rahmung eigen ist. Warum der Rahmen nicht nur eine das Bild konstituierende Trennung etabliert, sondern diese zugleich auch unterlaufen kann, lässt sich beschreiben, wenn man mit Jacques Derrida den Rahmen als ein *parergon* auffasst. Derrida situiert seine Überlegungen zum *parergon* in den Kontext einer Auseinandersetzung mit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*.<sup>16</sup> Er diskutiert dabei die Implikationen von Kants Verständnis des Rahmens als eines *parergon*, also als eines Elementes, das »nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert [...]«. <sup>17</sup>

Derrida vollzieht seine Infragestellung der geläufigen Konzeptualisierungen des Rahmens auf mindestens drei ineinander verschränkten Ebenen: Eine erste Ebene dieser Diskussion wird dadurch markiert, dass Derrida die rahmenden, ein- und ausschließenden Strategien in Kants *Kritik der Urteilskraft* analysiert und kritisiert.<sup>18</sup> Eine zweite, performative Ebene der Reflexion über die Operationen

des Rahmens bildet Derridas eigener Text und sein Verfahren der Kant-Lektüre; seine Rahmen-Kritik äußert sich auf dieser Ebene bereits in dem ungewöhnlichen Schriftbild, das die Geschlossenheit des gewohnten Satzbildes zu vermeiden sucht. Auf einer dritten Ebene thematisiert er explizit den Rahmen im engeren, materiellen Sinne, nämlich in seiner Auseinandersetzung mit Kants Bemerkungen zum Bilderrahmen.<sup>19</sup> Im kritischen Anschluss an Kants Bestimmung des Rahmens als *parergon* weist Derrida darauf hin, dass der Rahmen eine Trennung zwischen innen und außen etabliert und damit überhaupt erst das Intrinsische und Extrinsische konstituiert. Er definiert auf diese Weise das *ergon*, die Hauptsache, macht sie als ein Ganzes kenntlich und gibt ihr Geschlossenheit, darf aber dabei nie Teil dieses *ergon* werden. Mit der konstituierenden Leistung des *parergon* geht jedoch zugleich das Potential einher, die gerade erst eingerichtete Ordnung zu unterlaufen. Da das *parergon* selbst als ein Drittes zwischen dem Innen und Außen operiert und nicht selbst das Gewicht eines *ergon* annehmen darf, ist sein Charakter als Grenzmarkierung immer davon bedroht, dass es entweder im *ergon* oder aber in dem Umfeld aufgeht, von dem sich das *ergon* unterscheidet. Wovon sich *parergon* abhebt, ist nur relational und vorübergehend bestimmbar. Da jede Abgrenzung des *parergon* vom Kontext impliziert, dass es im *ergon* aufzugehen droht, und umgekehrt das *parergon* mit dem Kontext zu verschmelzen scheint, wenn es sich vom *ergon* abhebt, kann das Verhältnis von *ergon*, *parergon* und Kontext nicht endgültig stabilisiert werden.<sup>20</sup>

Der Status des Rahmens ist entsprechend problematisch. Hat er erst einmal Aufmerksamkeit geweckt, so wirft er eine Reihe von Fragen auf: »Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«<sup>21</sup> Mit dem Rahmen wird zwangsläufig die Unterscheidung zwischen dem Wesentlichen und dem Nebensächlichen, zwischen innen und außen, zwischen Werk und Umfeld fragwürdig. Für Derrida zeichnet sich die Leistung des »parergonalen Rahmens« nicht durch eine stabile Differenzierung, sondern durch eine fortwährende Bewegung zwischen Werk, Umfeld und ortlosem Rahmen aus. Je nachdem, ob die Aufmerksamkeit dem Umfeld oder dem Werk gilt, verschwindet der Rahmen im jeweils anderen; er geht darin auf, sich selbst zu entziehen.

Die parergonale Logik im Sinne Derridas eignet allen Formen und Operationen von Rahmungen, nicht allein dem Rahmen, der Bilder, Fenster oder Türen umgibt, sondern beispielsweise

auch Grenzmarkierungen und Einschlüssen im philosophischen Diskurs. Dennoch kommt das beschriebene Potential offenkundig nicht in jedem Fall in gleicher Weise zum Tragen. Schon wenn wir uns auf Bilderrahmen beschränken, zeigt sich bald, dass nicht jeder Rahmen gleichermaßen seinen prekären Status auffällig werden lässt. Louis Marin hat gezeigt, dass der Rahmen auf grundlegend verschiedenartige Weise für die bildliche Repräsentation funktionalisiert werden kann.<sup>22</sup> Zum einen kann er die transitive Dimension des Bildes stärken, d. h. die Aufgabe des Bildes, auf etwas anderes zu verweisen; zum anderen aber kann der Rahmen als reflexives Moment dienen und so den Verweis des Bildes auf sich selbst ermöglichen.

Die rahmenden Architekturen in Filippino Lippis Fresken aktualisieren offenkundig in besonders folgenreicher Weise das reflexive Potential des Rahmens. An ihnen wird anschaulich erfahrbar, dass die Operation des Rahmens weder in seine stabile Schließung noch in seine völlige Auflösung oder Destruktion mündet. Statt eindeutige, durchgängig gültige Differenzierungen zu schaffen, die eine klare Hierarchie von Ebenen der bildlichen Repräsentation zu begründen vermögen, stoßen die Rahmungen bei Filippino den Betrachter auf ständige Verschiebungen von Grenzziehungen oder aber auf eine Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Bestimmungen. Jede Differenzierung von Darstellung und Umfeld kann sich nur für einen Teilbereich des Bildes behaupten und wird an anderer Stelle wieder durchbrochen. Was zum Raum der Darstellung gehört oder Teil des dargestellten Raumes ist, entscheidet sich immer wieder neu. Dass Filippino die parergonale Logik des Rahmens so wirkmächtig einsetzen kann, verdankt sich wesentlich der Architekturdarstellung. Zumindest vom implizit bestimmten Betrachterstandpunkt aus stellt sich die Architektur im Bild genauso dar wie jene architektonischen Elemente, die die Darstellung rahmen oder den Raum konstituieren, in dem das Bild situiert ist. Filippino nutzt die Möglichkeit einer illusionistischen Architekturdarstellung mit den Mitteln der Perspektive sehr bewusst, ohne allein einen täuschenden Effekt anzustreben. Vielmehr kommt es ihm darauf an, die Trennung zwischen Werk und Umfeld, zwischen *ergon* und *parergon* dadurch zu unterlaufen, dass der kategoriale Unterschied zwischen Architektur und Architekturdarstellung nicht mehr unmittelbar anschaulich wird.

### **Das christliche Bild**

An Filippino Lippis Wandgemälden in der Strozzi-Kapelle zeigt sich, dass die Oszillation einzelner Bildelemente zwischen ihrer

rahmenden Funktion und ihrer Zugehörigkeit zum Dargestellten nicht allein die Fresken betrifft. Die ornamental verzierten Pfeiler, die auf prekäre Weise von einigen Bildfiguren zu Teilen verdeckt werden, sind nicht nur Elemente eines Rahmensystems, das eigentlich die Geschlossenheit und Einheit des Bildfeldes zu sichern hätte. Sie fungieren vielmehr auch als Elemente der Kapellenarchitektur, indem sie vorgeben, die Schildbögen der Seitenwände zu tragen. Die Überschneidung dieser Pfeiler durch Bildfiguren stellt daher nicht nur das Rahmensystem in Frage, sondern betrifft auch den gesamten Kapellenraum. Eine klare Differenzierung zwischen Real- und Bildraum, zwischen dem Ort des Bildes und dem im Bild dargestellten Ort erscheint ebenso unmöglich wie eine vollkommene illusionistische Verschmelzung des Bildraums mit der Kapelle, in der der Betrachter steht.

Für die gemalte Scheinarchitektur der Fensterwand wären in einer ausführlicheren Analyse ähnliche Phänomene zu beschreiben. Die beiden Wandfelder, die das Fenster rahmen, sind aufwendig, aber auf den ersten Blick vergleichsweise klar architektonisch gegliedert. Einzelne Details sind offenkundig antiker Architektur entlehnt. So lassen die beiden vor Pilastern stehenden Freisäulen und ihre mit figürlichen Reliefs verzierten Postamente an den Aufriss des Konstantinsbogens in Rom denken.<sup>23</sup> Versucht der Betrachter jedoch die räumlichen Verhältnisse aller Architekturglieder untereinander zu klären, so stößt er auf Widersprüche. Als fraglich erweist sich beispielsweise der Standort der beiden knienden Engel, die die Bänder mit den herabhängenden, aufwendig dekorierten Schrifttafeln halten. Der Horizontalfries unter ihnen müsste, der architektonischen Logik nach, der Wand appliziert sein, zumal der Schildbogen der Fensterwand dieselbe Tiefe wie die beiden ornamental verzierten Pfeiler aufzuweisen scheint, so dass der dunkle Fond der gesamten Fensterwand auf einer einzigen, in sich nicht weiter differenzierten Ebene zu verorten ist. Folgt man diesen durch die Architektur vorgegebenen Bestimmungen, so würde den Engeln jedoch keine hinreichend tiefe Standfläche geboten. Ihre Positionierung über dem Horizontalfries mit der Strozzi-Imprese steht damit im Widerspruch zu dessen fehlender Tiefe. Auch hier überschreitet Filippino Lippi die Bindung an eine kohärente architektonische Logik.

Eine mögliche Motivation für Filippinos dekonstruktiven Einsatz der Architektur erschließt sich beim Blick auf die historischen Umstände der Kapellenausmalung. Ein wesentlicher Teil des langen Zeitraums, der für die Vollendung der Fresken benötigt

wurde, deckt sich mit den Jahren, in denen Girolamo Savonarola (1452–1498) maßgeblich das kulturelle Klima in Florenz prägte. Savonarola war 1490–vermutlich auf die Initiative von Giovanni Pico della Mirandola und Lorenzo de' Medici–in das Dominikaner-Kloster S. Marco zurückgekehrt; bereits ein Jahr später wurde er dort zum Prior gewählt. Savonarolas weit über das Kloster hinausreichender Einfluss führte 1494 dazu, dass er nach dem Sturz der Medici in das politische Leben der Stadt eingriff. Die in der Forschung lange Zeit stark überbetonte und verzeichnete Wirkung von Savonarola auf die florentinische Kunst ist unter anderem von Ronald M. Steinberg relativiert worden,<sup>24</sup> doch ist unstrittig, dass der Geistliche starke Kritik an Bildern übte, deren religiöse Funktion angesichts des besonders hohen künstlerischen Aufwandes in den Hintergrund zu treten drohte:

»Vedi che oggi si fa le figure nelle chiese con tanto artificio e tanto ornate e tirate che guastano il lume di Dio e la vera contemplazione e non si considera Iddio, ma solo lo artificio che è nelle figure. [...] Però bisogna darvi alla semplicità e non a tante cose artificiali e stare forti nella sola contemplazione di Dio.«<sup>25</sup>

Savonarolas Bildkonzept lässt sich mit den Schlagworten Einfachheit, Naturnähe<sup>26</sup> und Verständlichkeit<sup>27</sup> umreißen, kritikwürdig erschien ihm alles, was sich als Ausdruck von Eitelkeit, Verweltlichung oder Unkeuschheit werten ließ.<sup>28</sup> Dass Tafelbilder und Skulpturen bei den *bruciamenti*, den »Verbrennungen der Eitelkeiten«, die Spitze der sorgsam aufgeschichteten Pyramiden ausmachten, deutet an, welche kritische Aufmerksamkeit Savonarola Kunstwerken im Kontext seiner politisch-religiösen Erneuerungsbewegung widmete.

Es gibt keine konkreten Belege, die darauf hindeuten, dass die Predigten Savonarolas und das von ihm verkörperte politische Regime den Fortgang der Arbeiten in der Cappella Strozzi maßgeblich beeinflusst haben.<sup>29</sup> Dass Filippino Lippi ungewöhnlich lange für die Fertigstellung der Fresken brauchte, erklärt sich aus seiner zwischenzeitlichen Abwesenheit (wegen des Auftrags für die Ausgestaltung der Cappella Carafa in Rom) sowie aus seinen Forderungen an die Strozzi, die Entlohnung für seine Arbeit zu erhöhen. Die Verzögerung muss mithin nicht auf Savonarolas Wirken zurückgeführt werden. Dennoch erstaunt, dass Filippino Lippi in den 1490er Jahren an einem Freskenzyklus arbeiten konnte, der in mehrfacher Hinsicht geradezu demonstrativ den Überlegungen des charismatischen

Dominikaners widersprach. Hatte Savonarola in seinen Predigten die Nutzung von Kapellen als Grablagen für Laien generell kritisiert,<sup>30</sup> so verstößt Strozzi's Kapelle gegen jede gebotene Zurückhaltung, indem der Sarkophag des Auftraggebers erstmals an zentraler Stelle, in direktem Bezug auf den Altar, an der Stirnwand positioniert wurde.<sup>31</sup> Auch Savonarolas Missbilligung der Präsenz von Stifterwappen<sup>32</sup> ist in der Strozzi-Kapelle durch deren Vermehrung kontrariert. Und während sich Savonarola für das Ideal der *simplicitas* und damit gegen überflüssigen Dekor,<sup>33</sup> gegen ablenkenden Materialaufwand und gegen komplizierte, voraussetzungsreiche ikonographische Programme aussprach, wartet die Strozzi-Kapelle mit einer höchst komplexen, schmuckreichen Komposition von Fresken und skulpturalen Arbeiten auf, die überdies–insbesondere an der Altarwand–für ein äußerst anspruchsvolles Programm eingesetzt wird. Die anspielungsreichen, teils stark verkürzten, teils modifizierten inschriftlichen Zitate nach biblischen Texten und–vielleicht–neuplatonischen Quellen dürften sich keinem zeitgenössischen Betrachter unmittelbar erschlossen haben.<sup>34</sup> Auftraggeber und Maler führen dem Betrachter geradezu demonstrativ vor Augen, dass ihm der Zugang zum Dargestellten erschwert werden soll.<sup>35</sup> Die Zitate bleiben fragmentarisch und können kaum mehr auf ihren ursprünglichen Kontext bezogen werden. Selbst die Bezüge der Personal- und Demonstrativpronomina bleiben vollkommen offen, so dass sich der Betrachter unvermeidlich in ein verwirrendes Netz möglicher Bedeutungen verstrickt. Der Besucher muss sich fragen, wer sich zu den Eingeweihten (»initiati«) zählen darf, die in einer Inschrift genannt sind.

Grundlegende Entscheidungen über das Programm und die Ausschmückung der Kapelle dürften schon gefällt worden sein, bevor Savonarolas Einfluss seinen Höhepunkt erreichte. Die Ausführung war jedoch noch lange nicht abgeschlossen; einschneidende Planänderungen waren daher durchaus denkbar, ja, sie dürften sich angesichts der Predigten des Dominikaners aufgedrängt haben. Musste schon der inszenatorische Stil von Filippinos Fresken angesichts der Kulturpolitik Savonarolas als tendenziell kritisch erscheinen, so forderte die Ikonographie des Ausstattungsprogramms erst recht dazu heraus, die Cappella Strozzi in einem spannungsreichen Dialog mit Savonarolas Predigten zu sehen.

Die Szenen aus dem Leben der Apostel Philippus und Johannes zeigen keine harmonische Einheit von Antike und Christentum, sondern die Konfrontation des antiken Heidentums mit

den ersten Vertretern des christlichen Glaubens, wohingegen in Filippinos Dekorationsstil eine Verschmelzung von Paganem und Christlichem angestrebt zu sein scheint. Bereits auf einer sehr offensichtlichen ikonographischen Ebene stellt sich mit dem Fresko, das den Apostel Philippus vor dem Altar von Mars zeigt, die Frage nach dem richtigen Bildgebrauch. Wie auch auf dem gegenüberliegenden Bildfeld mit der Auferweckung der Drusiana prunkt Filippino hier geradezu ostentativ mit Bauten, die sich unverkennbar an antiker Architektur orientieren, um diese noch zu überbieten. Ohne die geringste Andeutung eines Verfalls – mit Ausnahme eines Steins der Treppen, durch den der Drache aus dem Heiligtum entwichen ist – bereitet eine von Säulen-Stellungen flankierte und reich dekorierte, wuchtige Exedra dem Standbild des Gottes Mars eine triumphale Bühne.<sup>36</sup> Die eigentlich leblose Statue erscheint dabei nicht nur in Lebensgröße, sondern auch in einer Farbigkeit und lebendigen Haltung, die sie den anderen Bildfiguren annähert und ihre eigentliche Beschaffenheit als tote Skulptur vergessen lässt.<sup>37</sup> Als ein Bildwerk im Bild führt der heidnische Altar ein Bildkonzept vor, das auf eine Verknüpfung von höchstem künstlerischem Aufwand und illusionistischen, verlebendigenden Effekten setzt.

Auf den ersten Blick scheint sich Filippino in der Ausgestaltung der Cappella Strozzi derselben Ästhetik bedient zu haben. Sowohl in den einzelnen Bildfeldern als auch in der malerisch fingierten Architektur führen seine Fresken eine komplex kombinierte, überbordende Fülle an dekorativen Motiven vor, die keinen Zweifel



**10 Filippino Lippi, Drachenwunder des hl. Philippus (Detail).**

am hohen Anspruchsniveau des Projektes lassen. Und folgt man den bisherigen Analysen der Fresken in der kunsthistorischen Forschung, so hätte Filippino – ganz analog zu der in besonderer Weise verlebendigten Statue des Gottes Mars – mit der Situierung einiger Bildfiguren vor die rahmenden Pfeiler danach gestrebt, dem Betrachter die dargestellten Szenen als reales Geschehen vorzuführen. So verstanden, hätte die Kapelle den entschiedenen Widerspruch Savonarolas herausfordern müssen.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Savonarola harsche Kritik an der Cappella Strozzi geäußert hat, wenngleich er vier Jahre vor ihrer Fertigstellung, 1498, auf dem Scheiterhaufen hingerichtet wurde. Doch hätte sich Filippino Lippi des Vorwurfs, christliche Bildthemen mit dem ästhetischen Paradigma der Antike zu verknüpfen, leicht erwehren können. Wie die genauere Analyse des Rahmensystems und ihrer Oszillation zwischen Darstellungsraum und dargestelltem Raum gezeigt hat, ›operieren‹ Filippinos Bilder auf grundlegend andere Art und Weise. Die Architektur fungiert hier nicht als stabiler, triumphaler Rahmen für die Inszenierung von figürlichen Szenen, sie setzt vielmehr einen prinzipiell unabschließbaren Prozess der Betrachtung in Gang, der die Grenzen zwischen innen und außen, Bild und Umfeld fraglich werden lässt.

In einem scheinbar nur dekorativen Detail der rechten Seitenwand [Abb. 10] verdichtet sich diese Strategie auf einzigartige Weise. In der Mitte des Frieses, der die beiden Bildfelder horizontal voneinander trennt, ist der Rapport des Zierrats unterbrochen, um

einem *rilievo finto* Platz einzuräumen. Zwei Putti, deren Oberkörper extrem artifiziell, aber zugleich elegant aus Voluten hervorgehen, halten Kandelaber, das *sudarium*, d. h. das Schweißstuch Christi, sowie einen Kelch mit Patene, mithin die Symbole des Sakraments der Eucharistie. Auf engstem Raum wird in beinahe blasphemischer Manier ein unverkennbar antik inspiriertes Motiv mit einem zentralen Bildformular des Christentums kombiniert. Doch ist diese zutiefst kritische Stelle zugleich der Ort, an dem ein weiteres Mal die Ordnung zwischen Rahmen und Bild, zwischen *parergon* und *ergon* durchbrochen wird. Denn unter dem *rilievo finto* und direkt mit ihm verknüpft, hängen drei Öllampen, die in das Bildfeld mit der Darstellung des Mars-Altars hineinreichen. Das Ensemble der hängenden Lampen erweist sich dabei wiederum als eine Figur, deren Ort nicht mit letzter Bestimmtheit auszumachen ist. Sie scheinen am Rahmen montiert und entsprechend nicht Bestandteil dessen zu sein, was im Bild dargestellt wird, sie passen sich aber zugleich so perfekt in das gerahmte Bildfeld ein, dass sie mit der Darstellung zu verschmelzen beginnen.<sup>38</sup> Indem sich die Lampen weder dem Rahmendekor noch dem im Bild Dargestellten eindeutig zuordnen lassen und sie so die Ordnung von Bild, Rahmen und Umfeld durchkreuzen, verstärken sie die Verknüpfung des im Bild gezeigten Mars-Heiligtums mit dem *sudarium* darüber sowie nicht zuletzt mit dem Kreuz des Apostels Philippus im Lünetten-Fresko. In Konkurrenz zu einer Differenzierung einzelner, geschlossener Bildfelder und eines davon separierten Rahmensystems etablieren die gewissermaßen als Scharnier fungierenden Lampen eine horizontale Verknüpfung verschiedener Elemente auf der Fläche.

Das eigentliche Zentrum dieser Bildachse markiert das *sudarium*, ein Bildformular, das in äußerstem Gegensatz zum aufwendigen heidnischen Altar steht.<sup>39</sup> Der Mars-Altar verkörpert die Idee, Architektur als Ausdruck von *firmitas*, Stabilität und Macht zu nutzen, ein Konzept, das jedoch durch die ›Dekonstruktion‹ des Rahmens in Frage gestellt wird. Mit dem *sudarium* setzt Filippino eine grundlegend andere Auffassung des Bildes dagegen. Für ihn ist die Wirksamkeit des Bildes nicht dadurch gemindert, dass es sich als komplexe Verschränkung verschiedener Vermittlungsformen erweist. Bereits die echte Reliquie des Schweißstuches bietet nur eine medial vermittelte, auf ein Leinentuch gebannte Erscheinung von Christi Antlitz. Dieses Tuch erscheint hier jedoch im Kontext eines monochromen, bloß mit einigen Goldhöhlungen versehenen Reliefs, es muss daher skulpturalen Charakter angenommen haben. Das Relief wiederum

ist nur bildlich fingiert, die Suggestion der Plastizität verdankt sich also dem Fresko. So wie das Schweißstuch verschiedene Medien und Materialien gewissermaßen durchquert und dennoch Christi Antlitz zeigen kann, durchbricht es auch die Ordnung von *ergon* und *parergon*, da es gemeinsam mit den Symbolen der Eucharistie als zentrales Element des christlichen Glaubens an vermeintlich randständiger Stelle erscheint.

Filippinos Gegenüberstellung des monumentalen Mars-Altars und des Schweißstuches, das auf den ersten Blick rein dekorativen Zwecken dient und außerhalb des eigentlichen Bildes situiert ist, hat offenkundig programmatischen Charakter. Auf das reich instrumentierte, überbordend dekorierte Götzenbild antwortet das unscheinbare, rahmenlose und durch vielfältige mediale Vermittlung und Verschleierung scheinbar geschwächte Schweißstuch als Paradigma des christlichen Bildes. Dieses christliche Bild fügt sich nicht mehr in eine Ordnung, die zwischen Bild und Umfeld klar trennen und eine eindeutige Hierarchie verschiedener Darstellungsebenen etablieren kann. Es sucht nicht die geschlossene Einheit, die der Rahmen gewähren kann,<sup>40</sup> sondern findet auf dem Rahmen selbst seinen Platz und macht sich dessen Schwellencharakter zu eigen.

### Die Verstrickung der Architektur in das Bild

Filippino Lippis *parergonale* Ästhetik verdient nicht nur als Erkundung des Verhältnisses von Bild und Rahmen Interesse. Vielmehr betreffen die Grenzziehungen und Überschreitungen auch die umgebende Architektur, die nicht allein als Bildträger oder als Rahmen des Bildes fungiert. In der Strozzi-Kapelle gewinnt die Architektur in besonderer Weise bildliche Qualität, so dass sich mit Filippinos Fresken eine andere, ungewohnte Perspektive auf die Frage nach der Bildlichkeit von Architektur eröffnet. Bildliche Qualität kommt der Architektur in diesem Fall nicht zu, weil sie mit ihren eigenen Mitteln – etwa mit exponierten architektonischen Elementen, durch die Gesamtwirkung einer Fassade oder durch die Fernwirkung eines Gebäudes – als Bild erscheint, sondern weil ein in der Architektur situiertes Bild derart auf den baulichen Kontext ausgreift, dass bei genauer Betrachtung keine stabile Grenzziehung zwischen Bild und Architektur mehr möglich erscheint. Wie Filippino Lippis Spiel mit dem wandgebundenen Gesims über der illusionistisch fingierten Wandöffnung andeutet, bergen bildliche Verstöße gegen die architektonische Logik ein besonderes Potential, um die Architektur in ein Bild zu verstricken.

## Endnoten

- 1 Vgl. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 166–171; ders., *L'origine de la perspective*, édition revue et corrigée, Paris 1993, S. 117f.
- 2 Vgl. Johannes Grave, Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image, in: Alexander Lee, Pit Péporté und Harry Schnitker (Hg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe*, Leiden 2010, S. 161–180.
- 3 Zu Filippino Lippis Fresken in der Strozzi-Kapelle vgl. die monographische Studie von John Russell Sale, *Filippino Lippi's Strozzi Chapel in Santa Maria Novella* (Ph. D. University of Pennsylvania 1976), New York 1979. Ferner Alfred Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1935, S. 59–67; Katharine B. Neilson, *Filippino Lippi. A Critical Study* [1938], Westport 1974, S. 75f. u. S. 155–166; David Friedman, The Burial Chapel of Filippino Strozzi in Santa Maria Novella in Florence, in: *L'arte* 9 (1970), S. 109–131; Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, 2. Aufl., Oxford 1980, S. 122–127; Susanne Peters-Schildgen, *Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz*, Essen 1989, S. 59–96; Luciano Berti und Umberto Baldini, *Filippino Lippi*, Florenz 1991, S. 88–105 u. S. 218–223; Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. II: *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997, S. 230–239; Silvia Giorgi, La Cappella Strozzi a Santa Maria Novella, in: Marcello Bellini u. a., *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Florenz 1998, S. 101–114; Patrizia Zambrano und Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Mailand 2004, S. 513–555 u. S. 584–588.
- 4 Vgl. Eve Borsook, Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and other Related Papers, Part II: The Documents, in: *The Burlington Magazine* 112 (1970), S. 800–804, bes. S. 803; vgl. auch dies., Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and other Related Papers, Part I, in: *The Burlington Magazine* 112 (1970), S. 737–745, bes. S. 738.
- 5 Vgl. Sale 1979 (wie Anm. 3), S. 128; Borsook 1980 (wie Anm. 3), S. 123; Peters-Schildgen 1989 (wie Anm. 3), S. 59–61; Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 532–540 u. S. 585f. Für eine abweichende Datierung votierten Berti/Baldini 1991 (wie Anm. 3), S. 223. Eine Übersicht über die verschiedenen Datierungsvorschläge findet sich bei Sale 1979 (wie Anm. 3), S. 147, Anm. 111.–Zum Rechtsstreit zwischen der Strozzi-Familie und Filippino Lippi vgl. auch Mareile Büscher, *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance* (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, Bd. 157), Frankfurt am Main 2002, S. 148–160.
- 6 Vgl. Peter Halm, Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Caiano, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3 (1931), S. 393–427; Innis Howe Shoemaker, Drawings after the Antique by Filippino Lippi, in: *Master Drawings* 16 (1978), S. 35–43; Innis Howe Shoemaker, Filippino and His Antique Sources, in: George R. Goldner und Carmen C. Bambach (Hg.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle* (Kat. zur Ausst. im Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1997, S. 29–36.
- 7 Vor allem in der älteren Forschung wurde der auffällige Einsatz antikisierender Motive im christlichen Kontext kritisch bewertet; vgl. etwa Halm 1931 (wie Anm. 6), bes. S. 401; Scharf 1935 (wie Anm. 3), S. 67; Neilson 1974 (wie Anm. 3), S. 165f.
- 8 Jacobus a Voragine, *Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta*, hg. v. J. G. Theodor Graesse, 3. Aufl., Breslau 1890, S. 292f. (Cap. LXV).
- 9 Die Analyse der fiktiven Architektur von Filippinos Fresken, die Wiebke Fastenrath skizziert hat, bleibt in genau dieser Hinsicht unscharf. Fastenrath versteht die Architekturdarstellung in den Fresken als komplexe Kombination verschiedener Realitätsebenen und bezeichnet sie als monumentalisierte »Groteske«, unterschätzt jedoch, dass die architektonischen Elemente gerade in ihrer fundamentalen Ambiguität zu entscheidenden bildlichen Operatoren werden; vgl. Wiebke Fastenrath, »Finto e favoloso«. *Dekorationsysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 97), Hildesheim 1995, S. 77–85.
- 10 Diese Form der Überschreitung der ästhetischen Grenze lässt sich auch in einem Fresko von Melozzo da Forlì beobachten (*Papst Sixtus IV. ernennet Bartolomeo Platina zum Präfekten der vatikanischen Bibliothek*, um 1480, Pinacoteca Vaticana); dazu bereits Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932, S. 93.
- 11 Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963, S. 45.
- 12 Sandström 1963 (wie Anm. 11), S. 50–52.
- 13 Vgl. Gail L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel. Renaissance Art in Rome*, Kirksville (MO) 1986; und David Ganz, Bild und Buch als Pforten des Auges. Exklusive Sichtbarkeit in Filippino Lippis Cappella Carafa, in: David Ganz und Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild, Bd. 1), Berlin 2004, S. 260–290.
- 14 Anders als in der Carafa-Kapelle hätte es Filippino Lippi allerdings in der Strozzi-Kapelle ein zusätzliches Problem bereitet, wenn er die Grenze zwischen Wandfeld und Lünette mit einem massiven Gebälk hätte markieren wollen. Die Integration eines Gebälks in die fingierte Architektur wäre nur sinnvoll möglich gewesen, wenn Filippino die Pfeiler verkürzt hätte, um ausreichend Platz für die Kapitelle und das auf ihnen lastende Gebälk zu erhalten. In diesem Fall wären die Kapitelle der Pfeiler nicht mehr auf derselben Höhe situiert gewesen wie die kleinen Kapitelle der schmalen Eckdienste. Die Stirnwand, an der auf engem Raum und in einem weitgehend ungeklärten architektonischen Zusammenhang je ein Eckpfeiler mit höherem Kapitell und eine Vollsäule mit niedrigerem Kapitell erscheinen, zeigt aber, dass Filippino Lippi derartige Konstellationen nicht grundsätzlich scheute. Seine Entscheidung, die Seitenwände mit einem demonstrativ breiten, wandgebundenen Gesims zu gliedern, lässt daher keinen Zweifel daran, dass er auf diese Weise die flächige Wand betonen wollte.
- 15 Louis Marin hat vergleichbare Phänomene an anderen Bildern des Quattrocento beschrieben, vgl. Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004, bes. S. 79 (am Beispiel von Pinturicchios Cappella Baglioni in Spello).
- 16 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978; dt. Übersetzung: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1992.
- 17 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Immanuel Kant. Werkausgabe, Bd. 10), hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, S. 142 (B 43).
- 18 Vgl. Derrida 1978 (wie Anm. 16), S. 78–89.
- 19 Vgl. Derrida 1978 (wie Anm. 16), S. 62–78.
- 20 »Le parergon se détache à la fois de l'ergon (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. Mais il ne s'en détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur, puis, de proche en proche, dans le texte général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général. Toujours une forme sur un fond mais le parergon est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. Le cadre n'est en aucun cas un fond comme peuvent l'être le milieu ou l'œuvre mais son épaisseur de marge n'est pas non plus une figure. Du moins est-ce une figure qui s'enlève d'elle-même.« (Derrida 1978 [wie Anm. 16], S. 71–73).
- 21 Derrida 1992 (wie Anm. 16), S. 84 (Derrida 1978 [wie Anm. 16], S. 73: »Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites.«)
- 22 Vgl. Louis Marin, The Frame of Representation and Some of Its Figures, in: Paul Duro (Hg.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996, S. 79–95; und Marin 2004 (wie Anm. 15), S. 67ff.

## Endnoten

- 23 Vgl. Halm 1931 (wie Anm. 6), S. 414f.
- 24 Vgl. Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Athens (OH) 1977.
- 25 Girolamo Savonarola, *Prediche italiane ai Fiorentini*, Bd. 2: *Giorni festivi del 1495*, hg. v. Francesco Cognasso, Perugia 1930, S. 162; vgl. auch Horst Bredekamp, Renaissancekultur als »Hölle«, Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Martin Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973, S. 41–64 u. S. 150–159.
- 26 Zu *simplicitas* und Naturnähe als Leitbegriffen von Savonarolas Auffassung des Kunstwerks: Girolamo Savonarola, *De simplicitate Christianae vitae*, hg. v. Pier Giorgio Ricci, Rom 1959, S. 63 (Lib. III, Concl. II).
- 27 Im Anschluss an die wirkmächtige Konzeption des Bildes als Laienbibel durch Gregor d. Gr. fordert Savonarola die »Lesbarkeit« des Bildes. Dem nicht lesekundigen Laien empfiehlt er: »Tieni [...] el Crucifisso per tuo libro, e leggi quello, e vedrai che questo sarà ottimo remedio a conservarti questo lume.«; Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ruth e Michea*, hg. v. Vincenzo Romano, Rom 1962, Bd. 2, S. 277 (Predica XXV).
- 28 Vgl. Bredekamp 1973 (wie Anm. 25), S. 50–52.
- 29 Filippino Lippi's Haltung gegenüber dem Dominikaner bleibt weitgehend unklar; vgl. Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 483–511. Filippino arbeitete zwar auch für Auftraggeber aus Savonarolas direktem Umfeld—in diesem Kontext entstanden die *Pala Valori* und das *Trittico Del Pugliese*—, er bediente aber ebenso dessen Gegner; vgl. Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 498; Friedman 1970 (wie Anm. 3), S. 123. Einige Holzschnitte für Traktate Savonarolas werden auf zeichnerische Vorlagen Filippino Lippi zurückgeführt; dazu Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 57, S. 484f. Jedoch umfasste Filippinos eigener schmaler Buchbesitz mit Petrarca's *Canzoniere* und Boccaccio's *Decamerone* auch Werke, die Savonarola verbrennen ließ; vgl. Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 53; bzw. Steinberg 1977 (wie Anm. 24), S. 6.
- 30 Girolamo Savonarola, *Prediche italiane ai Fiorentini*, Bd. 1: *Novembre e dicembre 1494*, hg. v. Francesco Cognasso, Perugia 1930, S. 32.
- 31 Vgl. Friedman 1970 (wie Anm. 3).
- 32 Girolamo Savonarola, *Prediche italiane ai Fiorentini*, Bd. 3.1: *Quaresimale del 1496*, hg. v. Roberto Palmarocchi, Florenz 1933, S. 391f.
- 33 Vgl. Steinberg 1977 (wie Anm. 24), S. 50f. u. S. 54f.
- 34 Zu den Inschriften vgl. Emanuel Winternitz, Muses and Music in a Burial Chapel. An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11 (1963/65), S. 263–286; Friedman 1970 (wie Anm. 3); Carlo del Bravo, Filippino e lo Stoicismo, in: *Artibus et historiae* 19 (1998), Nr. 37, S. 65–75, bes. S. 65f.; Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 550–555 u. S. 584.
- 35 Vgl. z. B. die lange Inschrift in dem Buch, das der Darstellung des Philippus im Glasfenster beigegeben ist. Das Zitat nach Sir 44, 25–27 und Sir 45, 3–4, 6, 9 bezieht sich im ursprünglichen Kontext auf Gottes Gaben an Moses, Jakob und Aaron, muss aber hier, aus dem Zusammenhang gelöst, ebenso sehr auf den Bestatteten, auf Filippo(!) Strozzi, bezogen werden; vgl. dazu u. a. Friedman 1970 (wie Anm. 3), S. 115.
- 36 Zum möglichen archäologischen Anspruch von Filippinos Altaraufbau vgl. Marina Montesano, Esorcizzare gli idoli. Sacro pagano e sacro cristiano negli affreschi di Filippino Lippi per la Cappella Strozzi in S. Maria Novella, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Il sacro nel Rinascimento*, Florenz 2002, S. 691–706, bes. S. 701–703.
- 37 Vgl. etwa Scharf 1935 (wie Anm. 3), S. 63; Gerhard Wolf, *Toccar con gli occhi*: Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit im späten Quattrocento, in: Thomas W. Gaetgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1993, Bd. 2, S. 437–452, bes. S. 441; Montesano 2002 (wie Anm. 36), S. 701; Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 548f. u. S. 555.
- 38 Vgl. Zambrano/Katz Nelson 2004 (wie Anm. 3), S. 524.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 39 Zur Schlüsselstellung des unauffälligen *sudarium* vgl. auch Wolf 1993 (wie Anm. 37), S. 443, der freilich die parergonale Positionierung des *sudarium* nicht thematisiert.
- 40 Zu dieser Grundfunktion des Rahmens—insbesondere in der Kunst der frühen Neuzeit—vgl. Meyer Schapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen [1969], in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 253–274.

## Abbildungsnachweis

- 1 Cappella Strozzi, Blick von außen in die Kapelle, S. Maria Novella, Florenz; Foto: Bencini/Alinari Archives, Florenz.
- 2 Filippino Lippi, Kreuzigung des hl. Philippus, um 1490–1502, Fresko, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florenz; Foto: Bencini/Alinari Archives, Florenz.
- 3 Filippino Lippi, Drachenwunder des hl. Philippus, um 1490–1502, Fresko, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florenz; Foto: Bencini/Alinari Archives, Florenz.
- 4 Filippino Lippi, Martyrium des hl. Johannes im Ölkessel in Anwesenheit des Kaisers Domitian, um 1490–1502, Fresko, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella; Foto: Florenz, Bencini/Alinari Archives, Florenz.
- 5 Filippino Lippi, Die Auferweckung der Drusiana, um 1490–1502, Fresko, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florenz; Foto: Bencini/Alinari Archives, Florenz.
- 6 Domenico Ghirlandaio, Die Auferweckung des römischen Notarsohns durch den hl. Franziskus, um 1482/85, Fresko, Sassetti-Kapelle, S. Trinità, Florenz; Foto: Seat Archive/Alinari Archives, Florenz.
- 7 Pietro Perugino und Werkstatt, Taufe Christi, um 1479/82, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom; aus: Pietro Scarpellini und Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2004, S. 76.
- 8 Pintoricchio, Begräbnis des hl. Bernardin, um 1485, Fresko, Bufalini-Kapelle, S. Maria in Aracoeli, Rom; aus: Pietro Scarpellini und Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2004, S. 65.
- 9 Filippino Lippi, Triumph des hl. Thomas von Aquin, um 1488/90, Fresko, Cappella Carafa, S. Maria sopra Minerva, Rom; Foto: Alinari Archives, Florenz.

## **Autorinnen und Autoren**

**Andreas Beyer**, Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris.

**Gerd Blum**, Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie Münster/Hochschule für Bildende Künste.

**Cammy Brothers**, Associate Professor an der School of Architecture der University of Virginia.

**Matteo Burioni**, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilian-Universität, München.

**Mario Carpo**, Associate Professor of Architectural History am Georgia Institute of Technology und Vincent Scully Visiting Professor of Architectural History an der School of Architecture der Yale University.

**Marion Gartenmeister**, Assistentin am Lehrstuhl für mittelalterliche Kunstgeschichte der Universität Freiburg i. Ü.

**Michael Gnehm**, Privatdozent am Departement Architektur der ETH Zürich.

**Johannes Grave**, Stellvertretender Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris.

**Henry Keazor**, Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes.

**Wolfgang Kemp**, Professor für Kunstgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.

**Alexander Marksches**, Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der RWTH Aachen.

**Hans-Rudolf Meier**, Professor für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar.

**Monika Melters**, Privatdozentin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design, Technische Universität München.

**Alina Payne**, Professor of History of Art and Architecture an der Harvard University.

**Margarete Pratschke**, Assistentin an der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich und Mitarbeiterin des NFS Bildkritik eikones.

**Carsten Ruhl**, Professur für Theorie und Geschichte der modernen Architektur, Bauhaus-Universität Weimar.

**Ludger Schwarte**, Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf.

**Martino Stierli**, Oberassistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich.

**Philip Ursprung**, Professur für Kunst- und Architekturgeschichte am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich.