

Rezension

Frank Büttner (München)

Zur Typologie der Deckenmalerei in Süddeutschland

In: Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock, Architektur-Skulptur-Malerei; Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium (Hrg. Janez Höfler, Frank Büttner, Verlag Schnell&Steiner, Regensburg 2006, Seite 115-131

Vom Mitherausgeber und Mitinitiator, dem Münchener Ordinarius Frank Büttner findet sich in dem Kolloquiumssammelband ein Versuch "Zur Typologie der Deckenmalerei in Süddeutschland", dem aus der stattlichen Publikationsliste eine Arbeit: "Die ästhetische Illusion und ihr Ziele - Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland (in: Das Muenster 2, 2001 S. 168 ff.) und die Artikel: "Illusion" (ästhetische); "Perspektive" (in: Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 158 ff. u. S. 265 ff.) vorausgegangen waren. Als quasi Enkel-Schüler und -Nachfolger von Hans Sedlmayr verweist Büttner in seinen Literaturangaben auf die in den 50-70iger Jahren tonangebenden ehemaligen Münchner Seminaristen Hermann Bauer, Erich Hubala und Bernhard Rupprecht und ihre nicht nur ihm mittlerweile unzureichend erscheinenden Arbeiten wie: "Himmel im Rokoko", Regensburg 1965; "Proportionalgrösse in der barocken Monumentalmalerei", in : Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983; "Die bayerische Rokoko-Kirche", Kallmünz 1959¹.

¹ Es verwundert, dass die letztgenannte einflussreiche, so nach 1968 kaum mehr denkbare Schrift über diese "Sonderleistung des bayerischen Stammes" nur von Veit Loers, Rokosysteme,... Regensburg 1976, v.a. S., 1-8 und von Robert Stalla, Berg am Laim, Weissenhorn 1989, v.a. S. 13, 65 und 122 und nicht noch stärker kritisiert wurde. In dem angegebenen, späteren Aufsatz Rupprechts: Das Bild an der Decke, in: Erlanger Universitätsreden 3, Folge 22, Erlangen 1987 findet sich keine Eigenkorrektur sondern eine Ausweitung auf Wand und Boden auch im grösseren zeitlichen Rahmen.

Der von Büttner erwähnte Hans Geiger befasst sich in seiner älteren, mehr sach- oder problemorientierten Studie von 1953 wenigstens auch mit der konstruktiven Basis, der "Schrägbildprojektion", der "inklinierten Ebene" der süddeutschen Fresken des 18. Jahrhunderts.

Wie so viele lässt Büttner seine typologische Untersuchung nicht mit romanischen oder gotischen Gewölbe-Decken-Dekorationen oder -Gestaltungen sondern mit den in der Renaissance v.a. in Italien wiederentdeckten Kassettendecken (vgl. aber auch schon das romanische Hildesheim oder Zillis) beginnen. Hier wären auch auf die bemalten, geschreinerten und geschnitzten Varianten wie in Schloss Heiligenberg am Bodensee zu verweisen, deren Füllungen gewissermassen Tafelgemälde plastisch imitieren. Büttner unterscheidet weiter das "gewölbedeckende" und das "gewölbeöffnende" (*finestra aperta* nach Alberti) "Tableau" (ein auch nicht sehr glücklicher Terminus neben dem "*quadro riportato*"), wobei aber eher der 'projektive' oder der 'perspektivische' Aspekt entscheidend ist.

Büttner relativiert zu Recht Bernhard Rupprechts oben genannte "einflussreiche", aber eigentlich nicht sehr originelle Auslassung über die bayerische Rokoko-Kirche, in der der Rahmen als "kritische Form" für die ästhetische Distanzierung und für die "ideale Realität des Bildes" (= "reines Bild" nach Bauer? oder "reine Sichtbarkeit" des Fiedler-Umkreises?) herausgestellt wird.

Auch der zweite Haupttypus, die sogenannte "Quadratura" oder perspektivische Architekturmalerei an der Decke um und nach 1600 ist mit Büttner nur eine oft rahmenlose,-reduzierte, Wand und Decke verschleifende Variante der "*finestra aperta*": die Horizontalprojektion einer Wandaufstockung ("Hochraum" nach Panofsky).

Leider geht Büttner bei den vorbildhaften Entwicklungen aus Italien bis Cortona und Gaulli für Langhaus, Chor und Kuppel nicht auch auf (oft regionale) Gründe für die Gewichtsverlagerung zugunsten der Malerei ein (in Andeutung der Wechselverhältnisse der Gattungen vgl. der Rez., Zur Geschichte der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts im Bodenseeraum und in Oberschwaben, in: Herbst des Barock, Studien zum Stilwandel, hg. von Andreas Tacke, München 1998, S. 43-82).

Dem vorherrschenden typologischen Ansatz stolpert der Historisch-Genetische etwas nebenher. So hätte der Aufsatz den mittlerweile leider nicht mehr erhaltenen, durch

Alle seit Schmarsow und Wölfflin stilpsychologisch (auch die mehr ganzheitlich strukturanalytisch) gefundenen 'Er-Kenntnisse' müssen sich am Stand der heutigen psycho-physiologischen Wahrnehmungswissenschaft neu messen lassen.

Namen wie Hans Holbein d.J., Tobias Stimmer, Wendel Dietterlin, Hans Werle (München, Residenz), Matthias Kager (angeblich Zwiefalten), Bartholomäus Storer (Konstanz) ausgewiesenen Anfängen einer neuzeitlichen Wand-Decken-Malerei bis 1632 und dem Übergreifen des 30-jährigen Krieges auf den deutschen Südwesten doch mehr Aufmerksamkeit widmen können. Das Interesse an dieser Problematik in der Nachfolge eines Hans Tintelnot bezeugen einige Studien wie: Sabine Czymmek, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700, Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung, Entwicklung, Diss. Köln 1981; Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien 1984; Peggy Fiess: Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen, Prinzipien der Illusion, Karlsruhe 1997.

Den Neuanfang lässt Büttner sinnvollerweise mit dem doch schwachen Storer-Nachahmer Andreas Asper (1617-1682/83) und der Ausstattung der Stiftskirche in Kempten zwischen 1661-1669 machen, die er in seiner Sichtweise nachvollziehbar zwischen appliziertem Tafel- und Fensterbild einordnet. Zu Asper findet sich einiges bei Sibylle Appuhn-Radtke: Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu, Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katholischen Reform, Regensburg 200, v.a. S. 97-103. Es ist sehr bedauerlich, dass nicht der neben Schönfeld wohl bedeutendste Sakralmaler Storer seine in genuiner und oberitalienischer Tradition stehenden illusionistischen Dekorationen (z.B. mit Stuckimitaten in der Certosa, Pavia) oder der Reni-artige, untersichtige Entwurf

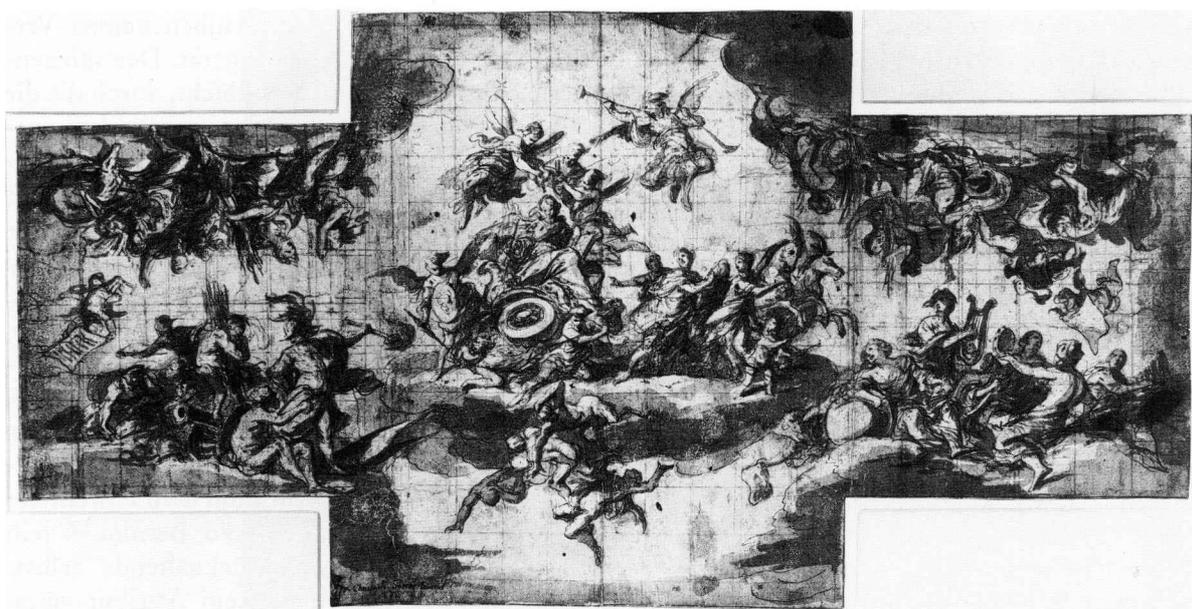


Abb. 1 Johann Christoph Storer: Triumph der Tugend ?, bez. u. dat. 1652, London, British Museum.
aus: Sibylle Appuhn-Radtke: Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu, Regensburg 2000, Abb. 26

(Triumph der Tugend ?, 1652) (Abb.1) zu einem ausfüllendem Deckenbild in einem kreuzförmigen Raum in Italien (?), wo Untersicht, Schrägsicht und Panoramaelemente schon etwas vorweggenommen erscheinen, in seiner süddeutschen Heimat nicht weitergeführt hat.

Bei der von Büttner erwähnten Klosterkirche Wettenhausen (1682/85; als Maler Johann Georg Knappich) kommt der eigentlich bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts (zumindest in Kirchenbauten der Vorarlberger und deren Beziehungen zu Stukkatoren) dominierende, teurere, aber auch dauerhaftere, echte plastische, zumeist weisse Stuck zur Wirkung. Seit langem gewürdigt ist die Bedeutung der Lustheimer Fresken, die jetzt den Stuck malerisch fingieren (v.a. J. A. Gump) oder untersichtige Himmel- Theater-Kulissen (Fr. Rosa) imitieren, aber weniger die des Italien erfahrenen, fortschrittlichen Maler-Architekten Johann Jakob Herkommer in Sameister (1692 mit Ansätzen einer illusionistischen Gesamtdекoration) und in Füssen, St. Mang (1709).

Die von Büttner angesprochenen, unterschiedlichen Fenster- bzw. Reliefprinzipien (v.a. gemalter Stuck) können - wie schon gesagt - auch mit Perspektive bzw. Projektion umschrieben werden.

Nichts Neues ist auch die langsame Vergrößerung der Bild-Malflächen, wobei Tencalla , Gump und Steidl als promovierende Beispiele genannt werden. Interessanterweise versuchte Tencalla sein Fresko-Betriebsgeheimnis vor der deutschen Konkurrenz zu wahren. Es erstaunt, dass die alte deutsche Wandmalerei- auch Fresko-Tradition nach 1650 so verloren war. Die Weiterentwicklung zu einem wirklichen venezianischen Schräg(sicht-)bild schreibt Büttner dem älteren Georg Asam zu, wobei er generell die Bedeutung des von der Quadratura herkommenden Andrea Pozzo zurückzudrängen versucht.

Der in Italien ausgebildete Asam-Sohn Cosmas Damian ist auch für Büttner das Paradebeispiel in typologisch-variabler Sicht. Bei seiner Warnung vor der Überschätzung der Bedeutung Pozzos muss man aber feststellen, dass dieser zusammen mit Paul Decker durch die 'Muster-Vorlagen' sicher zum Vorstellungsbesitz und Bildvokabular jedes (auch gerade bescheidenen) Malers beigetragen hat und ab 1710 kurzzeitig zur Mode (nach 1720 eher schon wieder etwas akademisch, veraltet) geworden war. Allgemein bekannt ist, dass nicht nur die lineare (-zeichnerische) Perspektive sondern die (malerische) Farb-Luft-Perspektive und damit die dem jüngeren Asam zuzuerkennende künstlerische Qualität zur Illusionswirkung jeglichen Typus' beitragen.

Von Büttner ebenfalls werden die jochverschleifenden, nicht mehr mit einem Blick(-winkel)

zu erfassenden Bildfelder bei der Illusionswirkung angesprochen. Ergänzend: Franz Joseph Spiegler (1691-1757) versucht in St. Peter, Schwarzwald (1727), bevor ihm ab 1740 (z.B. Mainau) grössere und zusammenhängende Flächen geboten wurden, hinter oder zwischen den Stuckrahmungen eine einheitliche Szene wie durch mehrere Fenster gesehen abspielen zu lassen.

In Weingarten mit seinen sequentiellen Bild-Feldern mag man wie Büttner stark auf eine wirkungs- oder rezeptionsästhetische Komponente (Führung des Betrachters) abheben. Allerdings sollte man sich vor zu einseitigen akademisch-theoretisierenden Urteilen immer die Ausgangslage für den Maler vor (die geistigen) Augen halten. Der Bau (und die Stukkatur) liefert die Zahl und Grösse der Malfelder, der Auftraggeber die Thematik und auch die funktionalen Wünsche. Unter diesen Vorgaben und aus seinen Vorlagen oder Vokabular konkretisiert der Maler wie in Weingarten seine Vorstellungen als reines Tafelbild (z.B. auf den nur für den Klerus normalerweise zugänglichen Emporen), Schrägsicht mit der projektiven Elastizität vor allem beim Szenisch-Erzählerischen (im Langhaus) und die die reale Architektur fortsetzende Horizontalprojektion (bei der Vierung) für Glorien-Himmelsöffnungen.

Ganz gefährlich konstruiert (zirkelschlussartig) wird es, wenn wie Rupprecht für Aldersbach den 'visionären Charakter' durch perspektivische Nichtkonvergenz auf Betrachterhöhe zu beweisen sucht. Daraus auch eine visuelle und ideelle Tendenz zum 'Bild'(-haftigkeit), womit Bauer und Rupprecht leider die Forschung einschliesslich Büttner infizierten, ableiten zu können, erscheint sehr zweifelhaft. Die These "Die Himmelsillusion stirbt am Bild" (Bauer)² muss sich historisch-genetisch fragen lassen, wann und ob eine solche überhaupt je wirklich existiert hat: vor 1700 war mit Ausnahme einer Phase um 1600 alles ziemlich bildhaft und in den Anfängen, es kommt also nur die rationalistische pozzeske Richtung bis ca. 1720 dem am nächsten, da sie ja bei Asam damals schon wieder - aber nicht regressiv³ - verlassen wird. Die auch in Anlehnung an Rupprecht von Büttner wieder aufgenommene Ambivalenz des visionären Bereichs v.a. durch die vorgebrachte "ästhetische Grenze" (Michalski) des Rahmens sollte nicht überbewertet werden. Über die Nachteile einer 'Ein-Standpunkt-Haftigkeit' und einer im Figürlichen

2 Vgl. dagegen U. Knall-Brskosky, a.a.O., S.165: " Transzendente Inhalte sind darstellbar nur als "Bild".

3 Es müsste demnach um mehrere Arten von Bildhaftigkeit handeln; die Sedlmayr-Schule krankt an der mangelnden Historizität und dem ideologischen Vermengen von Begrifflichkeiten und Kategorialitäten unterschiedlicher Provenienz.

drohenden Unanschaulichkeit bei einer streng mathematisch-geometrischen Bildanlage wie von Pozzo waren sich die Maler der damaligen Zeit sicher wohl bewusst.

Wenn man anders als Büttner auch über Bayern und Schwaben auf Franken hinausgeht, kann in Pommersfelden bei Rottmayr und Byss die Tafelbild- und die panoramaartige 'Dachfenster' (Opaion)-Konzeption als gewollt nebeneinander betrachtet werden.

Es fragt sich, ob die typologische Unterscheidung nach Perspektive (und Illusionswirkung) und Topologie (Ortsbezogenheit) nicht auch noch unter ikonologischen (inhaltlich-motivisch-thematischen) Aspekten wie zumeist in der Literatur erfolgen sollte: z.B. reine Himmelszone; Architektur (Innenraum, Architekturfortsetzungen), Landschaften (Aussenraum, Panorama); Szenisch-Erzählend-Beschreibend u.ä..

Die von Büttner bei Asam beobachtete Tendenz von der 'Ein-Ansichtigkeit' zur "Gegenansichtigkeit" erklärt sich aus der jochverschleifenden Länge (quasi extremes Hochformat) der Kompositionen und noch mehr aus der typologisch-antithetischen mindestens Zwei-Szenigkeit oder dem mehrmotivischen Inhalt der Fresken. Die Entwicklung Mehr,- Viel,- bis mehrmotivischer, panoramaartiger Rund-Ansichtigkeit bei Asam bis Osterhofen (1731/32) oft unter verstärkter Aufnahme des Landschaftlich-Terrestrischen lässt sich nach Büttner sowohl von den italienischen Vorbildern schon seit Mantegna wie auch als Zeiterscheinung herleiten.

Prinzipiell sieht er den Unterschied zwischen 'Himmel' oder "idealen (himmlischen) Ebene" und der 'Landschaft' in der Konzeption des Horizontes. Wenn der Rezensent den Verfasser richtig verstanden hat, tritt der "trompe l'oeil"-Effekt auch bei den panoramaartigen Landschaften nicht ein, weil keine Horizontverschmelzung (von Bild und Betrachter) stattfinden könne. Es scheint, dass Büttner von einer starren 90 Grad Blickachse des Betrachters (wie in der Vertikalperspektive) und nicht von anpassender Kopfneigung (je nach Bildabstand und bis zur Konvergenz mit der Horizontalperspektive relativ zur Raumbasis führend) ausgeht und - ähnlich der Sedlmayr-Schule - dadurch eine distanzierende Bildhaftigkeit glaubt feststellen zu müssen.

Das "trompe l'oeil" ist nur eine Seite der Illusion(-swirkung), eine andere ist die projektive, subjektive Eigenleistung des Betrachters. Hermann Bauer sieht wie Hans Sedlmayr im Eindringen des Realbereichs durch Natur oder Landschaft in den (sakralen) Kunstbereich etwas "Entweihendes" (der heilen Heiligen Welt). Eigentlich müsste bei geschwächtem Illusionsbereich des Freskos die Spannung - ein angeblicher Grundzug der bayerischen Rokokokirche (nach Rupprecht) - zum (dominanten?) Bau abnehmen.

Wenigstens äussert Büttner endlich Kritik an dem wohl von Dagobert Frey beeinflussten,

fast zum akademischen Standard gewordenen Auseinanderdividieren von Realitätsebenen (Realitätsgrade bei Rupprecht) seit der Sedlmayr-Schule, da sie der "aktualen Wirklichkeit" des Betrachters/Besuchers nicht entsprächen (und auch wahrscheinlich nicht der des Künstlers und seiner Zeit entsprochen haben dürften).

Abschliessend geht Büttner auf das aussergewöhnliche, von dem in Bayern (München) ausgebildeten Schwaben Franz Joseph Spiegler gemalte Fresko im Langhaus der ehemaligen Klosterkirche Zwiefalten ein. Zu Spiegler soll eine lange nicht greifbare, hoffentlich auch Büttner wissenschaftlich befriedigende Würzburger Dissertation in diesem Jahr herauskommen. Mit der Dissertation von Ernst Kreuzer über Zwiefalten hatten wir schon eine scheinbar schlüssige Gesamtdeutung des Zwiefalter Programmes: Abbild des augustinischen Gottesstaates. Nach Lektüre der Programmkonzepte (vgl. der Rez., Franz Josef Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten, Zur Geschichte einer Beziehung und zur Revision der Münsterausstattung, in: Pantheon L, 1992, S. 80-97) darf man ganz schlicht und bündig sagen: Marienlob (und die Benediktiner in Geschichte und Gegenwart) am Altar, beim Chorgebet, durch die Schöpfung (Himmel, Welt, Kosmos in der Vierung) im gnadenreichen, sinnlichen Marienkult (Langhaus) auch durch das Volk (vgl. Nicolaj van der Meulen, Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten; in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2001, S. 1-26, www.kunsttexte.de) und der marianische Schutz vor den Klosterfeinden in der Vorhalle. Mit der Brille der Sedlmayr-Schule sieht Büttner in dem grossen Fresko wieder die "Bildhaftigkeit" (besser eigentlich 'Prospekthaftigkeit'), um aber dann doch ihm Wirkungen auf den Betrachter im Sinne der von ihm (über-)geschätzten Rhetorik (Wirkungsästhetik) zuzusprechen, die eine "überwältigende Wahrscheinlichkeit" (versimile), "Vor(ge-)schmack der Himmelsreiches" mit sich brächten. Statt mit "Bildhaftigkeit", die auch Distanz, Ironie, Desillusionisierung, Rationalisierung bedeuten kann, sollte man eher mit 'Theatralität' (Schaubühne, Inszenierung ,u.ä. vgl. Ursula Brossette, Inszenierung des Sakralen, Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Bd. 4, Weimar 2002) begrifflich umgehen.

Die Bauer/Rupprecht-Erklärung des Beginns der Aufklärung durch Johann Baptist Zimmermann in Steinhausen durch die Vermengung des Weltlichen und Sakralen transformiert Büttner durch die Befreiung des Betrachters von der Wirkmächtigkeit des Bildes. Aber ist es nicht eher eine Befreiung von der Macht des traditionellen Katholizismus (vgl. die Purifizierungen seit 1770)? Interessanterweise gewinnt z.B. die

Wirkmacht des Bildes in Gestalt des fast wissenschaftlichen, topographischen, realistischen Panoramas um 1800. Die Ursache-Wirkungs-Verknüpfung: Ende der Rhetorik und folglich "reines Bild" erinnert wohl an die Kant'sche Vorstellung vom interesselosen Wohlgefallen am wenig mimetischen Ornament, aber sie müsste auch in typologischer Weise zur "Aufgeräumtheit" (Bushart), zum Symbol, zur Bild-aufgabe, -losigkeit wie z.B. in Austerlitz und Oberdischingen führen und hat auch dahin geführt vergleichbar den Anfängen um 1600 (z.B. München, St. Michael).

Die knappe typologische Übersicht Büttners über die Deckenmalerei des Barock zeigte die dynamisch fließenden, auch vom Betrachter abhängigen Einordnungen zwischen den bekanntermassen Idealtypen ornamentales Tafelbild und monokulare Pozzo-Illusion, wobei in Süddeutschland vor allem Mischformen in "Schrägsicht" (Schöne) anzutreffen sind.

Eine ausführliche Typologie des Phänomens der (nicht nur sakralen) Wand- und Deckenmalerei von Beginn bis Ende des Barocks nach verschiedenen begrifflich genau geklärten Kriterien (Perspektive, Gewölbeform, Farbe, Licht, Illusion, Spiegel, Tapete u.ä.) als oft auch statistische Sach- und positivistische Grundlagenforschung ohne schnelle Erklärungs- und Analogieversuche bleibt auch weiterhin eine Aufgabe. Eine folgende historisch-genetische Ordnung dieses Materials und eine Sammlung der zeitgenössischen Einschätzungen (nicht nur der klassizistischen Kritiker) wären die nächsten Schritte vor Mutmassungen über mögliche Hintergründe. Positiv anzumerken ist, dass durch Büttners Beitrag die Vor-Urteile der alten Münchner Schule etwas in Frage gestellt wurden.

Nachsatz: Grundsätzlich und vereinfacht lässt sich zur Typologie der Illusionsmalerei auch aus wahrnehmungspsychologischer Sicht ergänzen: seit der frühkindlichen Entwicklung deuten wir unsere sphärisch gekrümmten, auf den Kopf stehenden und seitenverkehrten binokularen Netzhautabbilder aus optischen, haptischen und kinästhetischen Erfahrungen überlebenswichtig räumlich aus. Künstler versuchen zur Beurteilung der flächigen Komposition durch ein Auf-den-Kopf-Stellen des Bildes und monokular blinzelnde Unschärfe die gewohnte 3D-Interpretation (auch bei abstrakten Motiven) kurzfristig auszuschalten oder zu mässigen. Die willentliche Vorstellung von "Bildhaftigkeit" bei der alten Münchner-Schule scheint ähnlich funktioniert zu haben unterstützt auch durch die Fotografie oder die in die flächige Totale gebrachten, fast grundrissartigen Ölskizzen. Entwicklungsmässig, aber auch vornehmlich kulturell bedingt lässt sich in der Darstellungsfähigkeit und im -bedürfnis ein Fortschreiten vom additiven, naiven

Aggregatraum (auch Vorstellungsraum) zum bewussten, oft künstlichen Systemraum (Sehbild ähnlich) feststellen. Bei der Interpretation von illusionistischer Malerei kann man ähnlich wie Büttner die mehr haptisch-optische "Nahsicht", die dem nach vorne kommenden Relief oder der Plastizität (Projektion auf/vor die Bildebene oder Hintergrund) entspricht, von der mehr raum-kinästhetischen "Fernsicht/Durchsicht" (perspektivisch die Bildebene vertiefend, erhöhend, vgl. finestra, cupola, volta aperta) unterscheiden. Der "quadro riportato" lässt sich mit ersterer stärker verbinden, während das Dargestellte anfänglich eine eigene vom Betrachter-Raum unabhängige Perspektive zeigt, die allerdings bei längerer und ausschnittthafter, selektiver Betrachtung und günstigen Bedingungen (Grösse, Abstand, Licht, u.ä.) sich mit der Wirkung der "finestra aperta" verbindet. Die bekannten von Büttner angesprochenen prototypischen römischen Deckenlösungen P. da Cortonas in der Chiesa Nova bzw. G. B. Gaulli's in Il Gesù sind an den realplastischen, 'angeli portanti' als "quadri riportati" gedacht, wobei gegenüber dem einansichtigen und bildparallelen Cortona-Bild Gaulli durch Rahmenüberspielung, -überschneidung die Decke, den Himmel zum Kirchenraum illusionistisch und visionär öffnet. Andrea Pozzo in S. Ignazio arbeitet mit einem Systemraum konstruiert in Horizontalprojektion (des Rasters)⁴ als Hochraum. Hinzu kommt auch die weit ältere, stark von Farb-Luft-Perspektive abhängige Kuppellösung Corregios in Parma, die in ihrer 360 Grad-Nutzbarkeit auch nach Büttner eine Vorstufe des Panoramas darstellt. Ebenso lassen sich die verschiedenen Rahmen- bzw. Übergangsvariablen in Italien des 17. Jahrhunderts schon nachweisen.

Dass im Norden auch in Bayern vornehmlich Mischformen (projektive Elastizität, Schrägbild, Zweiansichtigkeit) und selten auch in Italien das rationale, systematische, monokulare, mit Pozzo immer verbundene Prinzip vorkommt, liegt v.a. am narrativen Anliegen. Es entsteht dabei eher so etwas wie Szenen eines Filmes mit mehreren Einstellungen gegenüber dem Pozzesken 'Standbild'. Der Filmeffekt tritt bei letzterem erst durch die wandernde Augenbewegung, beim Verlassen des Betrachterstandpunktes und den folgenden fast anamorphotischen Verzerrungen ein.

Das gegenwärtige Interesse an Illusion / Illusionismus zeigen auch die neueren, von Büttner nicht genannten Arbeiten von Felix Burda-Stengel: Andrea Pozzo und die Videokunst, Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus, Berlin 2001 und von Oliver

4 Visuell sollte bei der 90 Grad Kippung oder Neigung des Betrachterauges entsprechend wieder von gewohnter Vertikalperspektive gesprochen werden.

Grau, Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart, Visuelle Strategien, Berlin 2001, die im Vergleich mit gegenwärtigem Video und Cyperspace (virtueller Bildträger) die Installation und das Immersive (Betrachter im Bild, Teil des Bildes) neu ins Perspektiven eröffnende 'Spiel' bringen.

Man sollte auch die von der neuen Münchner Schule favorisierte, hier nur sparsam zu Wort kommende 'Rhetorik' eher bei den Inhalten und Wirkungen als bei der formalen Struktur illusionistischer Malerei zur Er-Klärung heranziehen.

(Stand: 8. Juni 2007 - Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch, kontakt@freieskunstforum.de