

trans-scape : zur Rolle des Betrachters in der illusionistischen Deckmalerei des Barock

Autor(en): **Hänsli, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 11

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918876>

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.



trans-scape

Zur Rolle des Betrachters in der illusionistischen Deckenmalerei des Barock

trans-scape – der flüchtende Blick des Betrachters

Unter der Vorgabe des Themas *transScape* liegt es nahe, sich genauer mit den Begriffen *trans* und *scape* auseinanderzusetzen. Wohl ist der lateinische Begriff *trans* ohne Weiteres zu verstehen und im allgemeinen sprachlichen Umgang üblich, nicht aber das dem Englischen entstammende *scape* selber. Der Terminus *scape*, so lässt der Oxford English Dictionary seine Leser wissen, ist nichts anderes als eine Rücktransformation des erweiterten Begriffes *landscape*, der als terminus technicus zur Differenzierung des Landschaftsbildes von anderen Bildgattungen entstanden ist.¹ *Scape* meint dabei ganz allgemein die Sicht auf eine irgendwie geartete Landschaft, ob es sich nun auf eine Landschaft im eigentlichen Sinne oder aber auf Wasser, Wolken oder dergleichen beziehe.² Gleichzeitig ist *scape* nichts anderes als die archaische Form des modernen *escape* und meint damit die *Flucht*, beziehungsweise das *Flüchten* an sich.³ Damit erklärt sich nun auch die eigentliche Bedeutung des englischen Wortes *landscape* als das Flüchten des Blickes (in das weite Land hinaus) und somit als desjenigen Ortes, wohin der Blick des Betrachters flüchtet und nicht als Bezeichnung des Ortes an sich. Gemeint ist also der *flüchtende Blick des Betrachters* oder vielmehr der *Akt des Betrachtens* selber.⁴ Demgegenüber bedeutet der lateinische Begriff *trans* soviel wie *jenseits von etwas* oder, in seiner übersteigerten Bedeutung, soviel wie *über etwas (hinweg)* und verweist somit an sich schon auf das in der Ferne Liegende.⁵ Umgesetzt auf den Titel des vorliegenden Heftes also müsste der Begriff *transScape* die Darstellung einer jenseitigen, ausserhalb der eigenen, realen Welt des Betrachters liegenden Sphäre meinen.

Wie kaum eine andere „Bildgattung“ in der Kunstgeschichte der Neuzeit macht sich die illusionistische Deckenmalerei des Barock die möglichst reale Darstellung genau dieser jenseitigen Welt zur Aufgabe; und damit den flüchtenden Blick des Betrachters zu Nutzen. In den Fresken der barocken Deckenmalerei kommen mehr als anderswo Abbildungen des Jenseits zur Ansicht, eingebettet in himmlischen Wolkenszenen, werden dem Betrachter illusionistische Darstellungen des Heilsgeschehens präsentiert. Im vorliegenden Beitrag soll die Rolle des Betrachters in den illusionsitischen Darstellungen der jenseitigen Welt im Barock und das ihr zu Grunde liegende Verhältnis zwischen Beschauer und Werk untersucht werden.

finestra aperta – das gemalte Bild als Fenster zur (jenseitigen) Welt

Wie eng die Malerei und das gemalte Bild grundsätzlich mit diesem Konzept des flüchtenden Blickes des Malers und Betrachters verbunden ist, belegt ein kurzer Blick auf die Theorie der Malerei der frühen Neuzeit. So definiert der italienische Humanist und Theoretiker Leon Battista Alberti in den Ausführungen zur Perspektive seiner *Della Pittura* die Malfläche als eine Art *finestra*

- 1 *The Oxford English Dictionary*, Oxford 1989. [*landscape*] „A picture representing natural inland scenery, as distinguished from a sea picture, portrait etc. [...] The word was introduced as a technical term of painters; the corrupt form of [land] -skip was [...] a few years earlier than the correct form.“ Dort auch der Hinweis auf die verschiedenen Formen des Begriffes und dessen Herkunft: *lan(d)scape, landschap, lantschape, landschape, landscap, -skap, landskape* [aD: *landschap*= oE: *landscipe*]
- 2 *Oxford English Dictionary*, Oxford 1989. [*scape, Backtransformation of landscape*] „A view or scenery of any kind, whether consisting of land, water, cloud, or anything else. Also as the second element of comb[ination]s formed in imitation of landscape, as seascape, cloudscape [...].“
- 3 *Collins Dictionary of the English Language*, London 1986. [*scape* sowie *escape*]
- 4 Zu Bedeutung und Etymologie des deutschen Begriffes *Landschaft*, der an dieser Stelle aber nicht ausführlicher behandelt werden soll, vgl. u. a. das Grimm'sche Wörterbuch. Grimm nennt gleich an erster Stelle und unter Verweis auf Joachim v. Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675 die Verwendung des Begriffes „[...] mit rücksicht auf den eindruck, den eine solche gegend auf das auge macht [...]“ für die „[...] künstlerische bildliche darstellung einer solchen gegend: [...].“ Weiter verweist Grimm ebenfalls auf die ältere deutsche Form *landscipe*, womit der Kreis zum englischen Begriff geschlossen wäre.
- 5 Karl Ernst Georges. *Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Hannover 1913

aperta, durch welche hindurch der Maler das Darzustellende sich vorzustellen habe um davon ein naturgetreues Abbild überhaupt malen zu können.⁶ Albertis Verständnis des gemalten Bildes korrespondiert darin zweifellos mit der Herleitung des Begriffes *Perspektive* vom lateinischen *per-spicere*, dem *durch etwas hindurchblicken* also, und damit wiederum dem Konzept des flüchtenden Blickes des Betrachters, wie es auch dem englischen *scape* zu Grunde liegt. So gesehen lässt sich also jede bildliche Darstellung eines Objektes (solange diese das Objekt nur naturgetreu wiedergibt) als eine Art *finestra aperta* verstehen, durch welche der Betrachter in einen imaginären Raum blickt: an die Stelle der realen Landschaft oder des Objektes tritt das Bild, an die des Fensters dessen Rahmen.



Albrecht Dürer (1471-1528). Maler mit Modell, Holzschnitt aus *Ungerweisung der Messkunst mit dem Zirckel und richtscheyt*, Nürnberg 1538

Das Verständnis des gemalten Bildes als *finestra aperta* sollte seine Entsprechung in verschiedenen Erfindungen von Apparaten zur perspektivischen Konstruktion finden. Leonardo da Vinci etwa erwähnt um 1510 in seinen Schriften die *finestra aperta* und gibt die Skizze eines perspektivischen Zeichenapparates wieder.⁷ Und Albrecht Dürer präsentiert den Lesern der zweiten Ausgabe seiner *Ungerweisung der Messung* von 1538 die Darstellung eines ähnlichen Zeichenapparates, der sich den flüchtenden Blick des Malers gleichmassen zu Nutze macht.⁸ Gezeigt wird ein Maler beim Zeichnen eines Modells in seinem Atelier. Zwischen Maler und Modell ist eine Art Fenster mit Gitterlinien aufgespannt,⁹ welches dem Maler zum perspektivisch korrekten Abbild des Modells verhilft. Gleichsam als Referenz auf die *finestra aperta* Albertis ist im Hintergrund des Dürer'schen Holzschnittes ein Fenster gegeben, das dem Betrachter den Blick in die umliegende Landschaft freigibt: *landscape* gleich im mehrfachen Sinne!

Barocke Deckenmalerei – illusionistische Darstellung der jenseitigen Welt

Doch kommen wir zurück zum Thema der bildlichen Wiedergabe der jenseitigen Welt in der barocken Deckenmalerei. Solche Darstellungen sind freilich keine ausschließliche Erfindungen der barocken Kunst. Vielmehr sind sie spätestens seit Correggios Fresko der *Himmelfahrt Mariens* in der Kuppel des Doms von Parma (ab 1522) fester Bestandteil des Ausstattungsprogrammes von Kirchen.¹⁰ Himmels- oder Jenseitsdarstellungen sowie Wolken szenen dieser Art kommen bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder zur Ausführung, mehr noch als die sehr frühe Kuppel Correggios machen sich die Deckenmalereien des 17. Jahrhunderts eine möglichst realistische Darstellung der jenseitigen Welt zur Aufgabe. Zur Ausführung gelangen je nach Programm der auszustattenden Kirche verschiedenste religiöse Inhalte. Das darin abgebildete Heilsgeschehen wird dem Betrachter möglichst realistisch

6 Leon Battista Alberti. *Della Pittura*. Über die Malkunst, Darmstadt 2002 (hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfredi), S. 92. Die entsprechende Stelle lautet: „Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale repunto essere un *finestra aperta* [geöffnetes Fenster] per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.“ (Hervorhebung u. Anm. durch den Autor)

7 Leonardo da Vinci. *Codex Atlanticus*, ca. 1510.

8 Albrecht Dürer. *Ungerweisung der Messung, mit dem Zirckel vnd richtscheyt*, Nürnberg 1538.

9 Sog. *velum*; vgl. Alberti 2002.

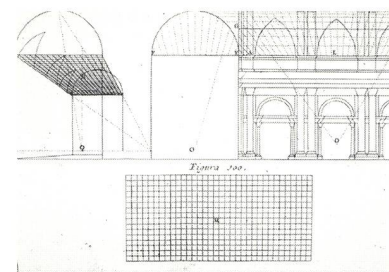
10 In Correggios Fresko ist in einer fiktiven Öffnung der Kuppel und in einem Kranz von Wolken die himmelwärts-fahrende Maria dargestellt, umgeben von Heiligen sowie ganzen Heerscharen von Engeln und anderem himmlischen Personal. Durch die Position des Freskos in der Kuppel oberhalb der Vierung wird dem Betrachter das himmlische Geschehen gleichsam bildlich vor Augen geführt, wird er der Sphäre, die ihn nach seinem Tode erwartet, ansichtig, und dies geradezu so, als ob sie sich realiter vor seinen Augen abspielen würde.

präsentiert. Als malerische Form für das darzustellende Programm dient diesen Werken meist die vom Kunsthistoriker Erich Hubala treffend beschriebene Vorstellung eines nach oben geöffneten Raumes (*Hypaetralraum*).¹¹ Dessen Merkmal ist die Darstellung einer direkt aus dem Innenraum heraus erlebbaren himmlischen Sphäre, einer Öffnung in der Decke des Raumes gleich, die als Wolkengrund gegeben sowie von dem üblichen überirdischen Personal bevölkert ist und als solches für den Betrachter als Teil einer jenseitigen Welt erkennbar wird. Neu an dieser Form des Raumes ist, dass für den Betrachter *das Himmlische als Wolkenhimmel, als unmittelbar anschauliche, unserer Erfahrung direkt zugängliche Erscheinung gestaltet* [wird]; *dass die Kunst aufgerufen wird, das Überirdische mit den Mitteln irdischer Erfahrung und für menschliche Augen zu vergegenwärtigen, besser zu verwirklichen*.¹²

Beredtes Beispiel einer möglichst wirkungsvollen Darstellung des himmlischen Heilsgeschehens ist das Fresko von Giovanni Battista Gaulli (Il Bacciccia) aus den Jahren 1676-1679 im Langhaus des Gesù, Hauptkirche des Jesuitenordens in Rom. Zur Darstellung gelangt in Baccicias Fresko der *Triumph des Namen Jesu*. Im Zentrum der auf mehreren Ebenen aufbauenden Darstellung stehen die Buchstaben „IHS“ des Monogramms Christi, eingetaucht in leuchtend helles, scheinbar überirdisches Licht und umgeben von den himmlischen Heerscharen. In einem zweiten, äusseren Kreis ist die Gruppe der Erwählten gegeben, die im Namen Jesu Aufnahme in den Himmel gefunden haben und gleichsam zum Monogramm Christi hinschweben, sowie – in der dritten, dem Betrachter am nächsten liegenden Ebene – der Kreis der Verdammten und Verstossenen. Als äusserer Abschluss des Freskos dient Bacciccia eine stuckierte Rahmung, welche das Gemälde einfasst und mit dem Gewölbe verbindet.

Dem Fresko eigen ist eine auffällige Tiefenwirkung: so scheinen das Monogramm Christi und die es umgebenden Cherubsköpfe *in grosser Höhe über dem Langhaus zu schweben*, währenddem die Verdammten ihrerseits gleichsam *in das Kircheninnere und dem Betrachter entgegen zu stürzen scheinen*. Das malerische Mittel zur Erreichung dieser räumlichen Tiefenstaffelung ist neben der ausgeprägten Hell-Dunkel-Differenzierung das Durchbrechen der architektonischen Rahmung des Freskos. Das Werk ist scheinbar auf eine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter ausgelegt und suggeriert einen starken räumlichen Zusammenhang zwischen dem Raum des Betrachters im Kircheninnern und dem Bildraum des Jenseits. Als perspektivischer wie auch inhaltlicher Übergang zwischen der Welt des Betrachters und der überirdischen Sphäre dient Bacciccia die Ebene der Gewölbezone: sie vermittelt sowohl in räumlicher wie auch inhaltlicher Hinsicht, indem sie dem Betrachter die Folgen von christlichem Glauben einerseits und aber Häresie und Unglauben andererseits bildlich vor Augen führt.

Eigentlicher Höhepunkt des Bemühens um die möglichst realistische Darstellung der jenseitigen Welt sind jedoch die *perspektivischen* Deckenmalereien des Barock. Ihnen gemeinsam ist die exakte perspektivische Konstruktion für die illusionistische Darstellung des Bildraumes. Ein mit Baccicias Gemälde im Gesù in vieler Hinsicht vergleichbares Werk dieser Art ist das nur wenige Jahrzehnte später entstandene Fresko Andrea Pozzos im Langhaus von San Ignazio in Rom (ab 1688-1694). Das ebenfalls für die Jesuitengesellschaft entstandene Werk gibt eine Allegorie der Missionstätigkeit der Gesellschaft Jesu



Andrea Pozzo: *Figura Centesima*, mit der Darstellung der Methode der *quadratura* am Beispiel des Langhausfreskos von St. Ignazio, aus: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rom 1693

11 Erich Hubala, *Malerei*, in: *Barock in Böhmen*, München 1964, S. 210ff. Dort auch der Hinweis auf die ital. Bezeichnung für grosse Wölbungen oder Decken als *cielo*, Himmel.

12 Hubala 1964, a. a. O.

in den vier Weltteilen wieder. Dargestellt sind darin die heilige Dreifaltigkeit und der Gründer des Jesuitenordens, der Heilige Ignatius von Loyola, auf einer Wolke sitzend und begleitet von drei weiteren Ordensheiligen sowie zahlreichen Assistenzfiguren. Deutlich sichtbar empfängt der Heilige Ignatius von dem über ihm schwebenden Christus mit dem Kreuz den Gnadenstrahl und damit symbolisch die Mission zur Verbreitung des christlichen Glaubens auf Erden. Vom Herzen des Ordensgründer wird der Gnadenstrahl weiter auf die unterhalb der himmlischen Sphäre dargestellten Allegorien der (damals bekannten) vier Kontinente gelenkt; gleichsam Symbol für die erfolgreiche Missionstätigkeit der Gesellschaft Jesu. Ein weiterer Gnadenstrahl trifft einen Schild mit dem Monogramm Christi, in dessen Namen die Jesuiten den Glauben verbreiten. In einem Spruchband sind schliesslich die der Allegorie zu Grunde liegenden Christusworte aus Lukas 12/49 zu lesen: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur*.¹³

Im Gegensatz zu Baccicias Werk im Gesù ist das Fresko Andrea Pozzos in San Ignazio nicht mittels eines stuckierten Rahmens in die es umgebende Architektur eingesetzt, sondern bildet selbst die gemalte Fortsetzung der realen Architektur des Kirchenschiffes. So ist die gesamte himmlische Szene in eine perspektivisch angelegte Scheinarchitektur eingebettet, welche die Architektur des Langhauses in exakter Weise fortsetzt.¹⁴ Durch die Verwendung dieser *perspektivisch angelegten Scheinarchitektur* findet sich der Betrachter somit in einem *durchgehenden räumlichen Zusammenhang* nicht nur mit dem *realem Raum* des Kircheninnern sondern auch mit dem *Bildraum* des Freskos, der gezielt mit dem realen Raum des Betrachters verschmolzen wird und so die dargestellte Schein- mit der realen Welt geschickt verknüpft. Der Betrachter und das von ihm gesehene Werk bilden dadurch eine *feste räumliche Einheit*. Der Beschauer wird der jenseitigen, überirdischen Welt nicht nur ansichtig,¹⁵ mehr noch, es vergegenwärtigt sich für ihn das Heilsgeschehen (im Sinne Hubalas) unmittelbar – *trans-scape* also in der besten Bedeutung des Wortes! Wie bewusst dieser räumliche Zusammenhang gesucht und wie zentral er letztlich für die Wirkung des Freskos auf den Betrachter ist, verrät ein kurzer Blick in den von Pozzo verfassten Traktat *Perspectiva pictorum et architectorum*¹⁶. Darin wird u.a. die präzise Methode zur perspektivischen Konstruktion illusionistischer Deckenfresken und deren Übertragung in das Gewölbe dargelegt. Im Vorwort der Schrift wird der eigentliche Zweck der dargelegten Methode deutlich gemacht: so soll dem Maler mit Pozzos Methode ein Instrument in die Hand gegeben werden, Architektur mit dem Mittel der Perspektive dort darzustellen, wo keine sei.¹⁷ Die Anwendung seiner Methode empfiehlt Pozzo in jeglicher Art von Gemälden und Fresken als Ersatz für nicht Gebautes, dort, wo das Geld oder andere Umstände das Errichten gebauter Architektur nicht zulassen, oder eben als Ergänzung gebauter Architektur mit Scheinarchitektur.¹⁸

Illusion und kirchliche Propaganda – der Betrachter ist im Bilde.

Dieser aus der perspektivischen Konstruktion hervorgehende zwingende räumliche Zusammenhang zwischen dem Betrachter und dem ihn umgebenden realen Raum des Kircheninnern und der dargestellten himmlischen Sphäre im Bildraum ist für die inhaltliche Ausdeutung des Werkes und die Rolle des Betrachters von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn der Betrachter

13 *Das Feuer [des Glaubens] bin ich gekommen auf Erden anzuzünden, und was wollte ich lieber, als dass es schon brennte.*

14 Auf den dreijochigen Arkadenauftritt und die Gebälkzone des gebauten Kirchenschiffes folgt im Fresko ein zweigeschossiger Aufriss der Scheinarchitektur. Darüber erst ist die Himmels- und Wolkenszene mit dem dargestellten Heilsgeschehen zu sehen.

15 Den richtigen Standpunkt im Kirchenschiff vorausgesetzt, denn die Diskussion um den *punto stabile*, also den richtigen Augpunkt als Bedingung für die unverzerrte Sicht auf die Scheinarchitektur durchzieht die gesamte Kritik an Pozzo schriftlichem und künstlerischem Werk.

16 Andrea Pozzo. *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rom 1693.

17 Op. cit., Vorwort.

18 Op. cit., a. a. O.: „da congiungere il finto col vero.“ Von Pozzo stammen zahlreiche weitere Werke illusionistischer Architekturmalerei.

19 Op. cit., a. a. O.

– und dies ist für die Vermittlung des Heilsgeschehens entscheidend – sieht das himmlische Geschehen nicht mehr nur, er wird selbst Teil davon. So entsteht zwischen Beschauer und Gemälde ein zentraler inhaltlicher Zusammenhang, der weit über das übliche Verhältnis von Betrachter und Werk hinausgeht, dem Betrachter kommt für die Darstellung des Heilsgeschehens eine konstituierende Rolle zu. Dass es den jesuitischen Auftraggebern dieser geradezu monumentalen Ausstattungen weniger auf künstlerische Überlegungen als vielmehr auf propagandistische Motive und dieses veränderte Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk ankam, ist offensichtlich. So sollte der Gläubige durch die bildliche und möglichst lebendige Vermittlung des Heilsgeschehens in seinem Glauben bestärkt und so vor Unglauben und Häresie bewahrt werden. Ziel einer jeglichen religiösen Kunst ist die Hinführung zum richtigen Glauben. Dass dieses Motiv auch für Pozzos illusionistische Darstellung der jenseitigen Welt zutrifft, belegt ein nochmaliger Blick in sein Perspektivtraktat. Die Anwendung seiner perspektivischen Methode durch den Maler diene, so Pozzo, nur dem einzigen und gleichsam höchsten Zweck: der Belehrung des Betrachters und dem Ausdruck der höchsten Ehre Gottes; *ad maiorem gloriam dei*.¹⁹

Thomas Hänslı ist Architekt und Oberassistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETHZ



Andrea Pozzo, *Allegorie der Jesuitischen Weltmission*, Deckenfresko in der Kirche San Ignazio, Rom (1688/91-1694)