

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 103 (2016)
Heft: 10: Behauster Schatten : der Raum der Hülle

Artikel: Chiaroscuro : Bedeutungstiefe des Hell-Dunkelkontrasts
Autor: Malfroy, Sylvain
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-658287>

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: 27.04.2026

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

Abb. 1 John Ruskin, *Detail der Fassade von San Michele in Foro in Lucca*. Aquarellskizze, 1846
Bild: Ashmolean Museum, University of Oxford

Abb. 2 J. M. William Turner, *Holy Island Cathedral*, 1807, lavierte Zeichnung, gedruckt im *Liber Studiorum*.
Bild: Tate Images



Abb. 1



Abb.2

Chiaroscuro

Bedeutungstiefe des Hell-Dunkelkontrasts

Der Begriff aus der Malerei spielt in der Architekturtheorie seit John Ruskin eine bedeutende Rolle. In der Nachkriegszeit unterlegte Saverio Muratori ihm eine städtebaulich-typologische Konnotation.

Sylvain Malfroy

Um die Wirkungen des *Chiaroscuro* in der Architektur wahrzunehmen und sie als Aspekt der gebauten Form zu begreifen statt als ein einfaches Naturphänomen, braucht es ein durch Malerei, Fotografie und Film geschultes Auge. Auch mit der Philosophie muss man vertraut sein, um zu erkennen, wie das Spiel von Licht und Schatten auf der Oberfläche oder im Innern hilft, den spezifischen Charakter eines Bauwerks und seine typologische Bedeutung zu

verstehen. *Chiaroscuro* ist nicht nur ein malerischer Effekt, der das ästhetische Empfinden anspricht, sondern gehört zu den Eigenschaften der Dinge, die sich kognitiv analysieren lassen.

Die Geschichte eines Wortes

In *Clair-obscur, histoire d'un mot*,¹ zeigt René Verbracken, dass der Begriff zu Beginn des 16. Jahrhunderts aufkam, um die monochromen Bildtechniken wie Zeichnung, lavierte Skizze oder Gravur, die durch Schattierung Lichtwertabstufungen wiedergeben, von farbigen Techniken zu unterscheiden. Dieser Wortsinn erhielt sich bis ins 19. Jahrhundert, wie eine Jugenderinnerung John Ruskins belegt: «Zum ersten Mal nahm ich mir statt Gravuren Turners *Liber Studiorum* vor; begriff seine Grundsätze und übte mich in seiner Methode; im Frühjahr 1845 war ich in der Lage, genaue Naturstudien ganz in *Chiaroscuro* anzufertigen, und beherrschte dabei durchaus auch die Sepiatönung».²

Es verging einige Zeit, bis die Theoretiker der Malerei erkannten, dass auch Farben eine ganz unterschiedliche Leuchtkraft besitzen. Dieses Bewusstsein entstand mit der Ölmalerei, die es den Künstlern erlaubte, die Intensität der Farben fortlaufend zu nuancieren, um eine Gesamtwirkung zu erzielen.

¹ René Verbracken, *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi 1979.
² John Ruskin, *Praeterita (1886–1900)*, *Complete Works*, Band 35, London 1907, S. 340.

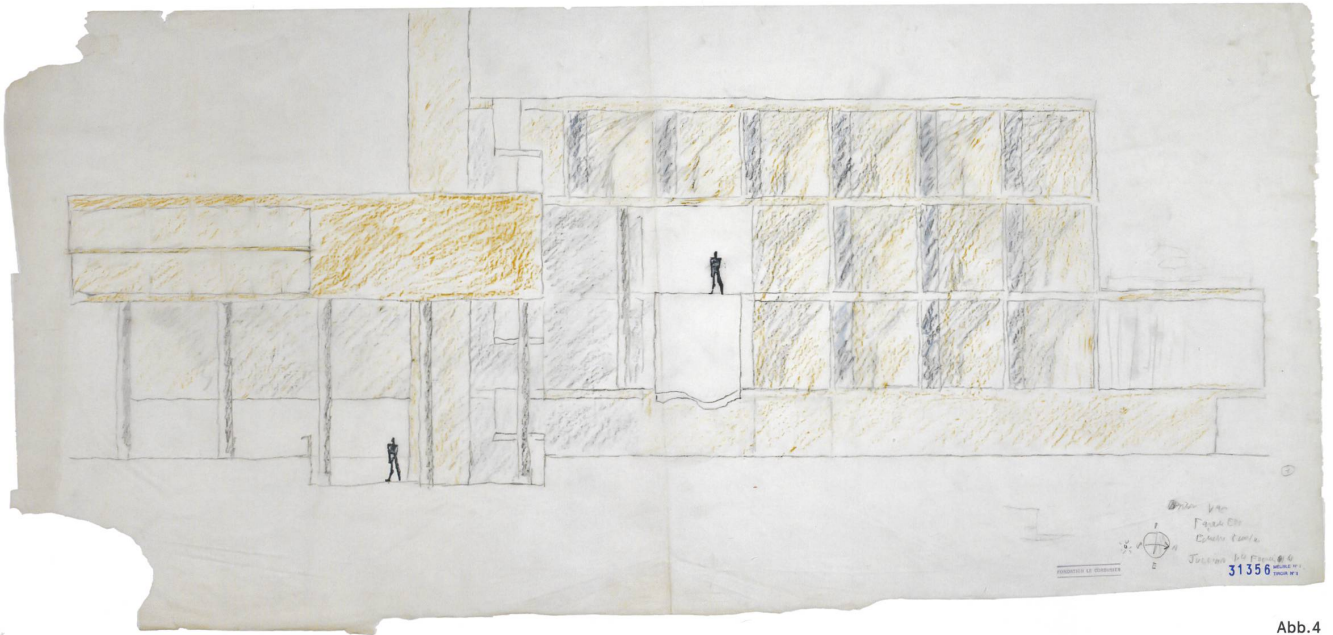


Abb.4



Abb.3

Abb.3 Charles Edouard Jeanneret, Skizze von *San Michele in Foro, Lucca*, gezeichnet auf den Spuren von Ruskin, 1907. Bild: Fondation Le Corbusier

Abb.4 Le Corbusier, *Carpenter Center of Visual Arts, Cambridge Mass.*, 1961. Die Studie in Hell-Dunkel bezeugt das anhaltende Interesse des Architekten, Malers und Bildhauers an diesem ästhetischen Phänomen. Bild: Fondation Le Corbusier



Abb.5

Abb.5 Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad* (1961), Filmstill (Minute 43)

3 Roy Sorensen, *Seeing Dark Things. The Philosophy of Shadows*, Oxford 2008.

4 Brian Hanson, *Architects and the «Building World» from Chambers to Ruskin*, Cambridge 2003, S. 64. Zur Bedeutung des Chiaroscuro in der Ästhetik Ruskins vgl. Stephen Kite, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farnham 2012; Christopher Newall (Hg.), *John Ruskin, Artist and Observer*, Ottawa 2014.

5 «So that, after size and weight, the power of architecture may be said to depend on the quantity (whether measured in space or intensity) of its shadow.» John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York 1849, S. 83.

6 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1924 (zweite, erweiterte Auflage), S. 16.

7 John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London 1980. Summerson behandelt das klassische System des Chiaroscuro unter dem Titel *Light of Reason*, das aus der Faszination der Romantik für gotische Architektur entstandene System unter dem Titel *Light of Imagination*.

Freskenmaler waren bis dahin gezwungen gewesen, ihre Bilder abschnittsweise auszuführen; wohl konnten sie in den einzelnen Teilstücken Licht und Schatten gestalten, nicht aber die Atmosphäre einer ganzen Szene in einem Zug.

Seither hat sich das *Chiaroscuro* aus einem spezifischen Phänomen der Malerei in ein Medium verwandelt, von dem viele Disziplinen Gebrauch machen, auch die Architektur. Wer sich heute im Zeichnen nach Modell übt, lernt die Augen zuzukneifen, mal beim Blick auf das Motiv, mal beim Blick auf das entstehende Werk, um so den visuellen Einfluss der Farben zu neutralisieren und allein die Abstufung der Lichtwerte in den Griff zu bekommen.

Die Wahrnehmung und ästhetische Wertschätzung des Hell-Dunkel und seiner Wirkungen erfolgen nicht spontan, sondern werden erlernt: meist beim Zeichnen, beim Lavieren von Skizzen und beim Fotografieren, idealerweise in schwarz-weiß.⁵ Sie setzen die Fähigkeit voraus, Helligkeitswert und Farbe zu unterscheiden sowie die Gesamtbeleuchtung einer Szene aufzunehmen – ihre Lichtregie – und zwar unabhängig von der Verschattung und dem Schattenwurf einzelner Objekte im Raum.

Der Architekt als Maler und Bildhauer

Jene, die im 19. Jahrhundert den Fortschritt der Architektur von einer engeren Verbindung mit Technik und Ingenieurwissenschaften erhofften, mussten sich von John Ruskin und anderen vorhalten lassen, ein Architekt sei nichts, wenn er nicht gleichzeitig Maler und Bildhauer sei, also Lichtregie führe.⁴ Wie innovativ Mitte des 19. Jahrhunderts der Begriff des «Malerischen» in der Architektur war, ist für uns heute nur noch schwer nachvollziehbar. In ihm verkörperte sich der Anspruch, mit Architektur ästhetische Wirkungen und unmittelbare Gefühlsempfindungen auszulösen, die einen mindestens so starken Eindruck hinterlassen wie die Malerei.

Nicht umsonst trägt das dritte Kapitel von Ruskins *The Seven Lamps of Architecture*, das von den Wirkungen und den architektonischen Voraussetzungen des Hell-Dunkel handelt, den Titel *The Lamp of Power*.⁵ Ruskin gelangte beim Studium der Reiseskizzen David Roberts' zur Überzeugung, die Architektur habe selbst genügend plastische Qualitäten und brauche dafür nicht auf Skulpturenschmuck zurückzugreifen. In diesem Sinne bringt Le Corbusiers berühmte Definition von Architektur – «das

gekonnte, genaue und grossartige Spiel mit Körpern im Licht»⁶ – nur zum Ausdruck, wie tief seine Generation und er selbst, also die Pioniere der modernen Bewegung, intellektuell in Ruskins Schuld standen.

Die Chiaroscuro-Effekte: drei Ansätze

Die Theoretiker der Romantik, des Symbolismus und des Expressionismus untersuchten das Hell-Dunkel in der Architektur mit drei sich ergänzenden Ansätzen: Der *beschreibende* Ansatz konzentriert sich auf das Objekt und erforscht, wie Licht und Schatten auf der Oberfläche oder im Innern von Gebäuden spielen, wie sie Baukörper sichtbar machen, Umrisse zeichnen, Teile artikulieren oder Ebenen hierarchisch gliedern. Der Ansatz der *subjektiven Empfindung* erkundet die Schlagkraft der Kontraste ebenso wie die Feinheit der Nuancen, die Tristesse fahler Oberflächen, die Erhabenheit von in gleichförmige Schatten getauchten Massen oder das beunruhigende Geheimnis unergründlichen Dunkels. Der *kritische Ansatz* analysiert zum einen die Übereinstimmung von Mittel und Wirkung, zum andern die Eignung des gewählten emotionalen Registers für die konkrete Gebäudefunktion. Damit fragt dieser Ansatz, ob die Werte des Hell-Dunkel eindeutig gesetzt sind und einen übereinstimmenden Effekt erzielen, oder ob übertriebener Detailreichtum die Aufmerksamkeit ablenkt und die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Zum andern widmet er sich typologischen Fragen: Ist eine so uniforme Masse in majestätischer Grösse angemessen für diesen konkreten öffentlichen Bau? Passt ein so trauriger Hof, in den nie direktes Licht dringt, zu einer Schule oder einem Spital? Ist eine Reihe von Öffnungen in so schwingvollem Rhythmus angemessen für ein Gericht?

Im Lauf der Zeit bildete sich so eine Skala der expressiven Kräfte heraus. Sie wurde zu einer visuellen Formsprache, die sich auf eine hierarchische Klassifizierung der Programme bezog, und eine normative Rolle in Anspruch nahm, die in Konkurrenz trat zur klassischen Theorie der architektonischen Charaktere und ihrer Regeln der Angemessenheit.⁷ Die so entstehende Sprache, die ein Set formeller Mittel an subjektiv wahrgenommene Effekte knüpft, beschränkt sich jedoch auf die Oberfläche der Dinge und ist deshalb nicht ohne Willkür. Die Schönheit der Wirkungen bewegt zwar, sagt aber nichts über die tatsächliche Beschaffenheit der Bauten und ihre spezifischen formalen Notwendigkeiten. Auch akzep-



Abb.6

Abb. 6 Luigi Vagnetti, *Palazzo Grande*, Livorno, Platz-Ansicht, 1951. Der realisierte zweite Entwurf stellt die öffentliche Sockelzone mit starken Chiaroscuro-Effekten in Kontrast zur fast glatten Wand der Büroggeschosse. Bild aus: Alessandro Merlo, 2008, S. 21

Abb. 7 Luigi Vagnetti, Modell zum ersten Entwurf des *Palazzo Grande* in Livorno, April 1948. Platzfront gegenüber der Kathedrale. Bild aus: Alessandro Merlo, 2008, S. 21

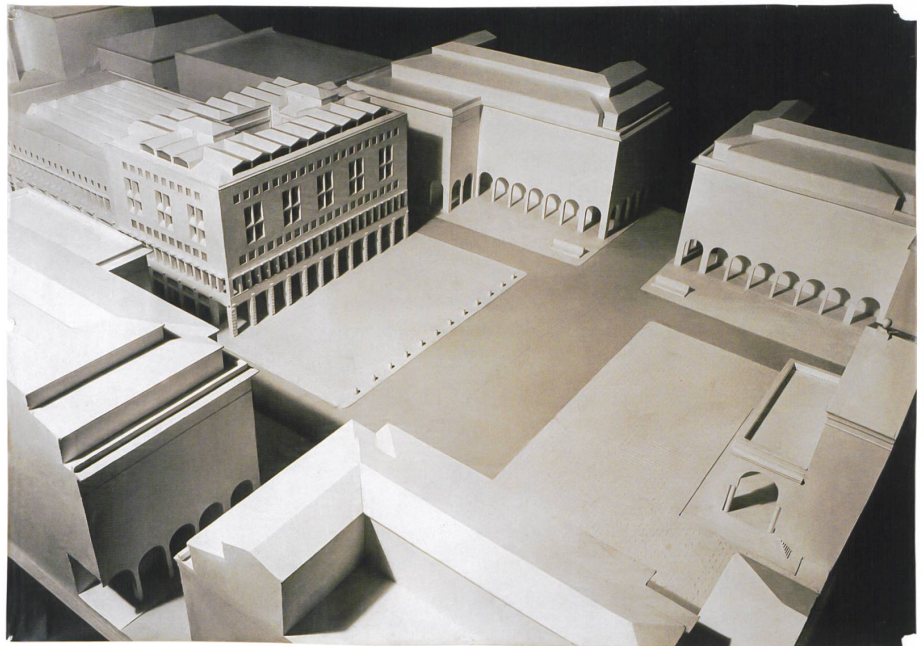


Abb.7

8 Robert Sokolowski, *Phenomenology of the Human Person*, Cambridge 2008, S. 283.

9 Christoph Grunenberg, Eva Fischer-Hausdorf (Hg.), *Letztes Jahr in Marienbad. Ein Film als Kunstwerk*, Köln 2015, S. 28.

10 Zur Unterscheidung zwischen internen und externen Gründen, über die bereits Aristoteles theoretisierte, vgl. Robert Sokolowski, *Pictures, Quotations and Distinctions, Fourteen Essays in Phenomenology*, Notre Dame 1992, Kap. 4, *Explaining*, S. 93–108, 303–304.

11 Saverio Muratori, *Il Palazzo Grande di Livorno*, in: Architetture 14–1952, S. 11–21.

12 Dario Matteoni, *Livorno*, Bari 1985. Alessandro Merlo (Hg.), *La ricostruzione del centro storico di Livorno nel secondo dopoguerra*, Florenz 2006.

13 Giancarlo Cataldi, Michela Rossi (Hg.), *Luigi Vagnetti, architetto (Roma 1915–1980)*, Florenz, 2000. Alessandro Merlo, *Italian eclectic, il Palazzo Grande di Livorno*, Pisa 2008. Gabriella Carapelli, *Luigi Vagnetti, 1915–1980: inventario analitico dell'archivio*, Università degli studi di Firenze, Florenz 2008.

tieren nicht alle Architekten mit einem Auge für das expressive Potenzial des Hell-Dunkel den mystischen Lichtkult, auf den viele Meister des Fachs mit ihrer Lehre bauen: Karl Friedrich Schinkel, John Ruskin, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Bruno Taut oder – unserer Zeit etwas näher – Louis Kahn.

Den Schein in Frage stellen

Das Spiel von Licht und Schatten löst ganz unbestreitbar Affekte aus. Und die Idee, darauf ein Bezugssystem aufzubauen – analog zur Tonartcharakteristik und Affektenlehre in der Musik –, verdient die Aufmerksamkeit, die sie schon lange erhält. Problematisch wird es, wenn man die Bedeutung des Hell-Dunkel oberflächlich nur auf seine ästhetischen Wirkungen reduziert und andere Beziehungen übersieht, vor allem kausaler Art, die in die Tiefe führen.

Aristoteles sagte, dass dem Menschen die Substanz der Dinge nicht direkt zugänglich sei, sondern er sie von zufälligen Erscheinungsformen ihrer Eigenschaften herleiten müsse. Es geht also darum, gegen den Strom in Richtung der Quelle zu steigen, der sie entspringen.⁸ Ein Ausschnitt aus Alain Resnais Film *L'année dernière à Marienbad* von 1961 soll dies veranschaulichen: Das Panorama einer barocken Parkanlage aus der Vogelperspektive zeigt uns eine Konstellation erstarrter menschlicher Figuren in diffusem Licht. Sie werfen lange Schatten, während den kegelförmig beschnittenen Buchsbäumen des Ziergartens solche fehlen. Tatsächlich wurden die Schatten mit Schablonen auf den Kies gesprüht und die Szene bei bedecktem Himmel gedreht.⁹ Kommentatoren haben dieses *Tableau vivant* mit den *Piazze d'Italia* Giorgio de Chiricos verglichen, um auf die Inspiration durch die Surrealisten hinzuweisen – doch über das, was der Surrealismus an sich ist, verrät uns diese Parallele nichts. Der Betrachter muss die Erscheinungsformen hinterfragen, um den Stand der Dinge festzustellen, den der Regisseur ihm präsentiert: Warum haben die Figuren einen Schatten, die Büsche aber nicht? Weil hier nicht die Gesetze der Logik gelten. Wir haben es mit einer Welt zu tun, die sich von der Wirklichkeit entfernt: einer surrealistischen Welt. Würde man Resnais' 'lebendes Bild' nur um die Schönheit seiner Licht- und Schattenspiele in rein ästhetischer Einstellung bewundern, liesse man die dahinter liegende Wirklichkeit entfliehen, die sich gerade in diesem sonderbaren Licht- und Schattenspiel teilweise zeigt und somit rational erfasst werden kann.

Zurück zur Architektur: Saverio Muratori war in der späten Nachkriegszeit einer der Ersten, der gegen eine bloss effekthascherische Architektursprache antrat und wieder systematische Beziehungen zwischen Form, Struktur, Material, Typologie und dem städtebaulichen Kontext ins Zentrum rückte. Als Lehrer, Theoretiker und Kritiker, der mit der philosophischen Tradition vertraut war, brachte er seine Studenten und Leser immer wieder dazu, den Kausalketten nachzugehen, welche die Oberflächenphänomene mit ihren tiefen Wurzeln verbinden. Im Prozess des Entwurfs, der stets die Aufgabe hat, einzelne Teile zu einem einheitlichen Ganzen zu formen, hielt es Muratori für relevanter und weit nützlicher, die Formen aus ihren inneren Ursachen heraus zu erklären, statt äussere Faktoren wie Ereignisse, den Willen der Akteure oder Normen und Konventionen herbeizuziehen.¹⁰

Die Macht der Evidenz

Ein Beispiel soll dies erklären: In der zeitgenössischen Debatte über den 1947 bis 1951 im Zentrum von Livorno erbauten *Palazzo Grande* vertrat Muratori die Ansicht, dass der Ort ein Gebäude mit ganz anderer Nutzung und anderem Ausdruck verlange, aber dass es dem Architekten trotzdem gelungen sei, die inneren Widersprüche dieser Fehlplanung dank der Kombination zweier unterschiedlicher Arten von Hell-Dunkel-Effekten im Aufriss einigermaßen zu schlichten.¹¹

Das von Bernardo Buontalenti entworfene Livorno gehört zu den «Idealstädten» des 16. Jahrhunderts.¹² Nach der Zerstörung 1943 durch die Bomben der Alliierten wollte der Denkmalschutz Livornos historische Identität bewahren, doch hatte die öffentliche Hand kein Geld für den Wiederaufbau. So verkaufte sie die bestgelegenen Grundstücke. In der Folge ging der Auftrag zur Errichtung eines Palasts, der auf der Piazza Grande die Lücke gegenüber dem Dom schliessen sollte, an die *Immobiliare di Roma* und ihren jungen Angestellten, den Architekten Luigi Vagnetti.¹³ Wie Muratori unterstrich, führten externe Faktoren – ein privater Investor mit dem Ziel, ein Spekulationsobjekt zu realisieren, am liebsten mit einer Vorhangfassade – sofort zum Konflikt mit den inneren Gesetzen der städtebaulichen Form. In einer Idealstadt aus der Renaissance werden Gebäude *per definitionem* nach einer vorbestimmten Hierarchie platziert, die keinerlei Ausnahme duldet. Am besagten Ort war demnach ein Gebäude von öffentlichem Interesse mit starker Präsenz erforderlich.

14 Reyner Banham, *Italian Eclectic*, in: *Architectural Review* 670, Oktober 1952, S. 215–217.

Der erste Entwurf Vagnettis für die Hauptfassade arbeitete mit einem Maximum von Elementen, die den Bau zu einer modernen Variante des mittelalterlichen *Palazzo pubblico* machten: Säulenhalle und Loggia mit starkem Schattenwurf, darüber fünf grosse, tiefe Fensteröffnungen mit gekreuzten Pfosten, die im Schnitt sogar ein nichtexistierendes *piano nobile* andeuten, zumindest aber einen dem Ort angemessenen Massstab einführen. Wahrscheinlich hoffte der Architekt, für diese formale Lösung die Unterstützung des Expertenkomitees zu gewinnen und so eine öffentlich-private Partnerschaft für einen grossen Gemeindesaal erzwingen zu können. Sein Gegenüber zeigte sich jedoch unnachgiebig, sodass er das Projekt aufspaltete: Er behielt zwar den einheitlichen Sockel bei, den die Effekte von Licht und Schatten rhythmisieren und der die für öffentliche Gebäude typische Durchlässigkeit aufweist; im Übrigen glättete er die Fassaden jedoch radikal. Die bündigen Fenstereinfassungen zeichnen eine filigrane Struktur – analog zu den Vorhangfassaden der Bürogebäude, aber ohne Verzicht auf den Mauercharakter, den der Kontext erfordert. Dank dieser Lösung ging der *Palazzo Grande* als Ikone des Eklektizismus der späten italienischen Nachkriegszeit in die Baugeschichte ein.¹⁴

Muratori beklagte wohl die verpasste Chance, der Stadt ein monumentales Zentrum zurückzugeben, das ihrer historischen Identität entspricht. Er verteidigte aber Vagnettis Lösung mit dem Argument, ihr hybrider Charakter verrate nicht die Hilflosigkeit eines Unerfahrenen, sondern sei die logische Folge vorangegangener stadtplanerischer Fehlentscheide und des kommerziellen Programms für das Gebäude. Genauso wie die Schärfe notwendig zur Form einer Messerklinge gehört, müssen nach Muratoris Ansicht Gebäudetypen, die eine institutionelle Rolle in der Stadt beanspruchen, durch starke Relieferung und kraftvolle Hell-Dunkel-Werte ausgezeichnet werden. Solche Merkmale, die an konstruktive und typologische Eigenschaften gebunden sind (grosse Spannweiten und Geschosshöhen), verdichten sich sozusagen zu einer spezifischen Lichtsignatur, die das erkennbar macht, was diese Bauten an sich sind. —

Sylvain Malfroy unterrichtet Geschichte und Theorie der Architektur an verschiedenen Schweizer Hochschulen und ist Autor zahlreicher Publikationen zu Architektur und Städtebau.

Aus dem Französischen von *Christoph Badertscher*

Résumé

Chiaroscuro

Profondeur sémantique du clair-obscur

À l'origine, le mot *chiaroscuro* est utilisé dans la peinture de la Renaissance pour les valeurs de la lumière et de l'ombre. John Ruskin reprit le terme pour l'architecture, qu'il situait plus près de l'art que des sciences techniques. À partir de sa définition, les théoriciens qui ont suivi ont tous utilisé le terme différemment: de manière descriptive pour l'effet plastique de la lumière, de manière subjective en ce qui concerne les nuances et les contrastes, ainsi que de manière critique au sujet de l'adéquation entre les moyens et les effets. Toutes ces approches ont en commun d'être une alternative à la théorie classique du caractère. Mais ce regard décale cependant le coup d'œil derrière les choses et crée un sentiment d'irréalité, comme par exemple dans le film *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Au 20^e siècle, c'est l'architecte et théoricien italien Saverio Muratori qui tenta d'expliquer cette relation (manquante). Il fit remarquer dans une critique concernant un projet de Luigi Vagnetti pour la reconstruction de Livourne que ses façades aux effets de clair-obscur parlaient surtout de l'impossibilité de concevoir un bâtiment d'exception dans l'urgence financière et politique de la période d'après-guerre.

Summary

Chiaroscuro

The deeper meanings of cast shadow

The term *chiaroscuro* originally meant the various values of grey used to create light and shadow in Renaissance painting. John Ruskin applied the term to architecture, which he saw as being positioned closer to art than to the technical sciences. The term was then examined in different ways by theorists who followed him: descriptively with regard to the plastic effect of light, subjectively about its nuances and contrasts, and critically in terms of the harmony between means and effect. All these approaches have in common the fact that they represent an alternative to the classic theory of character. This different way of looking, however, blocks the view behind things and, like in Alain Resnais' film *Last Year in Marienbad*, produces a feeling of unreality. In the 20th century it was the Italian architect and theorist Saverio Muratori who attempted to explain such a (lacking) relationship. In his critique of a project by Luigi Vagnetti as part of the rebuilding of Livorno, Muratori noted that the facade with its effects of light and dark spoke above all about the impossibility of designing an exceptional building in a post-war situation dominated by financial hardship and political problems.