

JULIAN BLUNK

## DIE RAUMILLUSION UND DIE VIERTE DIMENSION: BETRACHTUNGSZEIT UND BETRACHTETE ZEIT IN DER DECKENMALEREI ANDREA POZZOS

1766 postulierte Gotthold Ephraim Lessing in seinem „Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit [...]: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Theile nebeneinander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile aufeinander folgen.“<sup>1</sup> Lessings klarer und jeweils exklusiver Trennstrich, der die Bildkunst zu einer Raum-, die Dichtung zu einer Zeitkunst erklärte und Letzterer im Umkehrschluss ihre räumliche, der Bildkunst indes ihre zeitliche Ausdehnung absprach, räumte – und darin lag wohl vor allem seine zeithistorische Sprengkraft – am Ende der Barockepoche auch mit deren kunsttheoretischem Credo *ut pictura-poesis* auf: *pictura* und *poesis* seien sich in struktureller Hinsicht nicht gleich, sondern schlechterdings in verschiedenen Dimensionen zu Haus.

Gelten die Exklusivitätsbehauptungen Lessings

auch längst und mit Recht als überholt,<sup>2</sup> so dominieren sie den kunsthistorischen Diskurs faktisch noch immer: Bei anhaltendem Boom raumsoziologischer und raumkontextueller Fragestellungen, die heuer den „Raumbezug“ eines jeden Werkes der bildenden Kunst nahezu obligatorisch zu definieren oder zu rekonstruieren trachten, ist der Faktor Zeit in der Kunst- und Kulturwissenschaft bislang vor allem in den Kategorien des „Performativen“ oder des „Ephemeren“ in den Fokus geraten. Darüber hinaus ist die Zeit, wenngleich sie von Gottfried Böhm im Jahre 1987 gar als „die Grundkategorie der Malerei“<sup>3</sup> beschrieben wurde, noch immer weit davon entfernt, tatsächlich als eine Leitfrage der Kunstwissenschaft verhandelt zu werden.<sup>4</sup> Dies gilt umso mehr in Bezug auf jene Gattungen der Malerei, denen es an der Illusionierung von faktisch nicht existenten Räumen gelegen war.<sup>5</sup> Dass illusionistische Perspektivmalereien nicht nur Raum-, sondern mit ihnen immer auch Zeitphänomene generieren, klingt erst in der jüngeren Literatur, wie etwa im Streit um den häufig in Opposition zum *punto stabile* diskutierten „bewegten Betrachter“<sup>6</sup> an.

<sup>1</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Karlsruhe 1824 (1766), 168.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu u. a. Ernst Gombrich, *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*. In: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984, 40–62. Vgl. auch Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*. Darmstadt 1987, 10–12.

<sup>3</sup> Gottfried Böhm, *Bild und Zeit*. In: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, 1–23, hier 3, mit weiterführender Literatur.

<sup>4</sup> Böhm machte eine „fortschreitende Wahrnehmung“ insb. anhand kompositioneller Blickführungen dingfest und lieferte darüber hinaus eine prägnante Darstellung des bis dato entfaltenen Forschungsdiskurses zur „Betrachtungszeit“, die im selben Jahre von Theissing noch einmal scharf von der „Bildzeit“ unterschieden wurde. Vgl. Böhm (wie Anm. 3) 21; Theissing (wie Anm. 2).

<sup>5</sup> Exemplarisch ließe sich die Forschungslücke anhand von Götz Pochats mehrbändiger Darstellung einer Geschichte der Zeit in der Kunst illustrieren: Sie endet mit der Renaissance und somit noch vor dem eigentlichen Siegeszug des Illusionismus. Vgl. Götz Pochat, *Bild – Zeit. Eine Kunstgeschichte der vierten Dimension*. Wien–Köln–Weimar 1996. Dagegen forderte etwa Alberta Battisti noch explizit die vermehrte Beschäftigung mit den vermeintlich bis dato zu wenig untersuchten Raumfragen in Bezug auf das Barock im Allgemeinen und Pozzo im Besonderen ein. Vgl. Alberta Battisti, *L'azione spaziale in Andrea Pozzo*. In: dies. (Hg.), *Andrea Pozzo*. Milano 1996, 49–56.

<sup>6</sup> Vgl. etwa Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Berlin 2001, insb. 116–120. Infolge einer „Kopplung der visuellen Wahrnehmung an die Bewegung im Raum“, so Burda-Stengel, sähe sich der Rezipient des *sotto-in-su*-Illusionismus eines Andrea Pozzo gezwungen, dessen Fresken buchstäblich zu erlaufen, um dabei auch seiner eigenen bildkonstituierenden Rolle gewahr zu werden: „Der Betrachter spürt sowohl die Bewegung seines Körpers wie er zugleich mit Hilfe des körperlichen Sehnsinns die Veränderung der Malerei in Abhängigkeit von seiner Bewegung bemerkt.“ (ebd. 128).

Der vorliegende Beitrag möchte insbesondere am Beispiel von Andrea Pozzos im Jahre 1694 fertiggestellten Langhausfresko von S. Ignazio (Abb. 3) die vermeintliche Unvereinbarkeit von „bewegtem Betrachter“ und „idealem Betrachterstandpunkt“ in Frage stellen und herausarbeiten, inwiefern die illusionistische Deckenmalerei als „Raumkunst“ par excellence im Generellen und diejenige Pozzos im Besonderen Strategien entwickelt hat, auch die Dimension der Zeit im Sinne der ihr eigenen Zwecke zu domestizieren. Nicht zuletzt soll diskutiert werden, inwieweit sich in Bezug auf die jeweiligen Zusammenhänge von betrachteter Zeitlichkeit und den Modi der Gestaltung ihrer Betrachtungszeit ein generelles System in Pozzos großen Freskowerken lokalisieren und wie sich ein solches deuten ließe.

Das Verhältnis zwischen Zeit und Bildender Kunst äußert sich in zwei scharf voneinander zu trennenden Problembereichen: der betrachteten, oder „ikonologischen Zeit“ auf der einen und der für die Betrachtung zu veranschlagenden Zeit auf der anderen Seite – eine Unterscheidung, auf die bereits auch Lessing eigens hingewiesen hatte, indem er die zeitliche Ausdehnung eines bildkünstlerischen Werkes zugunsten von dessen „unveränderlichen Dauer“<sup>7</sup> verneinte, die Betrachtungs- oder Kontemplationszeit seines Rezipienten aber als theoretisch unlimitiert beschrieb. In Bezug auf die ikonologische Zeit wurde von der kunsthistorischen Forschung ein Grundstock derjenigen Kategorien angelegt, in denen die Zeit in der Binnensphäre eines Bildes selbst zur Darstellung gelangen kann.<sup>8</sup> Hier gebe es etwa Darstellungen von Historie, Mythos oder biblischem Geschehen, also von erzählter, vergangener Zeit, die Darstellung von Über- oder Entzeitlichem als Ikonen oder Allegorien, zyklische Zeitdarstellungen der Monate oder der Lebensalter, eine „zukunftsorientierte“ Vanitasmotivik sowie schließlich die Figur des Chronos als personifizierte, selbst handlungsfähige Zeit.

In Bezug auf die „Betrachtungszeit“ perfektionierte insbesondere die Kultur des Barock alte und neue Kategorien der Blicklenkung und Blickverwahrung, des visuellen und somit stets auch zeitlichen Rhythmisierens gestalteter Räume: Denn dokumentiert ihre Neigung etwa zur Ausformung monumentaler Sichtachsen und Raumfluchten bei der Anlage architektonischer Ensembles auch in erster

Linie einen Willen zur symbolischen Okkupation des Raumes, organisierten diese ganz zwangsläufig immer auch die Zeit ihrer Betrachtung. Gerade dann, wenn, wie in Städten, Schlössern oder Parks, auf Treppen, Brücken oder Kalvarienbergen, begehbare Wege gestaltet wurden, wurde der Betrachter gezwungen, das Kunstwerk und sein erzählerisches Programm nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit seinen Beinen zu erwandern. Nicht nur die Entscheidung darüber, von wo, sondern auch wie lange ein Werk zu betrachten sei, wurde dem Rezipienten dabei quasi gewaltsam abgerungen.

Auch bezüglich solcher Kopplungen von Werk und Weg sind verschiedene Arten und Ziele der Fremdverwaltung von Betrachtungszeit voneinander zu unterscheiden. Säumen die für die Betrachtung vorgesehenen Werke den Weg des Betrachters seitlich, werden diese in der Regel als aufeinanderfolgende Teile eines übergeordneten Bildzusammenhangs wahrgenommen. Als echte „Wegelagerer“ nutzen etwa Berninis Figuren auf der Römischen Engelsbrücke den faktischen Mangel an Optionen, trockenen Fußes den Tiber zu überqueren: Ihre Rezeption geschieht nur bedingt freiwillig – die Skulptur sucht den Betrachter, nicht umgekehrt. Die Dauer der Tiberüberquerung fällt dabei mit der Zeit der Betrachtung der Engel zusammen, deren Metrum und Rhythmus fast schon mit naturwissenschaftlichen Methoden messbar würde, legte man eine gemittelte Schrittlänge und -geschwindigkeit als Maßstab an:  $X \text{ Armae Christi pro } 100 \text{ Meter} = Y \text{ Armae Christi pro Minute}$ . Mit der Bewegung des Betrachters wird aus dem Nebeneinander der Skulpturen ein Nacheinander.

Anders rezipiert ein Betrachter die nicht seitlich seines Weges, sondern im Fluchtpunkt entsprechender Sicht- und Verkehrsachsen positionierten Objekte. Je länger der Weg ist, der geradlinig auf die Fassade eines Schlosses oder auf ein Denkmal zuführt, desto länger sieht sich der auf ihm wandelnde Betrachter gezwungen, die ihm gegenüberliegende Ansicht im Blick zu behalten – und desto intensiver wird er deren Pathos und Würde empfinden. Generiert bei der visuellen Ausgestaltung begehrter Achsen der „Seitenblick“ also in der Regel eine Folge verschiedener Ansichten, so folgt aus dem frontalen Blick die Dauer einer einzigen Ansicht. In beiden Fällen aber bleibt es weitestgehend bei der „un-

<sup>7</sup> Lessing (wie Anm. 1) 33.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch Paul Philippot, Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst. In: Michel Baudson (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim 1985, 127–155.

veränderlichen Dauer“ des jeweils betrachteten Bild- oder Bauwerkes im Sinne Lessings.

Sind die engen Verzahnungen hochfrequenter Verkehrsachsen und kalkulierter Ansichten in beiden Fällen immer wieder analysiert worden, wurde die Zeitregie der großen illusionistischen Deckengemälde des Barock vergleichsweise selten untersucht. Tatsächlich generierten diese jedoch bereits in Bezug auf ihre Disposition häufig ein drittes Konzept des Umgangs mit der Betrachtungszeit, das sich irgendwo in der Grauzone zwischen den beiden erstgenannten ansiedelt: Auch seine Scheinarchitekturen sind stets an reale Architekturen und mit ihnen an konkrete Wegführungen – in S. Ignazio vor allem an die Hauptachse des Langhauses – gebunden. Weder stellen sie dem Betrachter wechselnde, aber „unveränderliche“ Kunstwerke zur Seite, die einzeln und nacheinander zu betrachten sind, noch liefern sie seinem Blick eine einzelne, frontale und ebenfalls „unveränderliche“ Ansicht. Vielmehr befinden sie sich meist über dem Weg des Betrachters, bieten diesem aber dennoch häufig keine voneinander separierten, sukzessive zu betrachtenden Bildfelder, sondern eine einzige, den Weg des Betrachters überspannende „Einstellung“. Mischt die Über-Kopf-Rezeption in gewisser Hinsicht den frontalen und den seitlichen Blick, so bringt dies auch die Verschränkung der jeweils zugehörigen Zeiterlebnisse von Dauer resp. Narration mit sich. Zugleich stellen die Anamorphosen illusionistischer Fresken bereits unabhängig von ihrem Anbringungsort die „Unveränderlichkeit“ des betrachteten Bildes zur Disposition:

Bereits in Bezug auf Hans Holbeins d. J. in der Horizontalen zu betrachtendes anamorphotisches Tafelbild „Die Gesandten“ von 1533 sprach Hans Ulrich Reck von einem „bildnerisch bewegten Betrachter“.<sup>9</sup> Dieser werde, von seiner unausweichlichen Neugier getrieben, selbst zu einem Gesandten

zwischen den beiden formgebenden Betrachterstandpunkten, wobei sich das Bild der Diplomaten in das eines Schädels verwandelt (Abb. 4). Das Bild animiert also den Betrachter, der animierte Betrachter das Bild. Und doch ist auch dieses Phänomen ein anderes als das bei Pozzos Deckenfresko. Beide Bilder sind in sich variabel, doch während sich bei Holbein immer nur entweder der Totenschädel oder die Gesandten klar erkennen lassen und sich das jeweils andere Motiv bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, bleibt sich Pozzos, lediglich einer Perspektive gehorchendes Fresko als Bildgegenstand stets gleich und oszilliert lediglich zwischen „fälschen“ und „richtigen“ Ansichten einer sich zunächst aufrichtenden, dann stabilen und schließlich kippenden Scheinarchitektur (Abb. 5). Das vermeintlich unveränderliche, immobile Bild wird mobil, gerät mit den Blicken eines wandernden Betrachters in sich selbst und somit in eine quasi „filmische“ Bewegung. Jüngst noch einmal besonders plastisch beschrieben wurde dieser eigens als „Pozzo-Phänomen“<sup>10</sup> betitelte Umstand von Michael Polanyi: „Entfernt man sich von diesem Punkt auch nur um wenige Meter, so scheinen die Säulen [...] sich in einem Winkel zum Kirchenschiff zu senken. Wenn man die Mitte des Schiffs umkreist, scheinen sich auch die gemalten Säulen ringsum zu bewegen, wobei sie ständig vom eigenen Standpunkt wegzusinken scheinen.“<sup>11</sup>

Insofern die moderne kunsthistorische Forschung bei ihren Analysen illusionistischer Deckenfresken meist allein die „idealen“ Betrachterstandpunkte als intendiert begriff, konnte der Umstand, dass sich etwa Pozzos Scheinarchitektur von S. Ignazio, so stabil sie sich vom vermeintlich einzig dafür vorgesehenen Betrachterstandpunkt aus auch geben mag, in eine skurrile Schiefelage gerät, wenn man diesen wieder verlässt oder noch gar nicht eingenommen hat, als vermeintlich unausweichlich zu zahlender

<sup>9</sup> Hans Ulrich Reck, Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. Köln 2000, 77–110, hier 83, 109, Anm. 6.

<sup>10</sup> Michael Polanyi, Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 2006, 148–162, hier 149. Die Tatsache, dass anamorphotische Malerei im Gegensatz zu Raumillusionen auf planen Malgründen „in sich“ kippen kann, verhandelte Michael Polanyi im Rekurs auf Maurice Henri Pirennes (Maurice Henri L. Pirenne, *Optics, Painting and Photography*. London 1970): Gemäß Pirenne registrierte das menschliche Auge bei den Raumkonstruktionen etwa auf Leinwänden auch den planen Bildträger, was sowohl eine echte Täuschung als auch eine innere Beweglichkeit des Bildes bei eigener Bewegung unterbinde. Man könne, so Polanyi, „zum Beispiel in einer Galerie an den Bildern entlanggehen, ohne dass die Bilder so wie Pozzos Gemälde verzerrt würden“ (ebd. 149). Oder genereller: „Die Anfälligkeit eines Bildes, in der Betrachtung aus einem Winkel verzerrt zu werden, ist also an seine Täuschungsqualität gebunden; ein begleitendes Wissen von der Leinwand schützt das Bild vor winkelbedingter Verzerrung und verhindert zugleich seine Täuschungsqualität“ (ebd. 150). Im Gegensatz dazu sei die von der anamorphotischen Malerei geleugnete Krümmung ihres Bildträgers nicht nachvollziehbar und deshalb auch nicht mehr korrigierend mitzudenken.

<sup>11</sup> Polanyi (wie Anm. 10) 148.

Preis für eine zur Perfektion gesteigerten Illusionsmalerei immer wieder aus dem Blick geraten. Dennoch offenbart bereits ein kurzer Blick auf ältere Betrachtungen anamorphotischer Malerei, dass gerade deren scheinbar kinetischen Fähigkeiten immer wieder erheblichen Einfluss auf ihre Deutung nehmen konnten.

Die Bewertung gerade von Pozzos künstlerischer Spezialisierung fiel im Laufe der Jahrhunderte alles andere als homogen aus: Während seine frühen Biographen Lione Pascoli und Francesco Saverio Baldinucci Pozzos Illusionismus in den höchsten Tönen lobten,<sup>12</sup> ging man bald darauf mitunter recht drastisch mit dem Maler ins Gericht. Francesco Algarotti klagte, dass Leute wie Pozzo „architektonische Labyrinth ohne Statik, wie Fieberträume“<sup>13</sup> schufen. Francesco Milizia höhnte gar: „Whoever wishes to become the reverse of an architect, should study the architecture of Fra Pozzo. [...] Architects should close their eyes on seeing such extravagancies.“<sup>14</sup> Wenn die zitierten kritischen Stimmen auch nicht explizit auf das Phänomen des Kippens hingewiesen hatten, so wurden ihre Urteile dennoch fraglos durch eben jene „Instabilität“ von Pozzos Scheinarchitekturen begünstigt.

Zwei besonders prägnante, wenngleich jeweils nur mittelbar auf S. Ignazio zu beziehende Äußerungen Friedrich Nicolais und Jacques Bénigne Bossuets zur anamorphotischen Malerei sind einmal von Bernhard Kerber<sup>15</sup> und Heinrich Pfeiffer<sup>16</sup>, einmal von Jasmin Mersmann<sup>17</sup> für die Pozzoforschung fruchtbar gemacht worden. 1781 beschrieb der preußische Lutheraner und leidenschaftliche Jesuitengegner Friedrich Nicolai Pozzos Fresken in der Wiener Jesuitenkirche wie folgt: „die so gerühmte perspektivische Deckenmalerey des Fr. Andr. Pozzo kann aus einem einzigen Gesichtspunkte betrachtet, wegen der Kunst, Verwunderung erwecken, da man

aber in mehreren Orten in der Kirche herumgehen muß, so fallen die Objekte allenthalben auseinander“. Sogleich wurde das trügerische Deckenbild zur adäquaten Objektivierung einer nicht minder verlogenen Ideologie erklärt: „Eine solche Art der Malerey kommt mir beinahe vor, wie der Jesuitenorden selbst. Stehet man in dem einzigen angewiesenen Gesichtspunkte der strikten Obedienz, so kann die Verfassung dieses Ordens als ein herrliches und zusammenhängendes Gebäude erscheinen. Rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkte des blinden Gehorsams; so siehet man, und siehet es klarer je weiter man von diesem Punkte geht, daß alles nur Verblendung ist.“<sup>18</sup> Nachdrücklich sei darauf hingewiesen, dass erst die Bewegung Nicolais Argument generiert: Explizit ist erstens von den zwangsläufig zu erlaufenden Wegen in der Kirche die Rede, zweitens davon, dass die Malerei infolge ihrer Begehung in sich selbst beweglich wird.

Über ein Jahrhundert zuvor und doch wie eine Antwort auf Nicolai: Auch der französische Kleriker Jacques Bénigne Bossuet beschrieb in einer im Louvre gehaltenen Fastenpredigt von 1662 in Bezug auf die anamorphotische Malerei (im Generellen) ein quasi filmisches Erlebnis, um dieses sogleich ebenfalls ethisch auszudeuten – wenn auch geradewegs gegenteilig: „Quand je considère en moi-même la disposition des choses humaines, confuse, inégale, irrégulière, je la compare souvent à certains tableaux, que l'on montre [...] comme un jeu de la perspective. La première vue ne vous montre que des traits informes [...]. Mais aussitôt que celui qui sait le secret vous les fait regarder par un certain endroit, aussitôt toutes les lignes inégales venant à se ramasser d'une certain façon dans votre vue, toute la confusion se démêle [...]. C'est ce me semble, messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparent et de sa justesse cachée, que nous ne pou-

<sup>12</sup> Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di Artisti dei Secoli XVII–XVIII*, hg. von Anna Matteoli. Rom 1975; Lione Pascoli, *Vite de Pittori. Scultori et Architetti moderni*. Rom 1736.

<sup>13</sup> Hans Schumacher/Brunhilde Wehinger, Francesco Algarotti (1712–1764). Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung, Digitale Auswahlsgabe, Bd. III: Schriften zur Kunst. <[http://www.algarotti.de/03Algarotti\\_Schriften%20Kunst.pdf](http://www.algarotti.de/03Algarotti_Schriften%20Kunst.pdf)>, Juli 2009, 122. Vgl. auch ebd., Anm. 694.

<sup>14</sup> Francesco Milizia, *The lives of celebrated architects, ancient and modern. With historical and critical observations of their works, and on the principle of the art*. London 1826, hier Bd. II, 254.

<sup>15</sup> Bernhard Kerber, Pozzo e l'aristotelismo. In: Alberta Battisti (Hg.), *Andrea Pozzo*. Milano 1996, 33–48, hier 39. Vgl. hierzu auch Bernhard Kerbers Beitrag in diesem Band.

<sup>16</sup> Heinrich Pfeiffer SJ., Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù. In: Alberta Battisti (Hg.), *Andrea Pozzo*. Milano 1996, 13–32, hier 13.

<sup>17</sup> Jasmin Mersmann, In una occhiata. Das Ideal des Einen Blicks vom Einen Punkt. In: Matthias Bleyl/Pascal Dubourg-Glatigny (Hg.), *Quadratura Malerei. Geschichte – Theorien – Techniken*. Berlin–München 2011, 223–236, hier 231.

<sup>18</sup> Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. In: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Bernhard Fabian und Marie-Luise Spieckermann, Bd. XV. Hildesheim–Zürich–New York 1994, 650–651.

vons jamais remarquer qu'en le regardant par un certain point que la foi en J'ésus-Christ nous découvre.<sup>19</sup>

Während also Nicolai beim Verlassen des „diktorischen“ punto stabile mit der Scheinarchitektur auch ein katholisches Weltbild in sich zusammenstürzen sah, verortete Bossuet in der entgegengesetzten Bewegung Beweiskraft: Im Leben wie im Angesicht anamorphotischer Malereien habe man eben den richtigen Standpunkt einzunehmen, damit sich „die ungeordneten Linien sammeln“ und die Logik von Gottes Schöpfung in einem klaren Bild offenbaren. Kurz: Wenn für den einen alles umkippt, weil man die Mitte verlässt, sich für den Anderen jedoch alles aufrichtet, weil man diese ansteuert, so ist offenbar tatsächlich alles nur Sache des Standpunktes, den man einem Welt- resp. Deckenbild gegenüber einzunehmen bereit ist. Beide aber – und das ist ebenso erstaunlich wie erhellend – beobachteten bei ihrer Betrachtung desselben perspektivischen Phänomens, der Anamorphose, die Fähigkeit eines Bildes zur bildimmanenten Bewegung und beschrieben diese mit bewegungsanzeigenden Verben – ob sich die Linien nun „sammeln“ wie bei Bossuet oder „auseinanderfallen“ wie bei Nicolai. Beide diagnostizierten zudem einen engen Zusammenhang von innerbildlicher und weltanschaulicher Ordnung auf der einen sowie bildlicher und weltanschaulicher Unordnung auf der anderen Seite und assoziierten also nicht primär ein Bildsujet, sondern den Modus seiner Darstellung mit einer katholischen Institution resp. einer katholischen Weltanschauung – der Katholik mit Sympathien, der Protestant mit Antipathien.

Dass der Grad der Ausprägung des „Pozzo-Phänomens“ proportional zum Grad des Illusionsanspruchs des monoperspektivischen sotto-in-su-Illusionismus zu steigen und somit ethische Deutungen wie jene Nicolais und Bossuets nahezulegen scheint, mag ein Vergleich mit Cosmas Damian Asams Weingartener Fresken (1715–1724) illustrieren (Abb. 6) – umso mehr, als bereits eine Analyse der Erzählstruktur des Asamschen Illusionismus von

Frank Büttner auch die sogenannten Zeitkünste gewinnbringend zu Rate ziehen konnte: Sein Vergleich der Weingartener Raumkunst mit dem Theater zielte nicht primär auf die häufig diskutierten Analogien zwischen illusionierten Bildräumen und Theaterbühnen, also Theater-Räumen, sondern vor allem auf das narrative, also chronologische Strukturprinzip des Theaters als einer weiteren Referenzgröße barocker Innenraumgestaltungen.<sup>20</sup> In kritischer Auseinandersetzung mit Marian Hobson<sup>21</sup> fragte er nach dem Mehrwert illusionistischer gegenüber herkömmlicher Freskomalerei und sah die zeitgenössischen Vorstellungen zur visuellen Rhetorik und Affektsteuerung insbesondere in Gestalt von Gabriele Paleottis Konzept des „Docere, Delectare, Movere“ (Belehren, Erfreuen, Bewegen) im Dienste einer „Persuasio“ (Überredung) in Weingarten exemplarisch verwirklicht.<sup>22</sup> Büttner verglich die sukzessive Einnahme der durch die jeweilige Perspektive der voneinander separierten Bildfelder definierten und eine jeweilige „Sogwirkung“ entfaltenden Betrachterstandpunkte mit der Rezeption der einzelnen Akte einer Theateraufführung und somit explizit mit einer Zeitkunst: „[...] wie im Theater bietet ihm jedes neue Deckenbild, dem er sich zuwendet, quasi einen neuen Akt des Stückes, das er für sich in der Aktion der Betrachtung nachvollzieht.“<sup>23</sup> Ein solcher Rezeptionsmodus sei allerdings erst Folge eines auf der für den süddeutschen Barock maßgebenden Schrägsicht basierenden Phänomens, insofern sich dessen „Nacheinander“ eben erst aus dem Fehlen eines „übergreifenden perspektivischen Zusammenhang[s]“<sup>24</sup> der voneinander isolierten Bildfelder ergebe, das zudem ein echtes Trompe l'oeil verhindere und von dem deshalb auch die großen sotto-in-su-Konzepte wie jenes in S. Ignazio explizit auszuklammern seien – womit die Frage, welchen genuinen Mehrwert Pozzo sich von seiner anders gearteten Illusionskunst hätte erhoffen können, weiterhin zu stellen wäre.

In Bezug auf die Frage nach einem spezifischen Zeitmoment des Illusionismus wäre zunächst festzu-

<sup>19</sup> J. B. Bossuet, Sur la Providence. Sermon pour la deuxième semaine du carême prêché au Louvre, le 8 ou le 10 Mars 1662, premier point, zit. nach: Jurgis Baltrušaitis, Les Perspectives Dépravées, Bd. II: Anamorphoses où Thaumaturgus Opticus. Paris 1984, 221. Tatsächlich war Bossuets Predigt eher auf solche anamorphotische Bilder gemünzt, die sich mit Zerrspiegeln „entschlüsseln“ ließen. Vgl. hierzu auch den Beitrag Bernhard Kerbers in diesem Band.

<sup>20</sup> Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland. In: Das Münster 2 (2001) 108–127.

<sup>21</sup> Marian Hobson, The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France. Cambridge 1982.

<sup>22</sup> Büttner (wie Anm. 20) insb. 121–124.

<sup>23</sup> Büttner (wie Anm. 20) 120.

<sup>24</sup> Büttner (wie Anm. 20) 120.

halten, dass das, was Büttner in Bezug auf die durch Rahmung oder reale Architekturteile voneinander separierten oder gar in verschiedenen Raumteilen befindlichen, aber einem gemeinsamen Sinnzusammenhang unterstehenden „Theaterakte“ Asams ermitteln konnte, im Grunde jede in „Kapiteln“ argumentierende bildliche Narration betrifft. Auch bei Zyklen wie etwa Giotto's Arena-Fresken, deren räumlicher Illusionsanspruch vergleichsweise wenig ausgeprägt ist, muss ein Betrachter jedes Einzelbild zunächst aufsuchen, bevor er es betrachten kann.<sup>25</sup> Ein Zeitmoment ergibt sich also bei Giotto wie bei Asam eher aus der Vielzahl der Teile eines jeweiligen Zyklus denn aus innerbildlichen Phänomenen. Den Fresken Giotto's hat der schrägsichtige Illusionismus Asams somit zwar eine erhöhte Sogwirkung voraus, doch ist auch sein Erzählen in Akten nicht kausal an den Illusionismus gebunden. Ganz anders das „Pozzo-Phänomen“ der wankenden Scheinarchitekturen, welches das im Einzelbild illusionierte Raumkontinuum in seiner Binnensphäre betrifft und das, je nach Größe dieses Einzelbildes, je nach Gestalt seines Trägers und je nach Länge, Entfernung und Lage des für seine Betrachtung vorgesehenen Weges, unterschiedlich starke Ausprägungen entwickeln kann.

Vor der Folie von Frank Büttners Analyse der Asamschen „Theaterakte“ ließe sich trotz aller Anachronismen versuchen, den unstreitbaren Unterschied zwischen der Erzählstruktur des Polyperpektivismus in Weingarten und den sotto-ins-su-Arrangements eines Andrea Pozzo über beider Vergleich mit einer anderen Zeitkunst, nämlich dem Film, ein wenig schärfer in den Blick zu bekommen. Das Konzept der Theaterakte beschreibt einen Vorgang, der die Wege von Bild zu Bild resp. von Akt zu Akt, als quasi bildlose Intervalle aus der eigentlichen Rezeptionssituation „ausblendet“: Mit stillem Einverständnis des Betrachters fällt zwischen der Betrachtung der einzelnen Akte ein Vorhang, der mit dem Raumkontinuum auch das Zeitkontinuum unterbricht. Setzte man nun in Gedanken ein Kameraauge anstelle des Betrachterauges, dann ließe sich das szenische Theatermodell halbwegs adäquat mit dem Prinzip der filmischen Montage vergleichen: Divergierende, klar definierte Einstellungen mit je-

weils unterschiedlichen Sujets werden auf einer Zeitskala hintereinander montiert – muss der Betrachter diese in Weingarten noch selbst erlaufen, unterschlägt der filmische Schnitt den Weg der Kamera von A nach B bekanntlich bereits komplett, um ihn auch dem Betrachter zu ersparen.

Gemäß des begonnenen gedanklichen Experiments ließen sich – freilich frei und idealtypisch – auch die eingangs erwähnten Beziehungen zwischen barocken Verkehrsachsen und den visuellen Erlebnissen bei ihrer Nutzung in die Mittel heutiger Filmgestaltung übersetzen: So ähnelt die Rezeption wechselnder Ansichten von wechselnden Kunstwerken, die sukzessive neben dem Laufenden vorbeiziehen und sich wie bei Cosmas Damian Asam oder Berninis Engeln zu einer übergeordneten Erzählung zusammenfügen, das einzelne Werk in seiner „Unveränderlichkeit“ jedoch nur bedingt behelligen, etwa derjenigen einer Attraktionsmontage im Sinne Sergej Eisensteins. Die Wahrnehmung der frontal im Fluchtpunkt einer Achse eingefrorenen Ansicht als Ziel im Auge eines Laufenden käme der eines langsamen Zooms, fast schon eines filmischen Standbildes nahe. Die Veränderlichkeit eines faktisch unveränderlichen Kunstwerks, die kausal an die anamorphotische Malerei gebunden ist und sich in aller Regel über dem Kopf des Laufenden abspielt, entspräche dagegen einer Plansequenz, also einer längeren, ungeschnittenen Einstellung, deren Rhythmus sich nicht aus der Montage, sondern aus einer Kamerafahrt (resp. der Bewegung eines Betrachters) oder, in den zweckentfremdeten Worten Andrej Tarkowkij's, aus dem „Zeitfluss innerhalb einer Einstellung“<sup>26</sup> ergibt. Wenn also in einzelne Bildfelder unterteilte Narrationen in Theaterakten oder im Modus der Montage argumentieren, kommen sotto-in-su-Arrangements auf wahrnehmungspsychologischer Ebene dem „Filmischen“ insofern am nächsten, als auch sie die ihnen eigene physikalische Statik auf optischer Ebene auszusetzen imstande sind. Der paradoxe optische Eindruck der Binnenbewegung eines Freskos muss zunächst als physisch wirksam und erst in einem zweiten Schritt als psychologisches Movens im Sinne Gabriele Paleottis beschrieben werden.

<sup>25</sup> Vgl. etwa Hans Ulrich Reck in Bezugnahme auf die Deutung von Giotto's Arenafresken durch Max Imdahl: „Giotto's räumliche Dispositionen sind immer Organisationen von Zeit im doppelten Sinne: der erzählten Zeit eines Handlungsablaufs und der Betrachterzeit der Aneignung des formalen Bildaufbaus.“ Reck (wie Anm. 9) 82. Vgl. auch Max Imdahl, Giotto – Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980.

<sup>26</sup> Andrej Tarkowkij, Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, aus dem Russ. von Hans-Joachim Schlegel. Frankfurt am Main–Wien 1988, 131.

Dass, wenngleich pointierte Ausdeutungen des „Pozzo-Phänomens“ wie jene Nicolais oder Bossuets Ausnahmen geblieben sind, auch in S. Ignazio gerade die Wahrnehmung „vornüberkippende[r] Triumphbögen“<sup>27</sup> von Beginn an den Normalfall darstellte, belegen etwa die Schilderungen Lione Pascolis:<sup>28</sup> Schon die ersten Betrachter von Pozzos Werk nahmen keineswegs nur den vermeintlich einzig dafür vorgesehenen und eigens durch eine lotrecht unter dem Mittelpunkt des Langhausfreskos befindliche Marmorscheibe ausgewiesenen Standpunkt in Anspruch, sondern erfreuten sich auch an den Deformationen der Scheinarchitektur. Und noch der heutige Besucher der Kirche sieht sich von Menschen umgeben, die zwar Hälse reckend um die Marmorscheibe rangeln, die aber nicht minder gern die gesamte Kirche durchschreiten, um die einzig illusionsfähige Ansicht mit den weniger tauglichen zu vergleichen. Soweit also die Beschäftigung mit illusionistischen Malereien infolge der zunächst unabdinglichen Lokalisierung idealer Betrachterstandpunkte tatsächlich nur diese zur Grundlage einer Analyse macht, setzt sie eine „ideale“ anstelle einer realen Rezeptionssituation. Begreift sie zudem nur den idealen Standpunkt als intendiert, so kann sich dies als eine voreilige Setzung erweisen – umso mehr, als ja bereits die Lokalisierung eines idealen Standpunktes nur über vergleichende Blicke und Betrachterbewegung erfolgen kann.<sup>29</sup>

Die Frage nach Schauwert und argumentativer Stoßrichtung des sotto-in-su-Illusionismus müsste m.E. deshalb zunächst lauten, ob Pozzos Fresken oder andere Werke ähnlichen Zuschnitts es nicht in Antizipation obligatorischen Betrachterverhaltens von vornherein auf eine gehende statt auf eine stehende Rezeption abgesehen und Geh- und Betrachtungswege entsprechend organisiert haben könnten. Hat Pozzo also der Dichotomie von „richtiger“ und der stets unweigerlich zur Verfügung stehenden „falschen“ Ansichten eine eigene Symbolik zugemessen und seine Fresken im Sinne sowohl bildli-

cher als auch weltlicher Ordnung nicht monoperspektivisch, sondern, im Geiste sowohl Bossuets als auch Nicolais, dualistisch angelegt? Galt auch ihm die Instabilität seiner Scheinarchitekturen als geeignetes Mittel, eine Ethik des Zerfallens oder eine Ethik des Sich-Zusammensetzens in ein sukzessives visuelles Erlebnis zu überführen oder musste er diese als unvermeidbare Achillesferse seiner Einpunktperspektive lediglich billigend in Kauf nehmen?

Letzteres kann schnell verneint werden: Dass Pozzo selbst – fraglos der vertrauenswürdigste unter allen denkbaren Zeugen in Bezug auf die Intentionen seiner Werke – tatsächlich nicht nur die Semantik der richtigen, sondern auch der falschen Ansichten seiner Fresken reflektiert hat, konnte Wolfgang Schöne anhand des Traktats des Malers plausibel nachweisen. In einem entsprechenden Passus<sup>30</sup> der lateinischen Ausgabe von 1693 heißt es gemäß der Übersetzung Schönes: „Wenn aber außerhalb des richtigen Augenpunktes die dargestellte Scheinarchitektur infolge ihrer (dabei) regelwidrigen Lage ein wenig deformiert erscheint, [...] dann ist dies [...] kein Fehler, sondern Lob der Kunst (nämlich einer solchen Kunst), die ihrer Natur nach das, was de facto gar nicht so (gemalt) ist, (richtig) proportioniert, gerade, eben oder gekrümmt erscheinen lässt.“<sup>30</sup> Pozzo erklärte also die vermeintliche Schwäche seiner illusionistischen Malerei nicht nur zu einer Stärke, sondern schrieb den kippenden Architekturen und falschen Betrachterstandpunkten sogar einen ihnen eigenen Erkenntniswert zu: Steht der punto stabile im Dienste der höchsten Ehre Gottes, insofern er den Kirchenraum im Blick auf jenseitige Wahrheiten und himmlische Hierarchien zu öffnen scheint, gereichen die „falschen“ Betrachterstandpunkte der Malerei zu höchster Ehre, indem sie deren „rein artifizielle Seite“<sup>31</sup> offenlegen.

Wenn also nicht erst für Nicolai oder Bossuet, sondern schon für Pozzo selbst ein höherer Sinn in der Dichotomie von richtigen und falschen Standpunkten lag und auch ihm nicht allein die illusions-

<sup>27</sup> Burda-Stengel (wie Anm. 6) 129.

<sup>28</sup> Vgl. Pascoli (wie Anm. 12) 252, 253, 256–257, 267.

<sup>29</sup> Selbst Burda-Stengel, der das Sich-Aufrichten und Niedersinken der Scheinarchitektur in seiner Abhängigkeit von der Bewegung des Betrachters trefflich beschrieb, blieb eine schlüssige semantische Deutung des optischen Phänomens schuldig, insofern auch er kaum mehr als ein generelles „Mitspielen“ des Rezipienten diagnostizierte, das die künstliche Aufhebung der Grenzen zwischen realem und virtuellem Raum mit sich bringe. Vgl. etwa Burda-Stengel (wie Anm. 6) 119. Auch sein Konzept des „bewegten Betrachters“ reduzierte dessen Integration durch das Fresko am Ende auf den lotrecht unter dem Mittelpunkt des Langhausfreskos ausgewiesenen idealen Standpunkt. Vgl. etwa Burda-Stengel (wie Anm. 6) 127.

<sup>30</sup> Zit. nach: Wolfgang Schöne, Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock. In: Festschrift Kurt Badt. Zum 70sten Geburtstage. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte. Berlin 1961, 144–172, hier 161–162.

<sup>31</sup> Schöne (wie Anm. 30) 162.

bewahrende Einpunktperspektive, sondern auch die dekonstruierende Bewegung aus dieser hinaus intendierte Kategorien der Betrachtung lieferte, so heißt das in Bezug auf S. Ignazio, dass Pozzo den zurückzulegenden Weg entlang der Hauptachse der Kirche, dem „Erschließungsweg des Auges“,<sup>32</sup> zu einer Art Erkenntnisweg ausgestaltete:

Dieser weist in seiner Mitte seine illusionierte Heilsbotschaft zwar als Kulminations- und Höhepunkt aus, setzt deren bildlichen Realitätscharakter jedoch über vorherige und nachfolgende Ansichten unmissverständlich in den Konjunktiv. Seine Lehre zielt somit auch auf die Erkenntnis der Täuschbarkeit der menschlichen Sinne sowie der lediglich „scheinbaren“ Visualisierbarkeit vom Jenseits im Diesseits ab. Der am Kirchenboden markierte punto stabile wäre für Pozzo demnach, wenngleich ein idealer, lediglich ein intendierter Betrachterstandpunkt unter vielen anderen, dessen exklusive Fähigkeit zur Illusionserzeugung die alternativen Betrachterstandpunkte nicht negiert, sondern diese gerade aufgrund ihrer Unzulänglichkeit zum Vergleich einlädt. So wie jede Mitte der sie umgebenden Peripherie nicht nur ihre Würde und ihr Argument, sondern zunächst einmal ihre Existenz verdankt, erschließt sich auch die Exklusivität des punto stabile allein dem vergleichenden Rezipienten. Idealer Augpunkt und „bewegter Betrachter“ schließen einander deshalb nicht aus, sondern lassen sich im Gegenteil nur schwer voneinander trennen.

Gerade beider Zusammenspiel, der Dualismus von korrekter und inkorrektur Ansicht, von spektakulärer optischer Täuschung und dem gleichzeitigen Angebot seiner Auflösung, also das „filmische“ und somit zeitliche Moment insbesondere des sotto-in-su-Illusionismus, scheint zudem ursächlich für dessen erhöhten Schauwert verantwortlich zu sein.<sup>33</sup> Das entsprechende Faszinosum anamorphotischer Malerei schilderte noch Ernst Gombrich in einem nun von konfessionellen Erwägungen freien Vergnügen an der Dekonstruktion: „Es ist jedoch sehr oft möglich, die Meister der Täuschung selbst zu überlisten, und es ist sowohl lehrreich als vergnüglich, zu beobachten, wie die Illusion verschwindet,

wenn wir ihr Werk von einer Stelle aus betrachten, für die es nicht berechnet war.“<sup>34</sup> Insofern Gombrich von einer Überlistung sprach, bestätigte auch er noch einmal die weit verbreitete Ansicht, dass nur die Einnahme der idealen Betrachterstandpunkte die Intentionen der Quadraturisten einlöse. Doch hätte Pozzo, der in Bezug auf die eigene Illusionskunst selbst ganz unverhohlen vom „Betrügen“ des Sehens sprach und dieses bereits selbst zu einer „wunderbarlichen Belustigung“<sup>35</sup> erklärte, wirklich hoffen wollen, dass auch nur ein einziger Besucher S. Ignazio jemals in dem festen Glauben verlassen könnte, soeben tatsächlich einen Blick in einen offenen Himmel geworfen zu haben? Sicher nicht: Schon der erste Blick auf das Langhausfresko, der beim Besuch von S. Ignazio ja stets vom Portal aus geschehen muss, offenbart eine groteske Schiefelage der Scheinarchitektur. Entsprechend stellt sich die Frage nach der „Überlistung“ anders. Denn wenn ein Betrachter ein illusionistisches Deckengemälde im Sinne Gombrichs oder Nicolais durch die Einnahme vermeintlich falscher Betrachterstandpunkte „entlarven“ möchte (und wer wollte das nicht?), dann wurde er vom Fresko auf anderer Ebene bereits selbst hinter das Licht geführt. Nämlich insofern, als es für die zur Entlarvung erforderliche Dauer den konstant bleibenden Fokus seiner Aufmerksamkeit bilden musste und ihm mit diesem Kunstgriff eine erhöhte, vor allem aber verlängerte Aufmerksamkeit abnötigte. Will ein Betrachter beobachten, wann, wo und inwieweit sich eine Illusion aufbaut oder kippt, dann muss er sie beim Laufen auch im Auge behalten.<sup>36</sup> Pozzos Offerte einer lustvollen Entlarvung seiner Täuschung stellt die Zeit des Betrachters in Rechnung. Profiteur dieses visuellen Lockens sind die Sujets seiner Fresken, die eine Aufmerksamkeit erfahren, die sie ohne den Illusionismus kaum hätten hervorrufen können – umso weniger, als die Bereitschaft zur mühsamen und schwindelerregenden Über-Kopf-Rezeption für gewöhnlich limitiert sein muss.

Abschließend kann nun auf einen sinnfälligen, kaum je diskutierten, aber offenbar systematisierten und somit essentiellen Zusammenhang von Illusio-

<sup>32</sup> Böhm (wie Anm. 3) 21.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu u. a. auch Büttner (wie Anm. 20) 121–122.

<sup>34</sup> Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin 2004, 209.

<sup>35</sup> Andrea Pozzo, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, Bd. I. Augsburg 1709, 16. Vgl. auch Schöne (wie Anm. 30) 160, Anm. 20a.

<sup>36</sup> Demgemäß äußerte sich auch Burda-Stengel: „Hat man sich einmal darauf eingelassen, das „Spiel“ mit dem richtigen Betrachterstandpunkt mitzuspielen, scheint es unmöglich, das Kunstwerk ganz aus der Wahrnehmung auszublenden“. Burda-Stengel (wie Anm. 6) 128–129.

nismus und ikonologischer Zeit in Pozzos Regieführung hingewiesen werden: Entlang der Hauptachse von S. Ignazio variiert der Maler das Leitmotiv der Erleuchtung des Heiligen Ignatius durch Christus sowohl ikonografisch als auch in Bezug auf eine ikonologische Zeitlichkeit: In der Mitte des Langhausfreskos ist die Szene „naturalistisch“, aber dennoch als „überzeitliche“ Wahrheit dargestellt, am Ende des Langhauses folgt, durch einen Lichtstrahl mit dem zentralen Motiv verbunden, dessen symbolische oder emblematische Wiederholung (Abb. 3),<sup>37</sup> auf dem Altargemälde in der Apsis schließlich zeigt Pozzo die Erleuchtung in seiner historischen Variante des Wunders von La Storta, bei dem Christus dem Ordensgründer erschienen sein soll (Abb. 7). Die unterschiedlichen Modi ikonologischer Zeit dieser und anderer motivischer Variationen korrespondieren mit den eingangs beschriebenen, jeweils unterschiedlichen Modi der Gestaltung ihrer Betrachtungszeit: Altar und Altarbild bilden den Fluchtpunkt der Hauptachse der Kirche in der Horizontalen und liefern als solcher eine sowohl dauerhafte als auch unveränderliche Ansicht. Die Seitenkapellen, aber auch Teile des Langhausfreskos, wie etwa die kleinen Medaillons mit den Feuersymbolen, die als dekorative Struktur synchron, inhaltlich aber nur sukzessive, also ähnlich den Engeln auf der Engelsbrücke als wechselnde Variationen eines Grundthemas zu erfassen sind, ziehen (mehr oder minder) seitlich am laufenden Betrachter vorbei. Über dessen Kopf wankt schließlich die perspektivisch variable, aber thematisch invariable Scheinarchitektur.

So nimmt Pozzo offenbar konkrete und sinnfällige Zuweisungen von ikonologischen Zeitmodi und jeweiligen Ort-Zeitkontinuen vor: Der Illusionismus des Langhauses und der Scheinkuppel über der Vierung ist dem Überzeitlichen, den Bewohnern des Jenseits und ihren dauerhaft gültigen Hierarchien vorbehalten. Das Kalottenfresko der Apsis, das Ignatius als wunderwirkenden Heiligen zeigt und somit thematisch zwischen Diesseits und Jenseits oszilliert, nimmt seinen Illusionsanspruch graduell zurück, insofern zwar die Achsen der darunter be-

findlichen Altararchitektur, nicht aber deren Gestalt aufgegriffen wird (Abb. 8). Bei der Darstellung der ausgewiesenen irdischen Stationen des Ignatius verzichtet Pozzo noch einmal zunehmend auf seine Fähigkeiten als Perspektivkünstler: Das Deckenfresko der Bekehrung des Heiligen in Pamplona zwischen Vierung und Apsis ist zwar untersichtig, entbehrt aber im Übrigen bereits jeden perspektivischen und architektonischen Zusammenhang mit dem Realraum (Abb. 9). Beim Altargemälde der Vision von La Storta gibt Pozzo schließlich jeden Illusionsanspruch auf. Diese Unterscheidung bestätigend nimmt die Trennung von Realraum und Bildraum durch erkennbare Rahmungen als Bruchstellen des Raum-Zeitkontinuums proportional zur Historizität des Dargestellten zu: Behaupten Scheinkuppel und Langhausfresko an ausgewiesenen Betrachterstandpunkten ein Raum- und Zeitkontinuum, um eben jenes bei Einnahme von anderen Betrachterstandpunkten bildtheoretisch in Frage zu stellen,<sup>38</sup> werden die vergangenen und diesseitigen Korrespondenzen des Ignatius mit dem Jenseits in Pamplona und La Storta durch Kartuschen und Bildrahmen vom Realraum separiert. Kurz: Während Historisches, also Vergangenheitsbezogenes, einen zunehmenden Verzicht auf den Illusionismus begünstigt und entsprechend auch herkömmliche Rahmungen zulässt, wächst der Illusionsanspruch von Pozzos Malerei bei der Darstellung von Überzeitlichem und Jenseitigem, also mit Jetzt- und Zukunftsorientiertem.

Solch planvolle Bindungen von Anbringungsort (oben/frontal/seitlich/Mischverhältnisse), unterschiedlichem Illusionsanspruch und den jeweils zugehörigen Zeiterlebnissen eines Betrachters (statische Dauer/narrative Sukzession/Mischverhältnisse) an jeweils konkrete ikonologische Zeitmodi, denen ein jeweils konkreter Grad an diesseitiger Darstellungstauglichkeit zugemessen wird, gelten dabei nicht nur für die Ausmalung von S. Ignazio, sondern scheinen ein weitestgehend verbindliches Prinzip in Pozzos Oeuvre zu beschreiben, dem auch seine malarischen Ausstattungen der Jesuitenkirchen von Mondovi und Wien folgen: Je jenseitiger ein Sujet,

<sup>37</sup> Der Konkavspiegel in Händen eines Engels über dem Zugang zur Vierung gilt als Symbol für Ignatius, das mit Licht geschriebene IHS ist das Monogramm Christi.

<sup>38</sup> Ich habe bereits an anderer Stelle ausführlich darzustellen versucht, dass das Langhausfresko von S. Ignazio selbst auf ikonografischer Ebene darauf abzielte, die diesseitige Darstellbarkeit jenseitiger Welten explizit zu relativieren. Vgl. Julian Blunk, Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes: Meta-Malerei in Sant' Ignazio. In: Bleyl/Dubourg-Glatigny (wie Anm. 17), 237–251. Vgl. auch Julian Blunk, Der Maler und sein himmlisches Pendant. Andrea Pozzos „Selbstreflexionen“ in Sant' Ignazio. In: Barbara Murovec (Hg.), Acta Historiae Artis Slovenica 16/1–2/2011. Baroque Ceiling Painting. Public and private Devotion in the Towns of Central Europe and Northern Italy. Ljubljana 2011, 127–141.

desto elaborierter die Illusion, je diesseitiger eine Szene, desto mehr kann oder muss auf den Illusionismus verzichtet werden. Nur scheinbar widersinnig erhöht sich der „dokumentarische Wahrheitsanspruch“ von Pozzos Malerei proportional zum Grad seines Verzichts auf seine Fähigkeiten als Illusionist: Historie ist diesseitig und somit auch bildlich re-präsentierbar, Transzendentes dagegen ist lediglich illusionierbar. In Bezug auf Letztere ergänzt Pozzos Ethik der Anamorphose diejenigen Nicolais und Bossuets somit um eine Wendung, die aus der vermeintlichen Not eine Tugend zu machen scheint: Kommt man auf der Marmorscheibe zum Stehen, so

sammeln sich auch im Langhausfresko von S. Ignazio alle Linien zu einem klaren Bild, um ein jesuitisch dominiertes Jenseits und Wertesystem zu „offenbaren“. Verlässt man die Scheibe wieder, so geriete jedoch nicht das entsprechende Welt- oder Jenseitsbild, sondern lediglich die Vorstellung von dessen diesseitiger Visualisierbarkeit ins Wanken – woraus ein zweites, kaum minder bedeutsames Erkenntnismoment folgt, nämlich das der künstlerischen Täuschungsverfahren des Illusionismus im engeren und der limitierten Gültigkeit diesseitiger Sichtbarkeit des Jenseitigen im weiteren Sinne.



Abb. 3: Andrea Pozzo, Langhausfresko (Der hl. Ignatius entsendet das Glaubensfeuer über die Kontinente) in S. Ignazio, Rom, 1688–1694

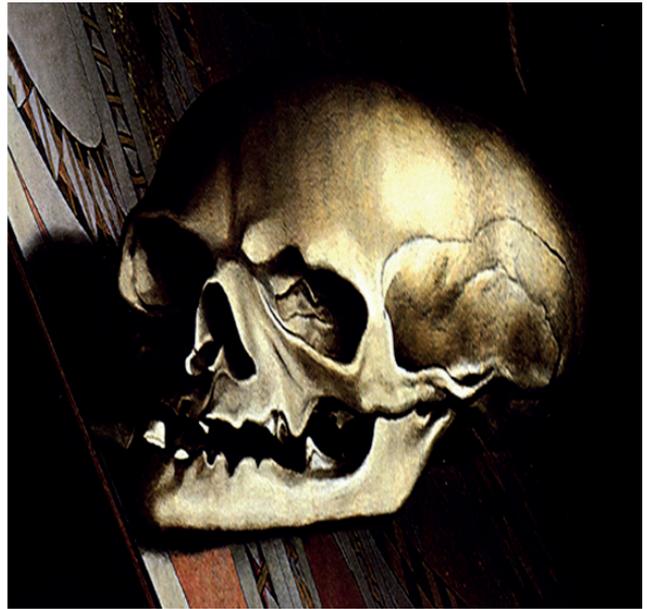


Abb. 4: Hans Holbein d.J., Die Gesandten, 1533, Tafelbild (National Gallery London)



Abb. 5: Andrea Pozzo, Langhausfresko in S. Ignazio, Rom, Ausschnitt der Scheinarchitektur, von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet, 1688–1694



Abb. 6: Cosmas Damian Asam, Langhausfresken (Glorie des hl. Benedikt und Marienhimmelfahrt) der Benediktinerkirche Weingarten, 1715–1724



Abb. 7: Andrea Pozzo, Die Vision von La Storta, Gemälde des Hochaltars von S. Ignazio, Rom, 1691–1694



Abb. 8: Andrea Pozzo, Fresko in der Apsiskalotte (Der hl. Ignatius rettet eine Stadt vor der Pest) von S. Ignazio, Rom, 1691–1694



Abb. 9: Andrea Pozzo, Fresko (Die Schlacht von Pamplona) im Chorvorjoch von S. Ignazio, Rom, 1691–1694