

Susanne Bieri

Ortografia als prima idea

«Zwischen der Zeichnung eines Malers und der eines Architekten ist der Unterschied, dass jener die Vorsprünge aus dem Bilde durch Schatten sowie durch verkürzte Linien und Winkel ersichtlich zu machen bestrebt ist. Der Architekt lässt die Schatten beiseite und verzeichnet die Vorsprünge hier im Grundplane.»¹

Im Zuge der Entdeckung der Zentralperspektive in der frühen Neuzeit wurde das Instrumentarium, das die Wirklichkeit in der Fläche ordnet und als tiefenräumliches Bild erscheinen lässt, entwickelt. Diesem entscheidenden Kulturschritt verdanken wir wahre malerische Meisterstücke, wie beispielsweise die 1426–1428 von Masaccio ausgeführte und oft zitierte «Dreifaltigkeit» in Santa Maria Novella in Florenz. Ein Beispiel, das sich bei jeder Beschäftigung mit dem Thema Architekturzeichnung aufdrängt, ist es doch nicht bloss selbst eine von einem Maler hergestellte perfekte räumlich-architektonische Augentäuschung, sondern diente wenig später Donato Bramante als Ausgangslage für ein weiteres, immer wieder angeführtes architektoni-

Susanne Bieri

Ortografia as Prima Idea

“The difference between the drawing of a painter and that of an architect is that one aims to make protrusions out of the picture visible by means of shadows, shortened lines and angles. The architect leaves aside the shadows and draws the protrusions here in the floor plan.”¹

During the course of the discovery of central perspective in the early modern period, a tool kit was developed which arranges reality on a surface and makes it appear as an image with spatial depth. This decisive cultural step took place thanks to real masterpieces of painting such as the oft-cited ‘Holy Trinity’ (1426–1428) by Masaccio in Santa Maria Novella in Florence. This example suggests itself in any discussion on the topic of architectural drawing, because it is not merely a perfect spatial-architectural optical illusion created by a painter, but shortly afterwards it served Donato Bramante as his starting point for another oft-cited architectural *trompe l’oeil*, the choir in Santa Maria presso San Satiro (1483–1487) in Milan.

sches *Trompe-l'Œil*, den fingierten, 1483–1487 realisierten Chorraum in Santa Maria presso San Satiro in Mailand.

Solche malerische Illusionserweckungen basierten auf dem Entwurf, also der Zeichnung, die die Idee so umzusetzen hatte, dass alleine durch ihre Mittel bereits ersichtlich wurde, welche Vorspiegelungen geschaffen werden sollten. Die Handzeichnung rückte damit in der Kunstentwicklung ab der frühen Renaissance zur grundlegenden Gattung auf. Sie wurde zum Vehikel, das den Realraum gestalterisch so abzutasten vermochte, dass tatsächliche oder vorgestellte Wirklichkeit erzeugt werden konnte.

Alles fusst in der Zeichnung und besonders in der Architekturzeichnung auf Linie und Fläche. Mit dem ersten Strich wird die Fläche auf dem Papier in eine Spannung versetzt. Es entsteht ein geteilter Raum, die Linie kann so aussen und innen begrenzen, vorn und hinten setzen und damit Illusion, eben Raum schaffen. Volumen entsteht auf der Zeichnungsoberfläche, erstaunlicherweise durch verschieden bearbeitete, gegeneinander abgesetzte Flächen, die derart Licht und Schatten vortäuschen.

Mit dem Begriff *disegno* begegnete man diesem inhaltlichen Mehrwert, womit die künstlerische Gattung der Zeichnung eine Nobilitierung erfuhr, die ihr deshalb zuge-

Such painterly productions of illusion were based upon the sketch, or the drawing, which had to implement the idea in such a way that by means of it alone the simulation that was to be created was made visible. From the early Renaissance the sketch thus rose to become a pivotal genre in the development of art. It became a vehicle that was able to read real space artistically in such a way that the real or imagined reality could be fabricated.

Everything in drawing – and particularly in architectural drawing – is based on line and surface. The first stroke creates tension on the surface of the paper. A divided space is produced, the line can mark off outside and inside, make front and back and thus create illusion, even space. Volume comes into being on the surface of the drawing, startlingly through variously worked, contrasting areas which create the illusion of light and shade.

This surplus value of content was responded to with the term *disegno*, whereby the artistic genre of drawing was ennobled because what it produced was as amazing as nature itself, or it thus virtually imitated nature.

Documents of architectural draftsmanship are classically categorized according to typologies.² A distinction is made between the conceptual sketch,

standen wurde, weil sie mit ihren Hervorbringungen ähnlich zu verblüffen vermochte wie die Natur selbst, beziehungsweise es damit der Natur quasi gleichtat.

Dokumente der Zeichenkunst von Architektur werden klassischerweise nach Typologien katalogisiert.² Man unterscheidet die Ideenskizze, die Reinzeichnung, die Präsentations- und Atelierzeichnung, die Zeichnung als zweidimensionale Form des Architekturmodells und die verschiedenen Unterformen der Kopie, wie Studienblätter, Nachzeichnungen und Reiseskizzen, die Akademiezeichnungen und die Illustrationen. Von grossem Belang sind die grafischen Mittel im Zusammenhang mit der Darstellungsart und -absicht als Ausdruck des kreativen Prozesses beziehungsweise der zeichnerischen Erfindung. Während Reisschiene, Zirkel, Reissfeder sowie diverse andere Federn und Pinsel Instrumente sind, mit denen sich die gewünschte Präzision in der Zeichnung genau kalkuliert einsetzen lässt, gewähren Zeichenmittel wie Metallstift, Graftit, Kreide, Rötel und verschiedene Tinten und Tuschen den eigentlichen künstlerischen Interpretationsspielraum. Zusammen mit dem meist aus diversen Papierqualitäten bestehenden Zeichnungsträger können bestimmte Effekte erzeugt und Wirkungen kontrolliert werden, die schliesslich zum unverwechselbaren Duktus des Zeichnenden beitragen.

the final drawing, the draft and studio drawing, the drawing as a two-dimensional form of the architectural model and the various sub-forms of copy, such as study sketches, record drawings and travel sketches, academy drawings and illustrations. The graphic methods and materials are of great importance in connection with the type and intention of the representation as an expression of the creative process or the inventiveness of the drawing process. Whereas T-square, compass, drawing pen and various other pens and brushes are tools with which the desired precision can be accurately calculated onto the paper, drawing instruments such as metalpoint, graphite, sanguine and various inks and washes provide the actual artistic scope for interpretation. In combination with the material on which the drawings are made, mostly consisting of various paper qualities, certain effects can be created and controlled which ultimately contribute to the unmistakable characteristic style of the draftsman.

Thematically, a distinction is made in architectural drawing between sacred and secular architecture, but there are some motifs, particularly the façade and spatial representation, which are common to both disciplines. Whereas for the

Thematisch unterscheidet man die Architekturzeichnung nach Sakral- und Profanarchitektur mit teilweise bei beiden Aufgabenstellungen vorkommenden Motiven, wie insbesondere die Fassade und die Raumdarstellung. Während für Erstere neben dem Kirchenbau Aufgaben wie Grabmäler, Epitaphe und Altäre bewältigt werden sollen, kommen bei weltlichen Aufgaben neben Wohnhaus, Villa, Brunnen, Türmen und dergleichen beispielsweise auch Festdekorationen und Bühnenbilder hinzu, womit dieser Bereich sich bereits in Richtung Fantasiearchitektur als besondere Kategorie verschiebt.

In seiner auf Vitruv und Alberti basierenden Architekturtheorie von 1545 unterscheidet Sebastiano Serlio drei Methoden architektonischer Darstellung: nämlich die Zeichnung des Grundrisses, *Ichnografia*, die Ansicht der Fassade, genannt *Ortografia*, und die *Scaenografia*, die komplexe Auf-, An-, Durch- und Einsicht als Wiedergabe des architektonischen Raums des Geschehens und damit des Perspektivischen.³ Letzteres entspringt dem Nachdenken und der Erfindung. Dies ist das reiche Spektrum, das dem architektonischen Zeichner zur Verfügung steht.

Vaclav Pozarek kennt und bedient sich dieser Klaviatur. Sie ist für ihn eine Art Axiom, das ihn begleitet, insofern er der eigenen Architekturanschauung beziehungsweise

former, besides the building of churches, there are assignments such as tombs, epitaphs and altars to be carried out; in secular building, along with apartment houses, villas, fountains, towers and suchlike, there are also tasks such as festive decorations and stage sets, although this begins to move toward the field of fantasy architecture as a special category.

In his architectural theory of 1545 based on Vitruvius and Alberti, Sebastiano Serlio distinguishes between three methods of architectural representation. Namely, the drawing of the floor plan, *Ichnografia*, the elevation of the façade, called *Ortografia*, and the *Scaenografia*, the complex overview, elevation, sectional drawing and interior views as a reproduction of architectural space and thus of perspective.³ The latter springs from contemplation and invention. This is the broad spectrum available to the architectural draftsman.

Vaclav Pozarek knows and makes use of this repertoire. For him it is a kind of axiom that accompanies him insofar as he attempts to give expression to his own view or reception of architecture in drawing – as well as also incidentally working on such impressions through photography.

-rezeption in der Zeichnung – wie übrigens auch in der Verarbeitung derartiger Eindrücke mittels Fotografie – Ausdruck zu verschaffen versucht.

Wenn im Folgenden einem Teil des zeichnerischen Werks unter dem Aspekt der Architekturzeichnung begegnet wird, so beruht dies auf entsprechenden Auslegungen.⁴ Gemeint sind einerseits die sogenannten «Fassaden», die als Architekturzeichnungen methodisch der *Ortografia* zuzurechnen sind. Andererseits treffen wir aber auch strikt sich auf Wesentliches beschränkende Grundrisse an, womit die *Ichnografia* ein Thema ist, in denen mit geometrischen Grundelementen gespielt wird, die oft auch in typografisch-piktogramatische Abstraktionen kippen. Elemente der *Scaenografia* wiederum sind in manchen Zeichnungen zur Vorspiegelung einer Fiktion mit klassisch-zeichnerischen Mitteln umgesetzt – fette neben dünnen Linien, Hell-Dunkel-Abstufungen zur Formgebung von Licht und Schatten – , um neue Kunst-/Architektur-Realitäten zu schaffen.

Aber alles Mass ist nur Ausgangslage, denn «indem Pozarek sich an Ordnungen orientiert, die sein Vorgehen anleiten, etabliert er eine Norm, die in selbstgewählten Regeln kodifiziert ist»⁵, womit auch seine offensichtlichen Bezüge zur jüngeren Kunstgeschichte, wie beispielsweise zum Konstruktivismus oder Kubismus genannt seien, hier für einmal aber nicht weiter in Betracht gezogen werden sollen.

If some of the drawing work here will be considered under the banner of architectural drawing, this is based on relevant interpretations.⁴ On the one hand, this refers to the so-called 'Façades', which can methodologically be classified as *Ortografia*. On the other hand we also come across outlines which strictly confine themselves to basics, in which it is a matter of *Ichnografia*, and Pozarek plays with basic geometrical elements which often verge into typographic-pictogrammatic abstractions. In turn, elements of *Scaenografia* are deployed in some drawings with classical drawing methods to reflect a fiction – thick lines beside thin lines, light and dark gradations to give shape to light and shadow – in order to create new artistic and architectural realities.

But all measure is only a starting position, for “in that Pozarek orients himself according to systems that guide his actions, he establishes a norm that is codified in rules of his own choosing.”⁵ His clear references to more recent art history, such as to Constructivism and Cubism should also be mentioned here, though for once they will not be considered in more depth.

In this respect Pozarek's *Fassaden* (*Façades*) are answers to questions posed by the discipline of *Ortografia*. And as it stipulates, his creations always serve an

Als zeichnerische Aufgabe ist die Fassade eigentlich eine bezeichnenderweise dem Architekten vorbehaltene. Pozareks *Fassaden* sind insofern Antworten auf die Fragen, die die Disziplin der *Ortografia* stellt. Und so wie diese vorgibt, dienen seine Schöpfungen immerzu einer Illusion. Obwohl sie insgesamt die Geschichte des herkömmlichen Fassadenrisses verarbeiten und mit Erinnerungen an reale Architektur – oftmals die der italienischen Renaissance – operieren, sind sie doch von höchst eigenwilligem Gehalt. Im Unterschied zu herkömmlichen Architekturblättern wollen sie nicht Wahres oder zu Verwirklichendes darstellen, sondern mit orthografischen Mitteln gerade das Irreale ins Bild setzen. Dass es überhaupt zu derartigen, auf der Grundmaterie allen Bauens basierenden Arbeiten kommt, hängt mit Pozareks grundsätzlichem Hang zusammen, Bauwerke sehend und auch buchstäblich lesend zu überprüfen und der Architektur zeichnend auf den Grund zu gehen: «Der Quader ist die Grundform des Gebäudes. Das ist im Norden nicht der Fall, der Quader wird in den Bauplan, also in die rein geistige Operation eingeordnet. [...] Die besondere Geschicklichkeit der Italiener, aus Feldsteinen zu mauern, sich der Natur, dem Gegebenen anzupassen. Viel mehr als bei uns wird der Stein als *farbige Fläche* empfunden. [...] – in Italien ist gerade in bestimmten Licht der Bau formal *und* farbig bestimmt.»⁶

illusion. Although as a whole they deal with the history of traditional façades and operate with memories of real architecture – often from the Italian Renaissance – they are nevertheless highly idiosyncratic. In contrast to normal architectural drawing, they do not aim to represent something real or something that should be built, but rather to bring precisely the unreal into the picture by orthographic means. That these works – based on the raw materials of all building – are produced at all has to do with Pozarek's natural inclination to visually and literally 'read' buildings, and of getting to the bottom of architecture through drawing: "The building stone, the basic form of a building. That is not the case in the north, the building block is integrated into the structural design, thus a purely mental operation. [...] The special skill of the Italians of building in stone, of adapting to nature and the given circumstances. Stone is seen as a *colored surface* far more than here. [...] In the most particular light, the building is determined by form *and* color in Italy."⁶

Pozarek has produced comprehensive series of sheets as conceptual sketches which take on a site and building-specific function or an architectural theme. Even if they were not produced on site but always in the studio as memory work – thus drawn retrospectively – these studio works can also be seen as travel sketch-

Im Sinne von Ideenskizzen hat Pozarek umfangreiche Serien von Blättern geschaffen, die sich einer ortsbezogenen und bauspezifischen Aufgabe oder einer architektonischen Thematik annehmen. Auch wenn sie nicht vor Ort, sondern immer im Atelier aus der erinnernden Verarbeitung heraus – insofern als Nachzeichnungen – entstanden sind, kann man diese Studienblätter auch als Reiseskizzen betrachten. Als Unterformen der Kopie sollte man sie nicht bezeichnen, denn wie erwähnt, handelt es sich um Darstellungen eigener Imagination. Mittels Linie, Kreis, Quadrat und Rechteck erwachsen architektonische Visionen zu verblüffend einfachen, linear-abstrakten Szenografien. Beispielhaft hierfür sind die *Venezianischen Fassaden*, eine reiche Zeichnungsfolge, die im Betrachter Schauseiten bekannter Monumente Venedigs – San Marco, Scuola di San Marco, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Santi Giovanni e Paolo, San Zaccaria, San Giacomo di Rialto, Madonna dell’Orto oder Santa Maria dei Miracoli – herbeirufen. Was mit lapidarem Einsatz der Mittel in unzähligen Variationen durchgespielt wird, gibt sich in dieser Reihe augenblicklich als venezianisch zu erkennen. Linien grenzen Felder ein, die mit an- und aufgesetzten oder in sie hineingestellten Halb- und Vollkreisen grossflächige Wände mit Rund- und Halbrundfenstern suggerieren beziehungsweise Giebelformen mit Tonnen-, Halb- und Vierteltonnengewölben mimen. In stren-

es. They should not be classified as a lower form of copy, because, as mentioned, they are depictions of his own imagination. Architectural visions grow into astonishingly simple, linear-abstract scenographies by means of line, circle, square and rectangle. The rich *Venezianische Fassaden* series is exemplary in this regard, summoning up for the viewer the façades of well-known Venetian monuments – San Marco, Scuola di San Marco, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Santi Giovanni e Paolo, San Zaccaria, San Giacomo di Rialto, Madonna dell’Orto and Santa Maria dei Miracoli. That which is played through in numerous variations and with the succinct use of means, can be immediately recognized in this series as being Venetian. Lines enclose fields which, with semicircles and full circles set upon them or inside them, suggest large walls with round and semicircular windows, or mime gable forms with barrel, half barrel and quarter barrel vaulting. In strict symmetry and by following complex, geometrical rules developed by Pozarek himself, the Venetian façades concisely express certain characteristics, referring not only to that which is based on memory, but are actually *Erinnerungen an italienische Architektur* (memories of Italian architecture) as such, and thus can be considered a homage to treatises of influential art historians: “The relationship to mathematics

ger Symmetrie und durch die Befolgung komplexer, eigenentwickelter, geometrischer Regeln, bringen die *Venezianischen Fassaden* Charakteristika präzise auf den Punkt, verweisen damit nicht nur auf Erinnert-Ergründetes, sondern sind eben überhaupt *Erinnerungen an italienische Architektur* und damit auch als Hommage an Traktate einflussreicher Kunsthistoriker zu werten: «Die Beziehung zum Mathematischen auch insofern, als jeder italienische Bau nicht nur er selbst ist, sondern zugleich Verwirklichung, Abbild mathematischer Grundformen.»⁷

Typologisch zur Präsentations- und Atelierzeichnung, besser gesagt zur Reinzeichnung, oder der Zeichnung als zweidimensionale Form des Architekturmodells, gehören Pozareks *Rustika-Fassaden*. Interessant sind diese Fassadenzeichnungen besonders dadurch, als in ihnen die strenge *Ortografia*, der Aufriss, eine eigene Wendung in das *Scaenografische*, also eine vom Zeichner entwickelte neue Form erfährt. Mit Reisschiene, Zirkel, Reissfeder, diversen anderen Federn, mit Grafit, das heisst mit diversen Bleistiften, mit Pinsel und unterschiedlich farbigen Tinten und Tuschen sind Pozarek alle Mittel und Instrumente recht und vertraut, bloss Kreide und Rötel kommen nicht vor, werden aber durch moderne Kaolin-Farbstifte ersetzt. In einer auffallend hohen Präzisionsdichte werden in ihnen Hunderte von kleingeteilten Feldern flächendeckend gleich-

also insofar as each Italian building is not only itself but simultaneously the realization and image of basic mathematical forms.”⁷

Typologically, Pozarek’s *Rustika-Fassaden* belong to architectural drafting and studio drawing, or rather to the final drawing as a two-dimensional form of the architectural model. These façade drawings are especially interesting because in them the strict *Ortografia*, the outline, takes its own turn into the scenographic, that is, a new form developed by the draftsman. With T-square, compass, ruling pen, various other pens, with graphite, that is with various pencils, with brushes and variously colored inks and washes, Pozarek is skilled and familiar with all these methods and instruments, only chalk and sanguine do not appear, though they are replaced by modern kaolin colored pencils. With a strikingly high concentration of precision, hundreds of finely divided fields are uniformly worked by hand covering the whole surface. For example, four fields of a rectangle divided into a diagonal cross are painted in different color gradations or an L-shaped, stepped design is produced with pens of various widths. Their “success” is usually also based on the astonishment and wonder induced by these palpably time-consuming and patient elaborations. The paper is also natu-

mässig von Hand ausgearbeitet. Beispielsweise indem vier Felder eines in ein Diagonalkreuz geteilten Rechtecks in verschiedenen Farbabstufungen ausgemalt oder aber mit verschieden dicken Federn ein L-förmig getreppter Aufbau erzeugt wird. Ihr «Erfolg» basiert denn gewöhnlich auch auf der Verblüffung und Bewunderung, die dieses ablesbare zeitaufwendige und geduldige Ausarbeiten hervorruft. Auch der Zeichenträger ist selbstverständlich als Thema ausschlaggebend, jedoch nicht in der Art präsent, als beispielsweise nur allerbeste Papierqualitäten gut genug wären. Ganz im Gegenteil sind die Papiere, die als Fassadenträger dienen, zuallermeist gefundene Blätter in einer fast unbegrenzten Bandbreite an Formaten und Materialqualitäten. So benutzt Pozarek ohne Hemmung Innenseiten von Buchdeckeln, Rückseiten von Druckerzeugnissen, Halbkarton, dickes und dünnes, holz- und nicht holzhaltiges Papier, das meist einen weissen bis beige-grau-braunen Grundton aufweist. Diese Fundstücke sind es auch, die ihn von etwaigem Respekt vor dem wertvollen Papier befreien, denn dank der «billigen» leeren Fläche kann er zeichnerisch unbekümmerter agieren. Mehr noch, indem sie von dem Zuviel der Auswahlmöglichkeiten entlasten, gewähren sie dadurch gleichzeitig auch einen spezifischen Halt, sind es doch gerade die Vorgaben des Gefundenen, die sowohl das Format der Zeichnung – kaum je kleiner als A4 – als auch die Anzahl einer Serie bestimm-

rally a crucial issue, though not present in the sense that, for example, only the best quality paper would suffice. Quite the contrary, the great majority of the paper that serves for the façades is made up of sheets in an almost unlimited range of formats and qualities. Without inhibition, he uses the inner sides of book covers, the reverse sides of printed material, pasteboard, thick and thin, wood-pulp and wood-free paper which is mostly white to beige-grey-brown. These found objects are also what frees him from any possible respect for valuable paper, because his drawing can be more carefree thanks to the 'cheap' empty surfaces. And more than that, by taking away the burden of too much choice, they also simultaneously provide a specific foothold, since it is precisely the specifications of that which is found that determine both the format of the drawing (hardly any of them being smaller than A4) as well as the number of images in a series. Individual façades can correspondingly be put together from several sheets of paper, in one exceptional case the developed view of all four sides of an imaginary 'façade house' is produced in this way, thereby producing a kind of variation of classical drawing as a two-dimensional form of an architectural model.

men. Einzelne Fassaden können entsprechend aus mehreren Blättern zusammengefügt werden, in einem Ausnahmefall ergibt sich durch das Zusammensetzen die Abwicklung aller vier Seiten eines imaginären «Fassaden-Hauses» und damit sozusagen eine Variante der klassischen Zeichnung als zweidimensionale Form des Architekturmodells.

Die Rustika, die die Fassadenzeichnungen kennzeichnet, wird, unterbrochen durch imaginäre Fenstervierecke, Türausschnitte und architravartige Balken, meist bis zu einem rundum laufenden Papierrand blattraumfüllend konzipiert. Das einmal gesetzte Mass der Quaderung – denn das Blatt wird zuallererst mit Bleistiftlinien exakt horizontal und vertikal wie auch in Diagonalen eingeteilt vorbereitet – bestimmt auch die Breite des weissen Zeichnungsrandes, der dadurch oft nicht auf allen vier Seiten gleichmässig ist. Das gezeichnete Quadermauerwerk wird, wie für ein richtiges Bauwerk, als Mauerwerksverband – ein für den Mörtel zwischen den Steinen vorgesehener Abstand – mit Quadersteinen und in Rustizierung konzipiert. Das Bossenwerk der gezeichneten Quader, also die Art und Weise der Darstellung der Behauung der Stirnseite der Bausteine, orientiert sich vorwiegend am Diamantquader, einem ebenmässig abgespaltenen Werkstein mit quadratischem oder rechteckigem Grundriss und einer facettierten Vorderseite, die durch das regelmässig-glatte Behauen pyramiden- bezieh-

The rustication, which characterizes the façade drawings, is interrupted by imaginary window rectangles, door openings and architrave-like baulks, and is usually conceived to fill up the space of the page, right to the edge and all the way around. Once the dimensions of the ashlar have been established – for the paper is first of all prepared and divided by exact horizontal, vertical and diagonal pencil lines – they also determine the width of the drawing margin, which is consequently often not the same on all four sides. As with a real building, the drawn ashlar – the space left between the stones for mortar – is designed as a masonry bond with dressed stones and rustication. The rustication of the drawn building block, that is, the manner of representing the trimming on the front of the building blocks, is predominantly modeled on diamond ashlar, an evenly split stone with a square or rectangular horizontal section and a faceted front side, which is pyramid or hip roof shaped through its regular, even trimming. In contrast to rustication and *Buckelwerk*, which mostly aim to create the impression of largely untreated natural stone, diamond ashlar is easy to implement in linework. Rounded or ‘cushion’ ashlar can also be seen in moderated forms which are created by the accuracy of the line being somewhat interrupted either by a brush wash or by using various

hungsweise walmdachförmig sind. Im Gegensatz zum Bossen- und Buckelwerk, das meist den Eindruck von weitgehend unbehandeltem Haustein hervorrufen will, lässt sich der Diamantquader linear einfach umsetzen. Als abgemilderte Formen sind auch Kissen- oder Polsterquaderungen zu erkennen, die dadurch entstehen, dass entweder durch Pinsellavierung oder durch das Einsetzen von verschiedenen breiten Federn die Genauigkeit der Linie etwas gebrochen wird, wobei hier die Beschaffenheit und Saugfähigkeit der Papieroberfläche eine wesentliche Rolle spielt.

Gemeinhin nimmt man an, dass Pozarek sich bezüglich seiner Fassaden den historischen Vorbildern zuwendet und quasi nur kopierend zu variieren braucht, was bereits vorliegt. Betrachten wir aber die Zeichenmanier italienischer Architekten der Renaissance, so können wir feststellen, dass ausgerechnet der Wiedergabe von Rustizierung und Quaderung mit wenig Detailliebe begegnet wird und meist bloss sich kreuzende horizontale und vertikale Linien die Quadrierung anklingen lassen oder auf eine Lavierung oder Schraffur zurückgegriffen wird, die eher unbestimmt darstellt, wie die konkrete Behauung eigentlich umgesetzt werden sollte. Wenn es denn zu tatsächlich räumlichen Aufrissgestaltungen kommt, was, wie Alberti postuliert, grundsätzlich nicht Sache des Architekten, sondern des Malers oder Künstlers sei, wird in der Architekturzeichnung des 15. bis

widths of pen, whereby the texture and absorbency of the paper surface plays a significant role.

It is generally supposed that with regard to his façades, Pozarek turns to historical examples and must only make variations in copying what is already there. However, if we look at the drawing methods of Italian Renaissance architects, we can see that it is precisely the depiction of rustication and ashlar that receives so little attention to detail, and mostly only intersecting horizontal and vertical lines hint at the ashlar, or a brush wash or hatching is used which loosely depicts how the actual trimming should be done. When it comes to actual spatial designs of front elevation, which, as Alberti postulated, was not the job of architects but of painters or artists, the basic element of the building stone is given little attention in 15th–18th century architectural drawing, with much more emphasis placed on secondary architectural decoration. In this respect, Pozarek finds no direct examples that would show him how the volumes of the stones should be designed, meaning that everything here is based on his own invention.

Drawing means translating thoughts into visible form, head and hand are involved to the same extent. For this reason, the form of this making visible is –

18. Jahrhunderts dem Grundelement Baustein eigentlich wenig Beachtung geschenkt und vielmehr der sekundäre Bauschmuck in den Vordergrund gerückt. Pozarek findet insofern keine unmittelbaren Musterblätter, die ihm den Weg weisen würden wie die Volumina einzelner Steine zu gestalten wären, womit hier alles auf eigener Erfindung basiert.

Zeichnen bedeutet Gedanken in eine sichtbare Form übertragen, Kopf und Hand sind daran gleichermaßen beteiligt. Die Form der Sichtbarmachung ist deswegen neben der Sprache und ihrem dokumentierenden Medium der Schrift auch eine Art ursprünglich menschliches Vokabular. Während freies Zeichnen gewissermaßen losgelöst von einem Zweck entstehen kann und das Vorstellen von Ideen insofern individuelle Züge aufweist, ist architektonisches Zeichnen – das zeichnerische Entwickeln von *Fassaden* – stets eine einer bestimmten Funktion dienende Konkretion, in der sich Atmosphärisch-Sinnliches rar macht. Auch wird in ihr durch die Zuhilfenahme von Masstab und Zirkel die tatsächliche persönliche Handschrift des Zeichnenden auf ein Minimum reduziert, womit diese Art der Handzeichnung eine Art Entpersönlichung erfährt. Doch genau genommen geschieht in dieser Weise exakt das, was das Bewusstwerden eines Denkprozesses sichtbar macht, eine zeichnerische Gestaltnahme gewissermaßen als vorverarbeitete *prima idea*.

alongside spoken language and its documentary medium of writing – also a kind of original human vocabulary. Whereas free drawing can to a certain extent be produced without a purpose, and in this respect the visualization of ideas bears individual characteristics; architectural drawing – the development of *Façades* in drawing – is always a concretion serving a certain function in which the atmospheric and sensual make themselves scarce. The personal penmanship of the draftsman is reduced to a minimum with the aid of ruler and compass, through which this sort of hand drawing undergoes a kind of depersonalization. However, strictly speaking, this is precisely what makes becoming aware of a thought process visible, drawing taking shape to a certain extent as a preprocessed *prima idea*.

Although the façades have this high potential for memory and quotation, they are ultimately not what they appear. Showing no ‘foundations’, without architrave block design and without any reference to their surroundings, placing and location are nullified in them as in the field of conceptual and fantasy architecture. The rustication is a surface structure that is merely based upon reality but rejects it. Its quality is its vehement pull towards abstraction, to the open form of a *non*

Obwohl die Fassaden diesen hohen Grad an Erinnerungs- und Zitatpotenzial aufweisen, sind sie letztlich nicht, was sie scheinen. Keinerlei «Bodenhaftung» aufweisend, ohne Sockelgestaltung und ohne Bezugnahme zu einem Umraum, ist in ihnen die Ortsbildung und -bindung wie im Bereich der Ideal- und Fantasiearchitektur aufgehoben. Die Rustizierung ist ein Flächengebilde, das sich der Realität bloss anlehnt, diese aber ablehnt. Ihre Qualität ist ihr vehementer Zug zur Abstraktion, zur offenen Form eines in ihrer Perfektion paradoxalen *non finito*. Diese in der Renaissance begründete und besonders in der Zeichnung raffiniert weiterentwickelte Eigenschaft trägt dazu bei, dass das Fantastische, dass Visionen in Erscheinung treten können und das Unerklärbare der freien Erfindung, der Spontaneität erkennbar wird. Gerade in der gegebenen Beschränktheit ihrer Mittel und im Zweidimensionalen der Fläche appelliert die Fassadenzeichnung an die mitschaffende Fantasie des Betrachters, der die Idee vervollständigt und auf einmal komplex Räumliches, also wahrlich als *Fassade* sehen will, was als regelmässige Anordnung, als emotionsloses Ornament konzipiert wurde. Insofern vereinigen sich *prima idea* des Zeichners in der *Ortografia* der Fassaden mit der sogenannten *secondary idea*, das heisst die Haupt- oder Grundidee wird detailreicher ergänzt, üblicherweise wird sie dann Beschreibung genannt.

finito that is paradoxical in its perfection. This property, which originated in the Renaissance and was especially developed and refined in drawing, contributes to the fact that fantasies and visions can appear, and that the inexplicable nature of free invention and spontaneity becomes recognizable. The façade drawing appeals to the co-creating imagination of the viewer precisely through the pre-existing narrowness of its methods and the two-dimensionality of the surface. The viewer completes the idea and suddenly, in looking at a complex spatial arrangement, truly wants to see as a façade that which was designed as a regular structure and unemotional ornament. In this respect, the *prima idea* of the draftsman in the *ortografia* of the façades comes together with the so-called *secondary idea*, meaning that the main or basic idea is supplemented with more detail, which is then typically called a description.

- 1 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Deutsch von Max Theuer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ausgabe 1991, S. 69 (unveränd. Nachdruck der Ausg. Wien/Leipzig 1912).
- 2 Vgl. dazu und auch im Folgenden: Elisabeth Kieven: «Römische Architekturzeichnungen des Barock», in: dies. (Bearb.): *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1993, S. 9–38. Und: Kurt Zeitler: «Einführung», in: ders.: *Architektur als Bild und Bühne. Zeichnungen der Bramante- und Michelangelo-Nachfolge aus dem Atelierbestand des Alessandro Galli Bibiena*, Bestandskatalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 2004, S. 9–49.
- 3 Vgl. Hanno Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 6. erg. Aufl., München: C. H. Beck, 2013.
- 4 Siehe dazu besonders den Beitrag von Roman Kurzmeyer: «Die Fassaden», in: Dieter Schwarz (Red.): *Vaclav Pozarek*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 2004, S. 83–86.
- 5 Dieter Schwarz: «Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Zeichnung», in: ders. (Red.): *Vaclav Pozarek*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 2004, S. 63.
- 6 Theodor Hetzer: *Erinnerungen an italienische Architektur*. Godesberg: Küpper, 1951, S. 95–97.
- 7 Ebd., S. 97.

-
- 1 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. German translation by Max Theuer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991 edition, p. 69 (unchanged reprint of the Vienna/Leipzig 1912 edition).
 - 2 See also the following: Elisabeth Kieven: “Römische Architekturzeichnungen des Barock”, in: Elisabeth Kieven (ed.): *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, exh. cat. Department of Prints, Drawings & Photographs, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1993, pp. 9–38. And: Kurt Zeitler: “Einführung”, in: Kurt Zeitler: *Architektur als Bild und Bühne. Zeichnungen der Bramante- und Michelangelo-Nachfolge aus dem Atelierbestand des Alessandro Galli Bibiena*, Inventory Catalog of the State Print and Drawing Collection Munich, 2004, pp. 9–49.
 - 3 See Hanno Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 6. exp. ed., Munich: C. H. Beck, 2013.
 - 4 See, in particular, the essay by Roman Kurzmeyer: “Die Fassaden”, in: Dieter Schwarz (ed.): *Vaclav Pozarek*, exh. cat. Kunstmuseum Winterthur, 2004, pp. 83–86.
 - 5 Dieter Schwarz: “Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Zeichnung”, in: Dieter Schwarz (ed.): *Vaclav Pozarek*, exh. cat. Kunstmuseum Winterthur, 2004, p. 63.
 - 6 Theodor Hetzer: *Erinnerungen an italienische Architektur*, Godesberg: Küpper, 1951, pp. 95–97.
 - 7 Ibid., p. 97.