

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 98 (2011)
Heft: 4: Manierismen = Maniérismes = Mannerisms

Artikel: Gewohnte Unüblichkeit : eine Manierismuskritik
Autor: Gnehm, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-144980>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

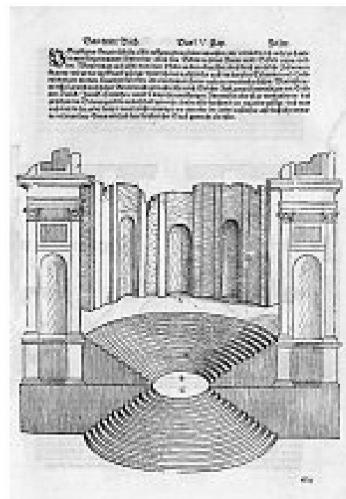
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Giorgio Vasari, «Sala dei cento giorni», Palazzo della Cancelleria, Rom, 1546. – Bild aus: C. Robertson, Il Gran Cardinale. Alessandro Farnese, Patron of the Arts, New Haven/London 1992.



Donato Bramante, Treppe des Cortile del Belvedere, Rom, Vatikan, 1503–1523, 1550 abgebrochen. – Bild aus: Sebastiano Serlio, Von der Architectur fünff Bücher, Basel: Ludwig König, 1609, fol. 72r; ETH-Bibliothek Zürich, Alte Drucke.



Raffael's Grab, Pantheon, Rom, 1524–25. – Bild aus: T. Bud densieg und M. Winner (Hrsg.), Munuscula discipulorum, Berlin 1968.

Gewohnte Unüblichkeit

Eine Manierismuskritik

Michael Gnehm Als kunstgeschichtlicher Begriff Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommen, hatte «Manierismus» ein erstarrt Gekünsteltes gemeint. Im 20. Jahrhundert verschob er sich zur Bedeutung eines antiklassischen Übergangsstils zwischen Renaissance und Barock mit einer Vorliebe für das Irrationale, Vielschichtige und Dissonante. Dann hat in ihm die Architektur für sich eine kritische Instanz zu finden geglaubt.



John Thorpe und Robert Smythson, Wollaton Hall, Nottinghamshire, 1580–1588. – Bild: netNicholls

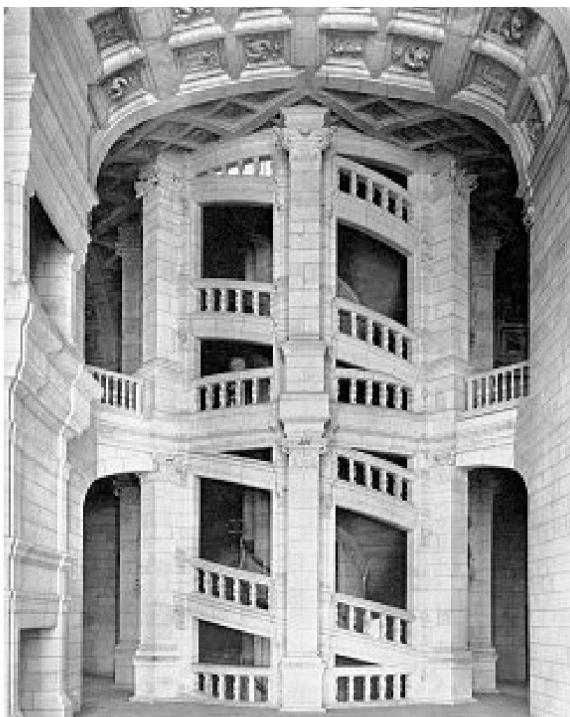
Kein Weg führt bei der Frage nach architektonischen Manierismen am Florentiner Maler, Architekten und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari vorbei: ab 1550 hatte mit seinen Künstlerviten das Wort «maniera», damals gebräuchlich für «Stil», jene Ausprägung erhalten, über die es gute zweihundert Jahre später zum «manierismo» gewandelt in Luigi Lanzis «Geschichte der Malerei in Italien» (ab 1792) Eingang fand. Dass Lanzis «manierismo» für die Kunstgeschichtsschreibung neu war, zeigt die 1830 erschienene deutsche Ausgabe; sie übersetzt manierismo mit «Manier» und reagiert so darauf, dass bei Lanzi manierismo gewiss nicht als Epochenbezeichnung, aber auch als Stilbegriff kaum Kontur gewinnt. Der Übersetzer, Johann Gottlob von Quandt, hat Lanzi für die «unkritische Verwechslung von Begriffen wie Manier und Styl» getadelt, offenbar gestützt auf Goethes Begriffshierarchie im Text «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl» (1789). Lanzis Leistung ist eine andere: Dank ihm bleibt der Manierismusbegriff nicht nur mit Vasaris Verwendung des Wortes maniera, sondern auch mit einem seiner Bildwerke besonders verbunden: mit den Fresken der «Sala dei cento giorni» im Palazzo della Cancelleria in Rom.

Vasaris Fresken entstanden 1546 im selben Jahr und für jenen Palast, wo ihn der Auftraggeber Kardinal Alessandro Farnese auch zu den Künstlerviten angeregt haben soll. In hundert Tagen, daher der Name, soll der Saal, der von Scheinarchitektur gerahmte Taten aus dem Leben von Papst Paul III. Farnese zeigt, ausgemalt

worden sein. Lanzi kritisiert daran, dass Vasari mit seiner Methode, der Geschwindigkeit halber vorhandene Studien zu übernehmen, als Künstler sich zwar gedient, der Kunst aber geschadet habe: sie verfalle «in Manier und Entstellung des Wahren», in manierismo.

Neben der trichterartigen, den Fortunatempel in Pasterina zitierenden Treppe von Donato Bramantes vatikanischem Belvedere (1540 von Sebastiano Serlio publiziert) zeigen die Fresken weitere Vorbilder: die Allegorie der «Religio» adaptiert Lorenzettos Skulptur der «Madonna del Sasso» (1524–25) vom Grab Raffaels im Pantheon, die ihrerseits an eine antike Venusstatue aus dem Vatikan anknüpft; die Liegefiguren über den gesprengten Giebeln der Scheintabernakel variieren Michelangelos Allegorienplastiken aus der Florentiner Medici-Sakristei (um 1526). Diese Häufung skulpturaler und architektonischer Vorlagen zeigt, was Vasari hier zeigen will: den Wetteifer, den Paragone der Malerei mit den anderen Künsten, aber auch der Künstler und der Zeiten untereinander, der Moderne mit der Antike und mit sich selbst. Sollten Vasaris handwerkliche Ratschläge als seine manieristische Methode gelten, wären sie nicht zu trennen von diesem wetteifernen Element.

Die Cancelleria-Fresken illustrieren das in ihren Inschriften verkündete Goldene Zeitalter unter den Farnese. Lanzi hatte gemeint, dass mit dem Sacco di Roma von 1527 die römische Kunst wegen der aus Rom weggegangenen Künstler im manierismo versunken sei. Doch die päpstliche Patronage hatte schon zuvor auf



Schloss Chambord, Grosse Treppe, um 1530. – Bild aus: G. Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8, Berlin 1970.

eine Restaurierung ihrer Macht mit vergleichbaren Mitteln gezielt. Vasaris Fresken bestätigen denjenigen in seiner Stellung, der künstlerische Verweise wahrnimmt, über Bramantes Treppe die Cancelleria mit St. Peter (rechts der Religio im Bau gemalt) verbunden sieht und die päpstlich garantierte Kontinuität seit Raffael und Michelangelo goutiert. Offenbar hat sich da ein Spielwitz, wie ihn Baldassare Castiglione in seinem «Hofmann» beschrieben hatte, als höfische Charakteristik der feinen Unterschiede durchgesetzt.

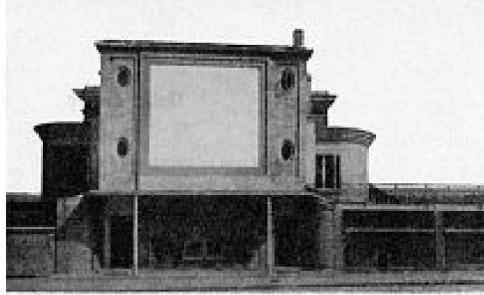
Es wird deutlich, wie die gesellschaftliche Distinktion Teil der politischen Bemühung ist, der Gegenwart über die Interpretationshoheit des Vergangenen die Zukunft zu sichern. Der Künstler, der – wie Michelangelo in der Biblioteca Laurenziana in Florenz (1524–71) oder Giulio Romano im Palazzo del Te in Mantua (1525–35) – seine Antike kennt und durch Variationen über dieses Wissen reflektiert, bewährt sich als williger Helfer seiner Auftraggeber. Angesichts solcher Beispiele scheint es eher angebracht, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts anstelle des Manieristischen die Pointierung einer Geschichtsreflexion zu sehen, die sich zwischen Historie und (allegorisierender) Poesie pendelnd in die Moderne einschreibt.

Kunstgeschichtliche Variationen

Der Blick über Italien hinaus hat Anzeichen einer Ausbreitung des Manierismus unentschieden in unverständigem Antikisieren oder dann in zunehmend selbstge-

nügsamer Virtuosität bemerkten wollen. Die zwei Seiten zeigen sich in den kunstgeschichtlichen Ansätzen bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts, etwa bei Nikolaus Pevsner, der 1946 die Frage nach einem nordischen Manierismus anhand von John Thorpes und Robert Smythsons Wollaton Hall (1580–88) diskutiert hat. Hier finde sich «offensichtlich keine Renaissance», aber auch kein «englischer Barock». Pevsner hält sich zur Stilbestimmung an die Kombination einer antikisierenden Abfolge der Säulenordnungen mit dem niederländischen Roll- und Beschlagwerk der Schweifgiebel an den Seitenrisaliten. Dieses Ornament sei «in seiner Leblosigkeit, Kompliziertheit und Affektiertheit typisch manieristisch». Es werde aber kompensiert durch den «Überschwang und die robuste Kraft der elisabethanischen Bauten», die sich darin wie England in der Freibeuterei eines Francis Drake auch von Italien unterschieden und einen englischen Manierismus hervorbrachten. Manierismus wird als internationale Stilscheinung (manchmal als «europäischer Manierismus») mit nationalen Modifikationen verstanden.

Hier gerät die Frage nach Manierismen erneut auf politisches Terrain. Anhand von Wollaton Hall gelangt Pevsner zu weiteren Zuspitzungen: «Italienischer Manierismus ist ein überzivilisierter, müder Stil, der englische elisabethanische ist robust und oft vulgär, selbst wenn er so künstlich wie die Kunst Italiens ist.» Das ist positiv gemeint, trifft aber den Ton, den Peter Meyer gleichzeitig, in der «Schweizerischen Bauzeitung», am



The villa by Le Corbusier at La Chaux-de-Fonds, built in 1916. It was evoked from the Swiss Complete presumably because 'the absolute originality of the solution might have been inspired' by its elevation. The formal ambiguity it displays, with the remarkable focus on a blank, framed panel, provides an interesting comparison with some designs of the sixteenth century Manierists in Italy.

Le Corbusier, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds, 1916. – Bild aus: The Architectural Review, 107 (641), Mai 1950.



Andrea Palladio (Zuschreibung umstritten), Casa Cogollo, Vicenza, 1559–62. – Bild: zvg

Begriff «Manierismus» herausgehört hat: es sei dieser «unglückliche hochnäsigie Terminus der deutschen Kunsthistorik» ein «affektiertes Wort», ein «hermetisches Fach-Kauderwelsch, das falsche Assoziationen weckt».

Man muss hier daran denken, dass noch kurz zuvor Karl Scheffler in der Zeitschrift «Werk» den Manierismus biologistisch als Generationenproblem dargestellt hat, als die immer wiederkehrenden «Nöte der Wechseljahre», wo «die zeugende Potenz eine Krisis erlebt». Da sei die «Zukunft einer Kunstkultur» – gemeint ist die des «Abendlands» – in Gefahr, weil nicht alle Völker den nötigen «Weg der Stilwandlungen» zum Klassischen ganz durchliefen, entweder aus Schwäche oder weil sie «verspätet in die grosse abendländische Völkergemeinschaft eingetreten» seien. Manierismus entstehe beim Wunsch, den «führenden Völkern», die «bereits ihre Klassik hinter sich hatten», nachzueifern: es werde «die manieristische Form zwiespältig und forciert». Dem entspricht dann Hans Sedlmayrs Rede vom «Verlust der Mitte».

Wenn Stilbegriffe so Geschichte nach Generationen gliedern, werden sie zur überhistorischen Kategorie. Auf den Manierismus bezogen, hat in den 1960er Jahren John Shearman derartigen Verallgemeinerungen widersprochen. Ihm zufolge soll nur als manieristisch gelten, was in den Kontext der italienischen Diskussion des 16. Jahrhunderts um die «maniera» fällt. Das soll zwar Kunst und Architektur ausserhalb Italiens nicht

ausschliessen, hat gerade da aber eigene Probleme mit sich gebracht, wie Shearmans Diskussion des Schlosses Chambord zeigt. Dessen aus zwei ineinanderlaufenden Spiralen gebildete Grosse Treppe (um 1530) gilt teils weiterhin als «Meisterwerk manieristischer Baukunst». Pevsner hatte in ihrer «Durchdringung von gotischen und Renaissance-Ideen» noch den Barock vorausgeahnt gesehen, Peter Meyer nüchtern «ein Meisterwerk an mathematischem Esprit und gotischem Steinschnitt» entdeckt und damit einen noch lange brachliegenden Diskussionsansatz beigesteuert. Für Shearman jedoch kann bei latenter Gotik schlecht von einer italienischen maniera und folglich auch nicht von Manierismus gesprochen werden. Chambord zeige «hybride Formen», die typisch für einen «unbeholfenen volkstümlichen Klassizismus» seien. Hier schwingt unglücklich ein nationalistischer Unterton nach.

Moderne Architektur

Während die universitäre Kunstgeschichte Shearmans Manierismusbegriff gelegentlich noch teilt, haben besonders die Architekturschulen an überhistorische Auffassungen angeknüpft. Inspiriert von einer Pevsner-schen Geschichtstheologie und dem älteren Formalismus Heinrich Wölfflins, hat Colin Rowe 1950 mit dem Aufsatz «Mannerism and Modern Architecture» ein bis heute nachwirkendes Manifest geschaffen. Am Vergleich von Le Corbusiers Villa Schwob (1916) mit der palladianischen Casa Cogollo (1559–62) in Vicenza



Chapelle de la Trinité, Fontainebleau, um 1615–25. – Bild aus: A. Blunt, Art and Architecture in France, 1500 to 1700, 2. Aufl., Harmondsworth 1970.

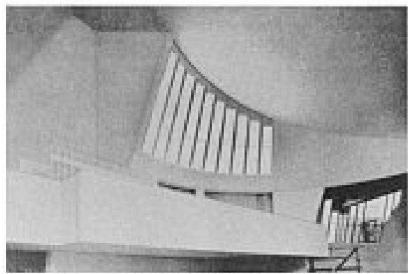
interessiert ihn eine «inhärente Dualität» der gerahmten Wandfelder. Bei der Casa Cogollo setzt es einerseits jene Struktur nach oben fort, die mit dem Torbogen ansetzt: auf die Halbsäulen des Portals folgen die Wandfeldpilaster. Andererseits trete es als Störung auf, als Unterbrechung der Fensterbalustraden, deren Gesims dann doch über das Wandfeld führt. Störung und Beruhigung sieht Rowe hier durch «formale Doppeldeutigkeit» ausgedrückt. In ihr hat er seinen Anhaltspunkt zur Einbindung der Architektur des 20. Jahrhunderts in ein geschichtliches, mit der Kategorie des Manierismus ausgelegtes Bezugsnetz gefunden. Mit Rowe, 1950 also, setzt so ein, was in der Architektur dann als doppeldeutige Hybridität gefeiert werden sollte.

Mit einer bedeutenden Variation zu Rowes Ansatz trug Robert Venturi dazu bei. Mit dem Buch «Complexity and Contradiction in Architecture» (1966) will er weniger eine bestimmte Stilauffassung fortführen, als «allgegenwärtige Ideen», etwa eines «dicht gedrängten Bezugsreichtums», aufspüren. Er sucht Möglichkeiten des architektonischen Ausdrucks, der architektonischen Mitteilung, und findet Ansätze beispielsweise bei der Chapelle de la Trinité in Fontainebleau (um 1615–25), die «fast exzessive Spannungen [...] wie ein manierisches Gemälde» enthalte. Wie die «zulässige Angeberei technischer Gewandtheit und Überschwänglichkeit» im «spätgotischen Beschlagwerk des nordischen Manierismus» zeige sie expressive Möglichkeiten, die besser aber in einen umfassenderen Sinn einzubinden

seien. Entweder gelange man zu einem «vertretbaren Quasi-Expressionismus» wie Giovanni Michelucci mit der Kirche an der Autostrada del Sole bei Florenz (1960–64) oder man weite die Komplexität des Details als «Teil des Programms und der Struktur des Ganzen» aus, wie Alvar Aalto in seiner Kirche in Vuoksenniska (1957–59). Anstelle subjektiver Expressivität entstehe Allgemeingültigeres, das die Teile im Ganzen und umgekehrt verankert, als programmatische «Ambiguität».

Rowe und Venturi stehen für Varianten einer Historisierung der Moderne, die Bruno Zevi pointiert einerseits als manieristisch, andererseits als klassizistisch bezeichnet hat. An den im New Yorker Museum of Modern Art 1972 präsentierten und von Rowe kommentierten Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk und Richard Meier kritisiert Zevi, dass sie «stärker Entwurfsmechanismen, als der soziale Diskurs interessiert». Mit ihrer Art kritischer Reflexion über eine kodifizierte Moderne würden die «five architects» «eine abgehobene, aristokratische und perplexe Haltung pflegen, wie sie den Manieristen geziemt». Zevi empfiehlt ihnen, auf die Strasse zu mehr Kitsch und Dreck zu gehen, um zu lernen, wie «von der Poesie der Meister zu einer offenen Sprache» zu gelangen wäre.

Mit Zevis Sarkasmus beginnt die Diskussion um architektonische Manierismen sich im Kreis zu drehen. Dazu gehört, dass noch im selben Jahrzehnt Julius Posener an Otto Rudolf Salvisbergs Haus Tang (1923–24)



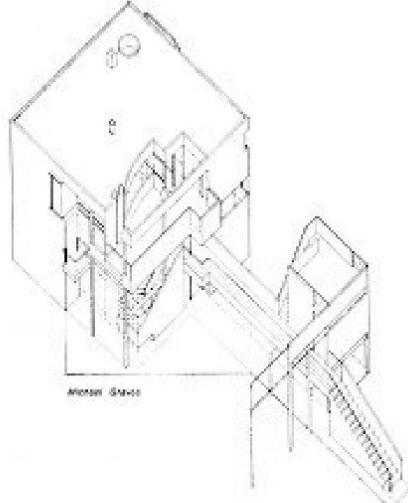
1-2



Le Corbusier (who sometimes disregards his polemical writings), and, sometimes, Wright are examples. But characteristics of complexity and contradiction in their work are often ignored or misunderstood. Critics of Aalto, for instance, have liked him mostly for some of his other characteristics, such as sensitivity to natural materials and fine detailing. I do not consider Aalto's church at Vuoksenniska (1) picturesque, nor even an example of a justifiable quasi-expressionism like Giovanni Michelucci's Church of the Autostrada (2). Aalto's complexity is part of the program and the structure of the whole rather than an expressive device justified only by the desire for expression. Complexity must be the result of the program at least rather than the will of the author. The complex building creates a vivid whole despite its variety.

Motivation or medium language

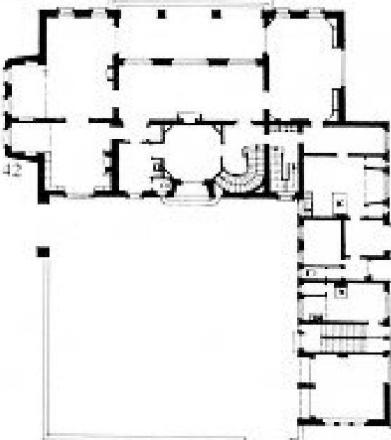
New York's fine architects stand for a cultural phenomenon of the greatest interest. They are most creative, original, sound and qualified masters of the form. Their desire originates from the same source as the modern movement, continuing their expression, but as others, from Le Corbusier, here already dead. We appreciate that much, the only honest and logical to this day. We do believe, however, that today it is possible to continue the tradition of the modern movement based on new criteria, springing from the experience of the modern movement, reasonable and esthetically on a wider scale. Minimalism, as far, was the only right way. Now it is time ahead can be taken, which will popularize the aesthetic language. We therefore hope that the other architects will climb out of the more naive of minimalism and bring their constituents into contact with reality.



Michael Graves



41



41, 42 O. R. Salvisberg, Haus/maison particulière Tang, Berlin-Dahlem, 1923-24

Oben links: Alvar Aalto, Kirche der Drei Kreuze, Vuoksenniska, Finnland, 1957-59; Giovanni Michelucci, S. Giovanni Battista, Autostrada del Sole, bei Florenz, 1960-64. – Bild aus: Perspecta. The Yale Architectural Journal, 9/10, 1965.

Oben rechts: Michael Graves, Hanselmann House, Fort Wayne, Indiana, 1967-71. – Bild aus: L'architettura, 20 (223), Mai 1974.

Rechts: Otto Rudolf Salvisberg, Haus Tang, Berlin-Dahlem, 1923-24, 1977 abgebrochen. – Bild aus: Werk - Archithese, 64 (10), Oktober 1977.

einen «Manierismus» ortet – nicht, weil es schon das Neue Bauen kopierte, sondern weil es (wie das «Ungehöhnliche» des «parabolischen Eingangsbogens zum Hof» zeigt) noch nicht da angekommen ist. Doch eben, die Geschichte legt eine grösse Zurückhaltung an solchen Kategorisierungen nahe.

Michael Gnehm ist Privatdozent für Kunst- und Architekturgeschichte am Departement Architektur der ETH Zürich.

Literatur

- Karl Scheffler, Über die Entstehung des Manierismus, in: *Das Werk*, 31 (6), Juni 1944, S.169–171.
 Nikolaus Pevsner, The Architecture of Mannerism, in: Geoffrey Grigson (Hg.), *The Mint. A Miscellany of Literature, Art and Criticism*, London: Routledge, 1946, S.116–138.
 Nikolaus Pevsner, Double Profile: A Reconsideration of the Elizabethan Style as Seen at Wollaton, in: *Architectural Review*, 107 (639), März 1950, S.147–153.
 Colin Rowe, Mannerism and Modern Architecture, in: *The Architectural Review*, 107 (641), Mai 1950, S.289–299.
 Peter Meyer, Bemerkungen zu einem Buch über Europäische Architektur, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 68 (42), 21. Oktober 1950, S.585–586.
 Reinhold Hohl, Das Phänomen des Stilpluralismus, in: *Das Werk*, 50 (12), Dezember 1963, S.449–452.
 Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture. Selections from a Forthcoming Book, in: *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, 9/10, 1965, S.17–56.
 John Shearman, Mannerism, Harmondsworth: Penguin, 1967 (dt. *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988).
 Bruno Zevi, L'opzione: manierismo o linguaggio moderno, in: *L'architettura*, 20 (223), Mai 1974, S.2–3.
 Bruno Zevi, Fuga aristocratica nel manierismo: I 'five architects' di New York (1974), in: ders., *Cronache di architettura*, Bd. 18, Bari: Laterza, 1979, S.262–265.
 Julius Posener, Salvisberg in Berlin, in: *Werk – Archithese*, 64 (10), Oktober 1977, S.23–25.
 Hermann Czech, Manierismus und Partizipation, in: ders., *Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur Wien*, Wien: Löcker & Wögenstein, 1978, S.87–89.
 Dorothee Huber, Illusionismus und architektonischer Raum, in: *Werk. Bauen + Wohnen*, 68 (10), Oktober 1981, S.18–21.
 Peter Humphrey, Manierismus, in: *Theologische Realencyklopädie*, Bd. 22, Berlin: de Gruyter, 1992, S.46–51.
 Hermann Hipp, Manierismus als Stilbegriff in der Architekturgeschichte, in: Wolfgang Braungart (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen: Niemeyer, 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 106), S.169–201.
 Robert Venturi und Denise Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*, Cambridge, MA/London: Belknap Press, 2004.

résumé L'étrangeté habituelle Une critique du manierisme En tant que terme d'histoire de l'art de la fin du XVIII^{ème} siècle, le «manierisme» signifiait quelque chose de rigide et affecté. Sa signification glissa au XX^{ème} siècle vers un style de transition anticlassique situé entre la Renaissance et le Baroque, avec une préférence pour l'irrationnel, le complexe et le dissonant. Ensuite, l'architecture a cru pouvoir y trouver pour elle-même une instance critique.

Tout commença vers 1550 avec Giorgio Vasari, qui forgea le mot «maniera» dans ses *Vies d'artistes*. Le terme «manierismo» fut ensuite repris, à partir de 1792, par Luigi Lanzi dans son «*Histoire de la peinture italienne*», dans laquelle il traite de «maniérees» les fresques de Vasari dans le Palazzo della Cancelleria à Rome. Jusque vers le milieu du XX^{ème} siècle, l'histoire de l'art révéla des maniéristes hors d'Italie. Nicolaus Pevsner discuta d'un maniérisme nordique, Peter Meyer qualifia le «manierisme» de «terme arrogant et malheureux de l'histoire de l'art allemande», après que Karl Scheffler l'eut présenté d'abord de façon biologiste comme un problème de générations. John Shearman contredit de telles généralisations dans les années 1960. Des écoles d'architecture se rattachèrent plus tard à des conceptions suprahistoriques: Colin Rowe en 1950 avec son article «Mannerism and Modern Architecture» et Robert Venturi avec son livre «Complexity and Contradiction in Architecture» (1966). Avec Bruno Zevi et sa critique pointue des 'five architects', la discussion sur le manierisme architectural commença finalement à tourner en rond.

summary The usual strangeness A critique of mannerism As an art historical term from the end of the 18th century mannerism meant something rigidly artificial. In the 20th century its meaning changed to signify an anti-classical transitional style between Renaissance and Baroque with a preference for the irrational, complexity and dissonances. Then architecture believed it had found in mannerism a critical instance for itself. It starts with Giorgio Vasari, who from 1550 onwards in his artists' lives coined the word "maniera". In the form "manierismo" the term is used from 1792 in Luigi Lanzi's "History of Painting in Italy" in which he criticized Vasari's frescoes in the Palazzo della Cancelleria in Rome as "mannerist". By the mid-20th century art history approaches began to locate mannerism outside Italy. Nicolaus Pevsner discussed a northern mannerism; Peter Meyer described the term "mannerism" as "an unfortunate, snooty term of German art history" after Karl Scheffler had earlier represented mannerism biologically as a problem of different generation. In the 1960s John Shearman contradicted generalisations of this kind. Architecture schools later linked to an understanding of the term outside of the immediate historical meaning: Colin Rowe in 1950 in his essay "Mannerism and Modern Architecture", and Robert Venturi with the book "Complexity and Contradiction in Architecture" (1966). With Bruno Zevi's pointed critique of the 'five architects' the discussion about architectural mannerisms begins to revolve in a circle. ■