

Illusionismus und architektonischer Raum

Autor(en): **Huber, Dorothee**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **68 (1981)**

Heft 10: **Illusionismus**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-51989>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dorothee Huber

Illusionismus und architektonischer Raum

Illusionnisme et espace architectural

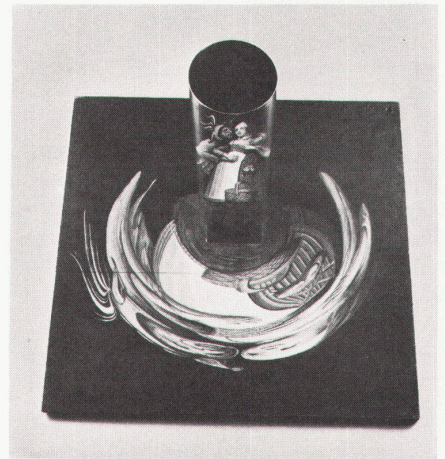
Illusionism and architectural space

Illusionismen, Trompe-l'œil, Verfremdungseffekte waren und sind oft gerade im Bereich der Architektur ausgesprochen kontroverser Beurteilung ausgesetzt. Von den Hütern einer strengen, auf Einhaltung tradierter Regeln bedachten Ordnung als manieristisches Blendwerk abgelehnt, verschaffen sie sich immer wieder Geltung als Träger betont ambivalenter Bedeutung.

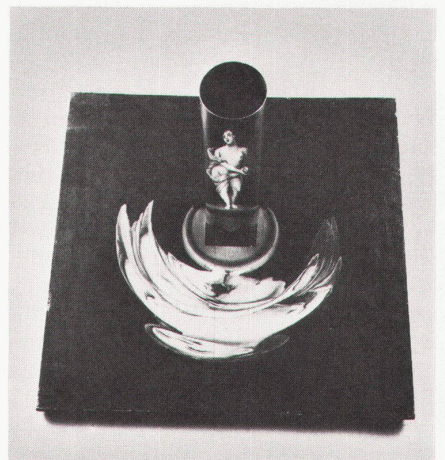
Die *Rezeptionsgeschichte der Kunst zwischen Renaissance und Barock* reicht von Nichtbeachtung über nicht selten emotionsgeladene Ablehnung zu einer Rehabilitierung «aus dem Geiste der Gegenwart»¹. In den Augen einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich wesentlich ausrichtet auf eine Festlegung von einheitlichen Stilen – Epochen-, National-, Landschafts-, Gattungs- oder Künstlerstil –, musste sich die Kunst zwischen 1520 und 1600 ausgesprochen sperrig gebärden. In Kontrast zu einer Renaissance, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Höhepunkt abendländischer Kultur durchsetzte, hat sich die Folgezeit als «Nachblüte» und «Verfall» dargestellt.

Die Schwierigkeiten setzten beim Spätwerk Raffaels (1483–1529) und beim Alterswerk Michelangelos (1475–1564) ein. Jacob Burckhardt urteilt in seiner «Kunst der Renaissance in Italien» von 1867 angesichts der Treppenanlage Michelangelos, entstanden zwischen 1526 und 1571: «Michelangelos verhängnisvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurentiana zu Florenz, so dass die Säulen zu zweien gruppiert in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen.»² Heinrich

Wölfflin: «Es wird niemand Michelangelo persönlich für das Schicksal der mittelitalienischen Kunst verantwortlich machen wollen. Er war, wie er sein musste, und er bleibt grossartig auch noch in den Verzerrungen des Altersstils. Aber seine Wirkung war furchtbar.»³ Dagobert Frey suchte das manieristische Bild in seinem geistesgeschichtlichen Umfeld zu verstehen; er nannte die Symptome manieristischer Bildauffassung und deutete sie als Anzeichen einer allgemeinen Krise.⁴ Einschneidend war der Verweis auf die ästhetische Autonomie des manieristischen Bildes, auf die Kunst als Erkenntnisform der Natur. Eine weitere Aufwertung erfuhr der Manierismus um die Mitte unseres Jahrhunderts. Arnold Hauser rollte die Rezeptionsgeschichte vor dem Hintergrund der jeweils geltenden gesellschaftlichen und künstlerischen Vorstellungen auf. Er erklärt die Befangenheit eines Jacob Burckhardt so: «Die Entdeckung der Natur durch die Renaissance hat der Liberalismus des 19. Jahrhunderts erfunden; dieser spielte die natürliche und naturfreudige Renaissance gegen das von der Natur entfremdete Mittelalter aus, um damit die reaktionäre Romantik zu treffen.»⁵ Hauser hält fest, dass die Rehabilitierung des Manierismus an die Neueinschätzung des Barock durch die Impressionisten notwendig gebunden gewesen sei und die Exponenten der expressionistischen, surrealistischen und abstrakten Richtungen in der Malerei der Zwischenkriegszeit wesentlichen Anteil an der Neubewertung des Manierismus gehabt hätten. Die Aburteilung als krankhafte Verirrung, moralischer Zerfall und künstlerische Regellosigkeit wich einer kritisch-historischen Sicht. Für Hauser werden in der Zeit zwischen 1520 und 1600 Gegenpositionen formuliert zur dogmatischen Ästhetik der Renaissance: statt Harmonie in Proportion und Komposition und Ökonomie der künstlerischen Mittel neu nun eine Inszenierung



1



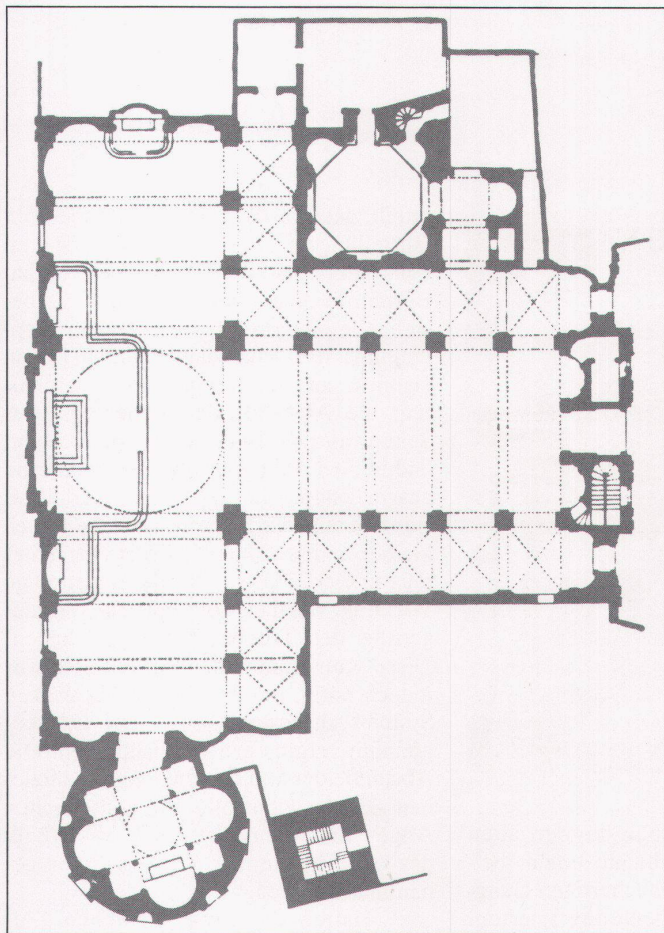
2

1 2

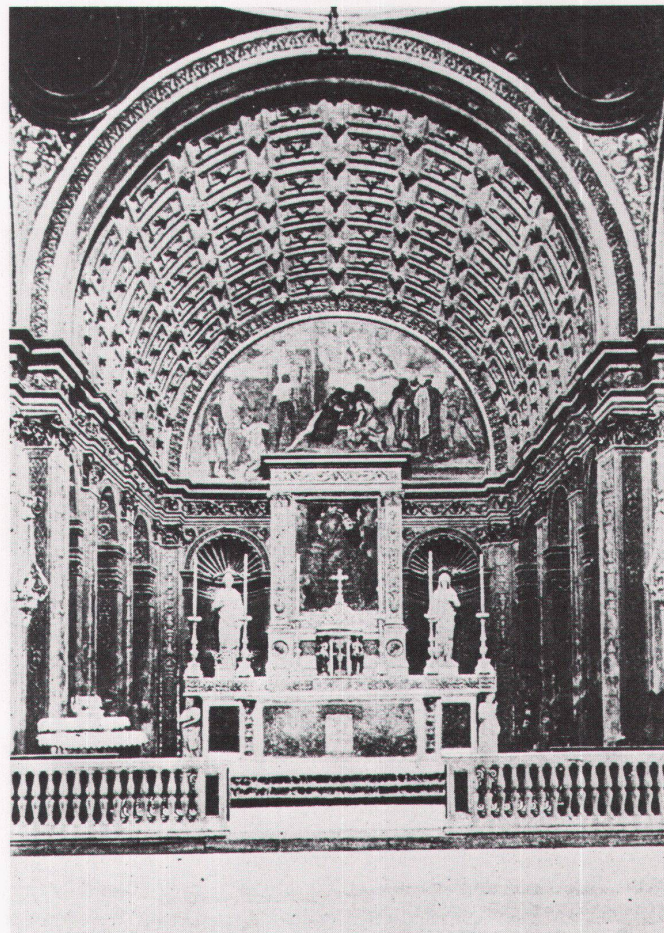
2 Anamorphosen, 1. Hälfte 17. Jahrhundert. Die verzerrt gemalte Darstellung löst sich im Zylinderspiegel auf, oder: nur im Spiegel offenbart sich die Wahrheit. (Foto: Historisches Museum Basel)

2 Anamorphoses, 1^{ère} moitié du 17^{ème} siècle. La peinture déformée ne se déchiffre que dans le miroir cylindrique ou bien: seul le miroir révèle la vérité. (Photographie: Musée historique de Bâle)

2 Anamorphoses, 1st half of the 17th century. The distorted painting is resolved in the cylindrical mirror or: only when reflected is the truth revealed. (Photo: Historical Museum, Basel)



3



4

der Widersprüche. Die Kunst reflektiert ihre Grundlagen und Mittel und richtet ein durchaus mehrdeutiges, spannungsreiches Gegenbild zur Wirklichkeit auf. Kunst wird bewusst als Kunst erschaffen und die Referenz der Natur nicht gesucht.

Dieser Prozess der Ablösung wiederholte sich in der Folgezeit unter veränderten historischen Bedingungen. Mit verwandten Argumenten reagierte das Rokoko auf den Barock, die Romantik auf den Klassizismus. Daneben löste sich der Begriff Manierismus aus seiner Bindung an eine Epoche, die Zeit zwischen Renaissance und Barock, und an eine Kunstlandschaft, die mittel- und oberitalienische, und wurde zu einem Etikett für eine künstlerische Tendenz, den Umgang mit bewährten Mitteln zu andern Zwecken. Ironische Distanznahme, Verfremdung, Preziosität des Stofflichen, Virtuosität des Vortrags werden von den Anhängern des «Mutter-Stils» als Kompromittierung des Inhalts durch die Form verurteilt.

Die Beschäftigung mit manieristi-

schen Tendenzen hat eigenartig zersetzende Konsequenzen. Fällt der Blick, einmal geschärft für Erscheinungen, die von einer wie auch immer bestimmten Norm abweichen, auf benachbarte künstlerische Äußerungen, erweisen sich die Konturen des vormals fest gefügten Stilbildes als unscharf und fragwürdig. Phänomene wie Verfremdung und Illusionismen, einmal erkannt und umschrieben als manieristische Faktoren, finden sich nun diagonal durch die ganze Kunstgeschichte. Allein die Untersuchung des jeweiligen Objektes vermag Aufschluss zu geben über die Bedingungen der Abweichung. Verliert die Irritation ihre Wirksamkeit mit dem zweiten Hinsehen oder wird sie zu einem Anzeichen für Mehrdeutigkeit und Komplexität, deren Aufschlüsselung zu klärenden Aussagen über die historische und kulturelle Situation führen kann? Die Geschichte des Einsatzes perspektivischer Mittel zur Erzielung einer besonderen räumlichen Wirkung ist lang. Die Sprengung der Raumgrenze durch Illusionsmalerei ist eine Variante; sie findet sich schon in der pompejani-

schen Wandmalerei und feiert in der barocken Deckenmalerei spektakuläre Triumphe. Im Bereich temporärer Architektur, ich denke an Theaterkulissen und Festbauten, gehen malerische und architektonische Illusionsmittel eine enge Verbindung ein. Die Verwendung ausschliesslich architektonischer Illusionsmittel geschieht seltener. Die der Architektur innewohnende Rationalität, ihre Realitätsgebundenheit, ihr Gebrauchswert scheinen ihr illusionistische Spielereien zu verbieten.

3 4

Bramante, Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand, um 1480. Grundriss und Chornische
Bramante, église S. Maria presso S. Satiro à Milan, vers 1480. Plan et abside
Bramante, Church of S. Maria presso S. Satiro in Milan, around 1480. Plan and apse

Bramante (1444–1514), der seine Laufbahn als Maler begonnen hatte, wurde gegen 1480 mit dem Innenausbau der Kirche *Sta. Maria presso S. Satiro* in Mailand betraut.⁶ Aus den anfänglich geplanten Erneuerungsarbeiten wurde bald ein tiefergreifender Umbau. Grenzen waren dem Architekten sowohl durch den bestehenden Bau als auch durch den Strassenverlauf im Umkreis der Anlage gesetzt. Anstelle eines eigenen Chorameres realisierte Bramante eine flache Nische, in der er in Stuckrelief verkürzt die kassettierte Tonne des Langhauses und des Querschiffes nachbildete. Er erzielte mit diesem optischen Effekt die überraschende Wirkung eines Zentralraumes mit vier gleich langen Kreuzarmen und formulierte damit die Vorstellung des idealen Typus des Renaissancekirchenbaus.

Als Verbindung zwischen dem Cortile Comune des *Palazzo Spada* in Rom und einem neugeschaffenen Garten legte Francesco Borromini (1597–1667) in den 1650er Jahren einen Säulengang besonderer Art an.⁷ Über trapezförmigem Grundriss tragen zwei Säulenreihen eine kassettierte Tonne. Mit perspektivischen Mitteln erreichte Borromini, dass der nur etwa 8,5 m lange Gang beim Betrachter den Eindruck einer um das Mehrfache verlängerten, tiefen Säulenflucht erweckt. Die Säulen sind in vier Gruppen zu je drei Säulen angeordnet, wobei die ersten jeder Gruppe verdoppelt sind und zudem am Ausgang je eine Säule in den Gang eingestellt ist, wodurch dieser noch enger wird. Am Eingang beträgt die lichte Weite zwischen den Säulen 3,12 m, am Ausgang noch 1 m.⁸ In der Höhe verjüngen sie sich von 5,68 m auf 2,45 m. Die Interkolumnien schwinden von 0,69 m auf 0,075 m. Als Folge dieser Massnahmen erscheint die Figur im Ausgang der Säulenflucht um einiges grösser, als sie in Wirklichkeit ist.

Die *Scala Regia* verbindet die Vorhalle des Petersdoms mit den vatikanischen Gemächern. 1663 wurde Giovanni Lorenzo Bernini (1598 bis 1680) beauftragt, die als unpraktisch, dunkel und wenig festlich empfundene Anlage neu zu gestalten.⁹ Der über und neben der Treppe gelegenen Räume wegen war er



5

gezwungen, den Umbau in der alten Treppenhülle vorzunehmen, einem nahezu 70 m langen, schlauchartigen Gang, dessen Wände nach oben konvergierten. Durch den Einsatz perspektivischer Mittel erreichte er, dass die Treppe in angenehmer Weise als heller und weiter empfunden wird. Allein durch die Konvergenz der Wände war unbeabsichtigt ein sich negativ auswirkender perspektivischer Effekt gegeben, den es wenn nicht aufzuheben, so doch zu mildern galt: Durch die Rhythmisierung der Seitenwände mit flachen Nischen zwischen den Säulen wird der in die Tiefe ziehenden Kraft der vormals glatten Wände entgegengewirkt. Wenn auch Bernini an den vorgegebenen Wänden nur beschränkt Änderungen anbringen konnte, so gelang ihm doch der grösstmögliche Ausgleich

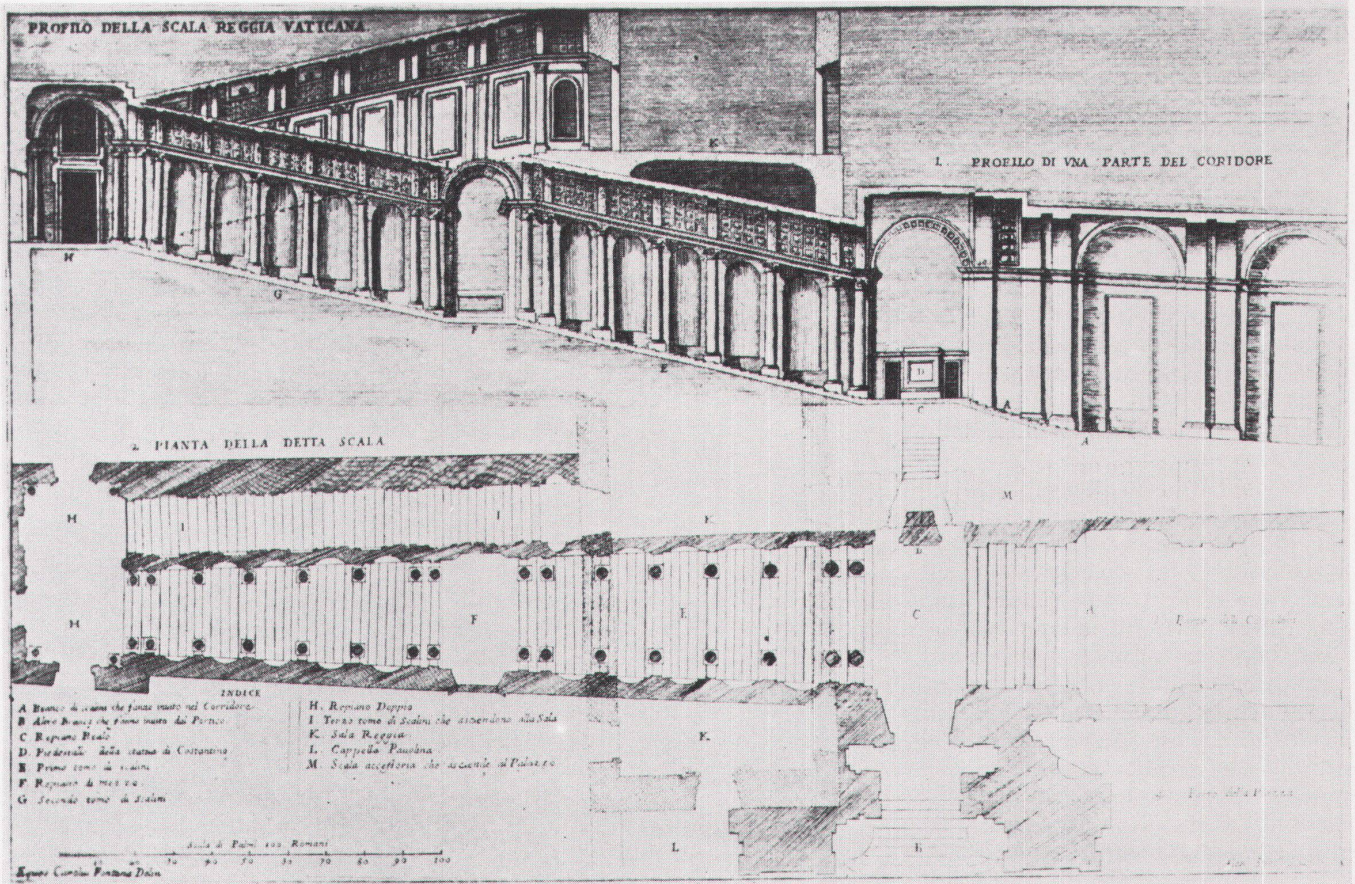


6

durch zwei die Wände begleitende Säulenstellungen. Diese werden überspannt von einer kassettierten Tonne. So hat Bernini in einem gewissen Sinne die bestehende, unvorteilhaft wirkende Treppenhülle als solche belassen und in ihr ein eigenes, zweites Treppenhaus geschaffen: die Abstände der Säulen von der Seitenwand verringern sich nach oben; dadurch wird die Konvergenz annähernd ausgeglichen. Im gleichen Verhältnis werden nun die Säulen nach oben auch kleiner und schlanker. Isoliert betrachtet müsste diese Massnahme die gegenteilige Wirkung, nämlich eine optische Verlängerung der Treppe, zur Folge haben. Diese Konsequenz der Verhältnisse war jedoch nötig, um die Einheit des ganzen Systems zu gewährleisten. Die Interkolumnien vergrössern sich nach oben. Die Abstände der Säulen voneinander entziehen sich der Kontrolle des menschlichen Auges und können folglich ausserhalb des oben genannten Systems freier gehandhabt werden.

Hatten die perspektivischen Illusionsmittel im Falle von Bramante und Bernini bei aller Meisterschaft der Inszenierung einen durchaus pragmatischen Rückhalt in den Anforderungen des Ortes, so führt sie Borromini sozusagen autonom und in Reinkultur vor.

Ähnlich wie das Problemfeld Illusionismus und architektonischer Raum hat auch dasjenige von *Illusionismus und Material* Geschichte, eine Geschichte des Phänomens selbst und eine Geschichte der Rezeption desselben. Nur in seltenen Fällen hat sich die Kunstgeschichte des Materials als untersuchenswerten Gegenstands angenommen, befangen in der Auffassung, dass das Material selbst nicht aussagefähig, sondern nur Medium für die im Kunstwerk vorgestellte Idee sei.¹⁰ Die Forderung nach Materialgerechtigkeit, wie sie im 19. Jahrhundert als Folge der Auseinandersetzung mit neuen Baumaterialien erhoben wurde, ist bis heute von Aktualität.¹¹ In der wertenden Rückprojektion auf ältere Kunstwerke als Kriterium angelegt, wird vergessen, dass diese unter andern ästhetischen Bedingungen entstanden sind. So war beispielsweise das Bemalen von Holz in der Art von Marmor im Barock ein verbreit-



7

teter Brauch, ein durchaus ehrenwertes Handwerk. Die Verurteilung als «Lüge» und «falscher Schein» ist das Resultat einer zu kurz und ahistorisch verstandenen Materialgerechtigkeit.

Das Mittel der *Verfremdung* ist geeignet, das Material als Auslöser von Assoziationen und als Träger von Bedeutung zu aktivieren. Surrealistische Objekte wie etwa *Meret Oppenheims «Frühstück im Pelz»* von 1936 können Aufklärungsarbeit leisten. Die Pelztasse enthält den Hinweis, dass die Verwendung eines bestimmten Materials sich keineswegs abschliessend aus den ihm innewohnenden materiellen Qualitäten herleiten lasse, sondern in hohem Masse gebunden ist an Konventionen, die ein Material mit Bedeutung belegen.

D.H.

Anmerkungen

- 1 Zitat in freier Verwendung nach: Joseph Gantner, Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart. Wien 1932
- 2 Jacob Burckhardt, Die Kunst der Renaissance in Italien, 1867, Kapitel 56: Die Formen der Nachblüte.
- 3 Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst. München 1898. Kapitel: Der Verfall.
- 4 Dagobert Frey, Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1964.
- 5 Arnold Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. München 1964, S. 32. Zur neueren Manierismus-Literatur vgl. Esther Nyholm, Arte e teoria del Manierismo. Bd. 1, Ars Naturans. Odense 1977.
- 6 Vgl. Arnaldo Bruschi, Bramante architetto. Bari 1969, S. 122 ff.
- 7 Vgl. Paolo Portoghesi, Borromini. Architettura come linguaggio. Rom 1967.
- 8 Zu den Massen vgl. Eberhard Hempel, Francesco Borromini. Wien 1924.
- 9 Vgl. Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 40 (1919), S. 241-278.
- 10 Vgl. Günter Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Stadel-Jahrbuch, N.F., Bd. II (1969), S. 75-100.
- 11 Vgl. Hellmut R. W. Kühne, Über die Beziehung Semper zum Baumaterial. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Schriftenreihe des Instituts

für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 18. Basel und Stuttgart 1976.

5 Francesco Borromini, Säulengang im Palazzo Spada in Rom, nach 1650
 Francesco Borromini, péristyle dans le Palazzo Spada à Rome, après 1650
 Francesco Borromini, portico in the Palazzo Spada in Rome, after 1650

6 Meret Oppenheim, Frühstück im Pelz, 1936
 Meret Oppenheim, Déjeuner en fourrure, 1936
 Meret Oppenheim, Breakfast in fur, 1936

7 Giovanni Lorenzo Bernini, Scala Regia im Vatikan, 1663. Schnitt und Grundriss aus «Tempio Vaticano» von Carlo Fontana
 Giovanni Lorenzo Bernini, Scala Regia au Vatican, 1663. Coupe et plan du «Tempio Vaticano» de Carlo Fontana
 Giovanni Lorenzo Bernini, Scala Regia in the Vatican, 1663. Section and plan from «Tempio Vaticano» by Carlo Fontana