

# DER MALER UND SEIN HIMMLISCHES PENDANT

## Andrea Pozzos „Selbstreflexionen“ in Sant’Ignazio

Julian Blunk

„... zweifellos ist das Bild, das mir der deformierende Spiegel zurückwirft, ein Symptom dafür, daß dieser Spiegel in seiner Eigenschaft als Kanal eben deformierend ist.“<sup>1</sup>

Umberto Eco, *Über Spiegel*

### Einleitung: Ein Brennspiegel

Unter allen Trompe-l’oeils, die im Barockzeitalter gemalt wurden, gibt es wohl kaum eines, dessen Grad einer Realitätsbehauptung derart schwer zu taxieren wäre, wie der eines im Langhaus der römischen Jesuitenkirche Sant’Ignazio abgebildeten Hohlspiegels in Händen eines Engels, ausgeführt vom jesuitischen Laienbruder Andrea Pozzo gegen Ende des 17. Jahrhunderts (Abb. 1): Der Malgrund, auf dem der Engel – seinerseits nur Detail eines gigantischen und komplexen Deckenfreskos (Abb. 2) – ausgeführt wurde, ist konkav. Diese Unebenheit wird, mittels malerischer Anamorphose und bei Einnahme des dafür vorgesehenen und in der geometrischen Mitte vom Boden des Langhauses markierten Betrachterstandpunktes, optisch ausgeglichen. *Dargestellt* ist ein weiterer unebener Bildträger in Gestalt eines runden Konkavspiegels. Auf diesem gibt es zweierlei zu sehen: erstens eine neuerliche Verzerrung, nun scheinbar physikalischer und also natürlicher Herkunft, insofern es sich um einen für einen Hohlspiegel typischen auf dem Kopf stehenden Reflex eines fokussierten Gegenstandes,<sup>2</sup> hier: der ebenfalls im anamorphen Modus ausgeführten Scheinarchitektur an der gegenüberliegenden Seite des Langschiffes, handelt. Erst die Existenz dieses gekrümmten Reflexes macht die Hohlform des Spiegels als solche kenntlich. Zweitens sehen wir eine neuerliche Aufhebung solch natürlicher Verzerrungen in Gestalt eines anamorphen Effekts, der jedoch ausschließlich in Bezug auf das Christusmonogramm *IHS* zum Tragen kommt. Obwohl auch dieses zweite Motiv nicht nur in direkter Nachbarschaft sondern sogar in einer Überlagerung der Spiegelung der Architektur aufblitzt, scheint es sich den soeben erst zur Darstellung gelangten optischen Gesetzen zu entziehen, denen noch die Spiegelung der Architektur unterlag, insofern es auf vorerst unerklärliche, nahezu magische Weise weder auf den Kopf gestellt noch verzerrt wird. Das *IHS* bedeutet somit die *Darstellung* des Ausgleichs eines gemalten unebenen Malgrundes durch Anamorphose im *Modus* des Ausgleichs eines realen

<sup>1</sup> Umberto ECO, *Über Spiegel*, in: Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München-Wien 1988 (aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber), S. 49–50.

<sup>2</sup> Das entsprechende optische Phänomen ist mit dem Blick in jeden herkömmlichen Suppenlöffel schnell nachzuvollziehen.



1. Andrea Pozzo:  
Langhausfresko, Detail,  
1688–1694, Sant’Ignazio, Rom

unebenen Malgrundes durch malerische Anamorphose, oder einfacher: die *Darstellung* eines Trompe-l’oeils im *Modus* eines Trompe-l’oeils.

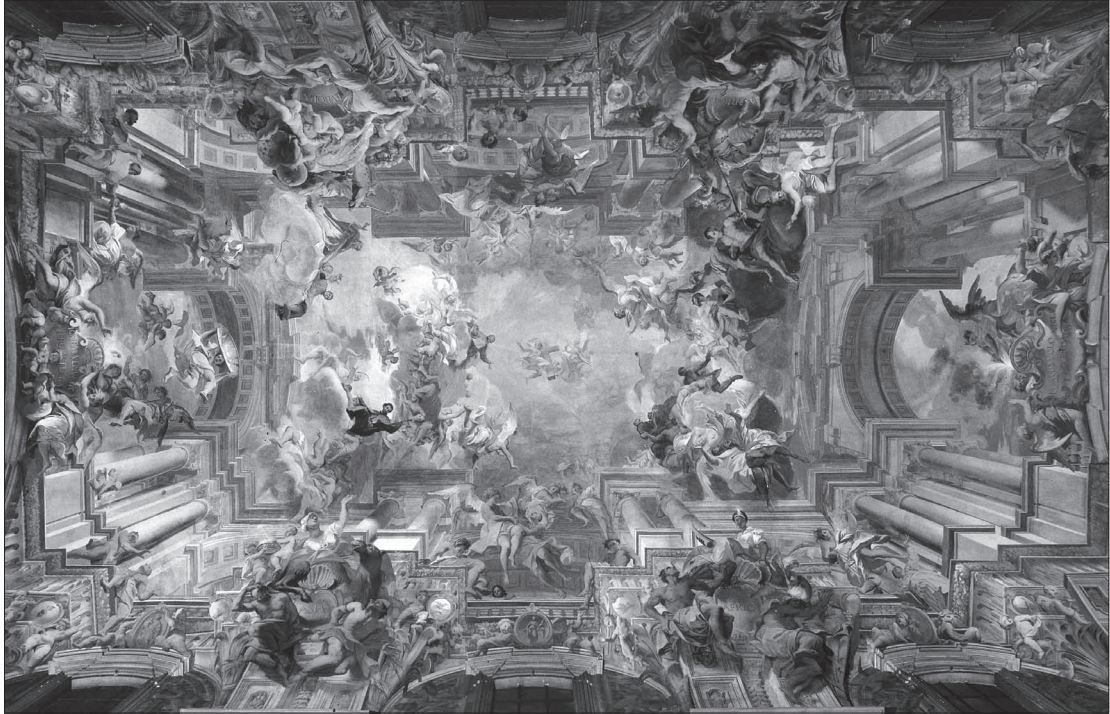
Das Detail setzt sein Verwirrspiel auf ikonographischer Ebene fort. Der Konkavspiegel kann, neben dem in der Mitte des Langhauses in eine Narration eingebundenen entflammten Herz und gemäß den Angaben zeitnaher Emblematiken als weiteres Attribut des Patroziniums- und Ordensheiligen Ignatius von Loyola,<sup>3</sup> gemäß Pozzo als weitere Auszeichnung desselben gelesen werden.<sup>4</sup> Denn wie der Hohlspiegel bündele der Gründer des Jesuitenordens ebenfalls das himmlische Licht, um Feuer auf der Erde und in den Seelen der Gläubigen zu entfachen, so etwa Filippo Picinelli, der seine Analogie mit dem Wortspiel „Ignatius / ignitus“ unterfütterte.<sup>5</sup> Demgemäß inszenierte Pozzos Langhausfresko die Motivik von Feuer und Erleuchtung, Brennkraft und Glaubenseifer, die zudem durch das auf zwei Kartuschen an den gegenüberliegenden Schmalseiten des Langhausfreskos verteilte Christuszitat *Ignem veni mittere in terram / et quid volo nisi ut accendatur*<sup>6</sup> (Lukas 12, 49) als eigentliches Thema seines Freskos ausgewiesen wurde, längst nicht nur in dem Detail des Hohlspie-

<sup>3</sup> Vgl. Filippo PICINELLI, *Mondo simbolico*, Milano 1653, S. 407; vgl. u. a. auch Peter WILBERG-VIGNAU, *Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio. Ein Beitrag zum Innenraum des römischen Spätbarocks*, Kiel 1966, S. 108; Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971, S. 71; Evonne LEVY, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004, S. 160.

<sup>4</sup> Pozzo entfaltet das Concetto des Langhauses in einem Brief an einen späteren Auftraggeber, den kaiserlichen Botschafter des Wiener Hofes, Fürst Anton Florian von Liechtenstein. Der Brief wurde von Bernhard Kerber publiziert; KERBER 1971 (Anm. 3), S. 70–72; bzgl. des hier als *Scudo* bezeichneten Hohlspiegels vgl. KERBER 1971 (Anm. 3), S. 71.

<sup>5</sup> PICINELLI 1653 (Anm. 3), S. 407; vgl. auch Bernd Wolfgang LINDEMANN, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms am Rhein 1994, S. 113.

<sup>6</sup> „Ich bin gekommen, um Feuer auf die Erde zu bringen / Wie froh wäre ich, es würde schon brennen!“



2. Andrea Pozzo: Langhausfresko, 1688–1694, Sant' Ignazio, Rom

gels.<sup>7</sup> In diesem aber zeigt sich das scheinbar aus reinem Licht bestehende Christusmonogramm *IHS*, welches zu guter Letzt den Jesuitenorden selbst bezeichnen konnte: Als Kürzel eines *Iesum Habemus Socium* begriffen, bezeugte es quasi eine Mitgliedschaft Christi im Orden der katholischen Reform.<sup>8</sup> Schon angesichts dieser ersten Bestandsaufnahme ließe sich kaum noch annehmen, dass dem vermeintlichen „Nebenmotiv“<sup>9</sup> des Engels und seines Hohlspiegels trotz all seiner symbolischen Verdichtungen und seinem unauflöselichen Oszillieren zwischen visuellen Realitäten und ihren Trugbildern *keine* höheren Aufgaben innerhalb des Gesamtprogramms zukommen sollte.

### Das Programm des Langhauses: Eine Ikonographie der Selbstentlarvung<sup>10</sup>

1688 begann Pozzo mit der Bemalung der Tonnenwölbung über dem Langhaus, an der er bis 1694 arbeiten sollte, um detailreich und in feierlichem Pathos das Bild von eineinhalb Jahrhunderten

<sup>7</sup> Zu den mannigfaltigen Variationen des Feuermotivs im Programm des Langhausfreskos vgl. WILBERG-VIGNAU 1966 (Anm. 3), S. 59; KERBER 1971 (Anm. 3), S. 67; LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 112.

<sup>8</sup> Das im Mittelalter bereits von Bernhard von Siena propagierte Signet wurde von den Jesuiten um ein Kreuz auf dem Horizontalbalken des *H* und drei Kreuzesnägel ergänzt, das Ergebnis zum verbindlichen Ordensemblem erklärt.

<sup>9</sup> LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 112.

<sup>10</sup> Das folgende Teilkapitel paraphrasiert meinen Aufsatz Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes. Metamalerei in Sant' Ignazio, *Quadratura Malerei. Geschichte – Theorien – Techniken* (Hrsg. Matthias Bleyl, Pascal Dubourg-Glatigny), Berlin-München 2011, S. 237–251.

religionspolitischer Expansion seines Ordens in Szene zu setzen. Die geometrische Mitte des Freskos, in welchem sich zwischen einer triumphalen Scheinarchitektur der von zahlreichen Menschen, Engeln und jesuitischen Heiligen bevölkerte Wolkenhimmel öffnet, behielt der Maler der Figur Christi vor. Diese sendet zwei Lichtstrahlen aus. Den ersten nimmt der leicht südlich von Christus positionierte Ignatius in Empfang, um ihn in seinem Herzen zu brechen und an die vier an den Tonnenflanken befindlichen allegorischen Gruppen der seinerzeit bekannten Kontinente weiterzuleiten. Der zweite, den Heiligen passierende Strahl wird durch den besagten Konkavspiegel in Händen des schwebenden Engels aufgefangen, um dort zum Christusmonogramm zu erstarren.

Pozzos spektakulärer Illusionsraum visualisiert jedoch nicht nur eine feierliche Verquickung von Historiographie, überzeitlicher Allegorie und Eschatologischem, sondern auch ein konfessions- und kunstpolitisches Manifest, insofern es nicht zuletzt die gemalte Quintessenz einer genuin jesuitischen Bildertheologie beinhaltet. Schon Ignatius, der in der Kirche und in den Fresken verehrte Ordensgründer, hatte in der schnell zum Initiationsritus des Ordens avancierten Niederschrift seiner *geistlichen Übungen*<sup>11</sup> einen konsequenten Dualismus von äußerer und innerer Schau verfochten. Das Auge und der optische Gesichtssinn galten ihm als prägende Zulieferer eines hierarchisch höher anzusiedelnden *inneren* Gesichtssinns, dem allein die Schau Gottes vorbehalten blieb – innere Erleuchtung und innere Bildwelt waren demnach kein allgemeines Gut, wohl aber allgemeines Ziel aller äußeren religiösen Bilder. 1622 kanonisiert und somit selbst bereits Bewohner des Empyreums, sieht Ignatius in Pozzos Fresken folgerichtig mit seiner Seele und mit seinem Herzen, mit dessen Brennkraft er nun seinerseits die Allegorien der Kontinente aktiv entflammt.<sup>12</sup>

Der zweite von Christus ausgesandte Lichtstrahl zielt dagegen auf den äußeren Gesichtssinn des irdischen, noch zu erleuchtenden Betrachters. Denn insbesondere in Hinblick auf diesen zweiten Strahl folgt das Fresko auch den optischen und erkenntnistheoretischen Konzepten des eine Generation vor Pozzo in Rom wirkenden Jesuiten Athanasius Kircher, Begründer der unter dem Namen *Museo Kircheriano* berühmt gewordenen Wunderkammer.<sup>13</sup> Kircher, für den die einzige Möglichkeit der Erleuchtung ebenfalls im Entflammen des Herzens in Gottesliebe lag, hatte in seiner *Ars magna lucis et umbrae* von 1646 die Kongruenz von natürlicher und spiritueller Phänomenologie des Lichts in einem allumfassenden kosmologischen Konzept beschrieben. Gemäß diesem war irdische Teilhabe am Empyreumslicht nur über dessen Vermittlung oder Reflexion zu denken – ein Konzept, das auch in dem Frontispiz seiner opulenten Abhandlung visualisiert wurde (Abb. 3).<sup>14</sup> Ignatius' Dualismus der inneren und äußeren Schau korrespondierte bei Kircher mit der Annahme einer supralunaren, für den Menschen unsichtbaren und einer

<sup>11</sup> Ignatius VON LOYOLA, *Geistliche Übungen (Exercitia Spiritualia)*, Würzburg 2008 (deutsch von Peter Knauer); erste Ausgabe 1541.

<sup>12</sup> Dass Ignatius den ersten Strahl aufgrund seiner Eigenschaften eines in der supralunaren Sphäre ansässigen Heiligen, eines „Mitglied[s] der ecclesia militans“ (LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 119; vgl. auch: LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 44–45) direkt empfängt, ist wiederholt beschrieben worden. Der naheliegende Umkehrschluss, dass der zweite, im Hohlspiegel mündende oder von diesem reflektierte Strahl, treu nach Kircher, demnach nur den irdischen Rezipienten gelten konnte, wurde dagegen mitunter ausdrücklich gemieden; vgl. LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 112; sowie: Felix BURDA-STENGEL, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001, S. 103. Letzterer hat die Existenz des zweiten Strahls offenbar gar nicht erst zur Kenntnis genommen.

<sup>13</sup> Pozzo machte sich in diesem Museum mitunter als Führer für Reisende verdient; vgl. hierzu BURDA-STENGEL 2001 (Anm. 12), S. 27–28.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Angela DEUTSCH, *Iconologia Kircheriana, Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo* (Hrsg. Eugenio Lo Sardo), Rom 2001, S. 355–363.



3. Frontispiz der *Ars magna lucis et umbrae* von Athanasius Kircher, 1646



4. Burkhart Schramann: Frontispiz von Ulrich Pinders *Speculum Passionis*, Salzburg 1633

sublunaren, sichtbaren Welt. Als vermittelnde Grenzposten zwischen beiden Welten setzte Kircher die Engel ein: *Deus fons lucis est, & Angelus primae lucis speculum; secundum speculum, homo*.<sup>15</sup> Entsprechend reflektiert auch bei Pozzo ein Engel mit seinem Spiegel die an sich unsichtbare, supralunare Welt der Heiligen in die sublunare Welt der Gläubigen. Diese wurden durch den Engel, dem Mittler zwischen sub- und supralunarer Welt, zwischen Fresko und realem Kirchenraum, aufgefordert, den von ihm offerierten Seheindruck in ein inneres Bild zurückzuverwandeln. Kaum übersehbar bildeten also die optischen Theorien Ignatius' und Kirchers die Hauptreferenzen für Pozzos Fresken, kaum übersehbar bemühte sich der Maler um die visuelle Exegese und Vermittlung der gedanklichen Konzepte seines Ordensgründers und seines bedeutenden Ordensbruders.

Und doch, so will es scheinen, variierte Pozzo das ohnehin schon hochgradig multivalente Motiv des Spiegels noch einmal in einer möglicherweise sehr persönlichen Auslegung, deren Sinn sich aus seiner Abweichung vom zeitgenössischen Konsens und auch vom Spiegelmotiv bei Kircher erschließt. Die Analogie zwischen (religiöser) Malerei und Spiegel als deren bildliche Metapher hatte im 17. und 18. Jahrhundert insbesondere in der gegenreformatorischen Traktatliteratur immer wieder auch darauf abgezielt, die in Bezug auf die von Spiegeln reflektierten Bilder gemeinhin akzeptierte Authentizität suggestiv auch für das in Misskredit geratene religiöse Bild behaupten zu können. Denn wenn der Wahrhaftigkeit der durch einen Spiegel stets unverfälscht reflektierten

<sup>15</sup> Athanasius KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, S. 924, zitiert nach LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 115.

Bilder gemeinhin jederzeit zu trauen war,<sup>16</sup> so färbte diese Seriosität natürlich umso mehr auch auf die Malerei ab, je mehr der Spiegel als deren Symbol oder nächster Verwandter gehandelt wurde. Beispiele für Bilder, die die Grenzen zwischen Spiegel und religiöser Malerei zu Gunsten letzterer bewusst verunklärten, waren deshalb gerade im katholischen Lager keine Seltenheit (Abb. 4).

Und eben bezüglich solcher Bildtraditionen vollzog Pozzo einen radikalen Bruch – wohl um sich am Ende umso treuer in den Dienst seiner kunsttheoretischen Mentoren stellen zu können: Denn gemäß der Logik Kirchers und Ignatius' bedurfte die vom Engel präsentierte Reflexion, also das für das menschliche Sehen aufbereitete Bild, nun auch in Sant'Ignazio den eindeutigen Ausweis, dass es sich bei ihr eben *nicht* um den tatsächlichen, also quasi physikalischen Reflex des Urbildes, sondern lediglich um ein äußeres und somit für die diesseitige und optische Schau aufbereitetes Bild handele. Entsprechend unterscheidet sich denn Pozzos Spiegel von jenen Spiegeln auf den Frontispizen und Kupferstichen seiner Zeitgenossen in einigen sehr wesentlichen Punkten: Erstens reflektiert sein Spiegel keineswegs die gemäß unseren Sehgewohnheiten zu erwartende *Illusion* eines Duplikates des von ihm erfassten Reizfeldes, also der Figur Christi, sondern „decodiert“, ähnlich den heutigen Satellitenschüsseln,<sup>17</sup> die fürs menschliche Auge unsichtbare ätherische Strahlung, um sie in ein diesseitig lesbares, deshalb jedoch völlig andersartiges Bild, also in ein (im Sinne Ferdinand de Saussures) nicht vom Bezeichneten determiniertes *Zeichen* zu übersetzen.<sup>18</sup> Denn inneres und äußeres, resp. sub- und supralunares Bild konnten sich gemäß der Lehren Ignatius' und Kirchers nicht entsprechen. Dafür, dass die Interdependenz von Urbild (Christus) und Abbild (Spiegel- resp. Sinnbild /Emblem), trotz beider visueller Andersartigkeit nicht aufgehoben wird, sorgt im Fresko der beide verbindende Lichtstrahl.<sup>19</sup> Es scheint fast, als habe Pozzo in dieser Inszenierung einer ungleichen Kausalbeziehung nebenbei selbst noch den Leitfaden der rhetorischen Kunsttheorie, das Horaz'sche *ut pictura poesis*, ins Bild setzen wollen: Denn wenn Schrift- und Bildsprache strukturell auch insofern miteinander verwandt waren, dass es sich bei beiden nicht um indexikalische Zeichen oder Ikonen, also um auf visuelle Authentizität bemühte Bilder, sondern um vermittelnde, artifizielle und kombinierbare Zeichensysteme, und somit um mehr oder minder abstrakte, didaktische Notationsformen jenseitiger Realitäten handelte, dann war nicht nur das religiöse Bild gegenüber den protestantischen Anfeindungen rehabilitiert, insofern es den visuellen Authentizitätsanspruch einer Ikone gar nicht erst erhob, sondern dann war auch die bildliche oder schriftliche Erscheinungsform Christi in einiger Hinsicht „austauschbar“ geworden. In

<sup>16</sup> Zu Authentizitätsfragen in Bezug auf das Spiegelbild im Generellen vgl. ECO 1988 (Anm. 1), S. 26–61.

<sup>17</sup> Frei in die Welt heutiger Apparate übertragen übernimmt Pozzos Engel tatsächlich eher die Funktionen einer Satellitenantenne als etwa die einer Spiegelreflexkamera: nämlich die der Decodierung und Neucodierung von Information anstelle von deren indexikalischer Aufzeichnung. Die augenfällige Ähnlichkeit von Hohlspiegel und heutigen Fernsehempfangsschüsseln bezeugen natürlich keine Seherschaft des immer wieder gern zum Doyen auch heutiger virtueller Realitäten stilisierten Pozzo, sondern verdankt sich lediglich den Gesetzen der Physik – die in Bezug auf die Bündelung von Licht-, Funk- oder Schallsignalen die Nutzung konkaver Auffangapparate nahelegen.

<sup>18</sup> Ferdinand DE SAUSSURE, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Hrsg. Charles Bally, Albert Sechehaye), Berlin 2001; erste Ausgabe 1916.

<sup>19</sup> Es ist aufgrund visuellen vergleichenden Gegenüberstellung beider Motive für den Betrachter nur noch ein recht geringer Schritt, das, was für das *IHS* gilt, nun auch auf die gemalte Epiphanie Christi zu übertragen, um nun beide als diesseitige Zeichen für etwas Drittes, das ihnen gemeinsame Objekt, nämlich den 'Leibhaftigen' Christus zu begreifen, der diesseits eben nur symbolisch, als *Sinn*-Bild, zu fassen ist. Auch hier verhält sich der Hohlspiegel zum Fresko wie der Mikro- zum Makrokosmos: Er wiederholt die Illusion einer Epiphanie mit anderen Mitteln, besser: mittels eines alternativen Zeichensystems.

solchen inhaltlichen Zugeständnissen an den konfessionellen Gegner lag in der Praxis zudem der Freischein für eine nunmehr ungehemmte Prachtentfaltung oder auch Perfektionierung optischer Illusion, wie sie insbesondere Pozzos Oeuvre zu Eigen war.<sup>20</sup>

Weitere sinnfällige Unterschiede zwischen den Spiegeldarstellungen anderer Maler und Illustrierten bestehen darin, dass Pozzos Spiegel einerseits rund, vor allem aber hohl ist, dass es sich bei ihm also um einen *unebenen* Bildträger handelt – ein m. E. höchst bedeutsamer und folgenreicher Umstand, ist doch hiermit gleichzeitig auch der Unterschied zwischen gewöhnlicher Tafelmalerei und Pozzos Quadraturtechnik beschrieben. Galt der *ebene* Spiegel als Metapher der Malerei, so war es nur konsequent, dass Pozzo, der Quadraturist, dessen Mission es war, unebene Malgründe als eben erscheinen zu lassen und ebene Malgründe in Scheinräume zu verwandeln, den Konkavspiegel, den *unebenen* Bildträger, als Metapher seiner eigenen, illusionistischen Malerei ausdeutete. Um seiner Bildfindung die letzte noch ausstehende Stringenz zu verleihen, wiederholte Pozzo im Hohlspiegel des Engels selbst auf ikonographischer Ebene noch einmal die optische Täuschung jener himmlischen Verstreckungen, die sein gesamtes Schaffen prägte: Wie die der Tonnenwölbung eingeschriebene Scheinarchitektur (bei Einnahme des dafür vorgesehenen Augenpunktes) zeigt sich scheinbar auch das Christusmonogramm im Hohlspiegel entgegen jeder optischen Logik gänzlich unbeeindruckt von den materiellen Realitäten seines Trägermediums. In Bezug auf die eingangs beschriebenen, konkurrierenden, wenn nicht gar widersprüchlichen und dennoch unmittelbar in ein und demselben Hohlspiegel benachbarten Spiegelungen heißt das, dass auch das Gespiegelte selbst seinen jeweiligen Ort zugewiesen bekommt. Die Architektur ist – auch wenn es sich in Sant’Ignazio natürlich auch bei ihr um eine *Schein*-Architektur handelt – *sublunares* Menschenwerk. Ihr Reflex muss deshalb den Gesetzen der irdisch-physikalischen Optik gehorchen und sich vom Hohlspiegel auf den Kopf stellen und verzerren lassen. Die Gestalt Christi ist dagegen *supralunar* und deshalb nur dank einer vermittelnden (malerischen) Transformation in ein diesseitiges Zeichen sichtbar. Trotz beider paralleler Existenz auf demselben Bildträger kann oder muss deshalb der eine Reflex den Gesetzen der Physik, der andere den Gesetzen der Emblemik gehorchen.

Pozzos Anspruch konnte deshalb auch in Bezug auf das gesamte Fresko nicht auf eine echte, unauflöbliche, sondern bereits auf ikonographischer Ebene nur auf eine *einsehbare* Täuschung abzielen, da ihm, gemäß der Methodik der Exerzitien und der Kircherschen Optik alles Diesseitige, und sei dies auch ein barockes Gesamt- und Raumkunstwerk, nur Vehikel zu höherer, also innerer Anschauung des sinnlich nicht Fassbaren sein konnte. Pozzo wollte keine Ikonen im ‘altgläubigen’ Sinne erschaffen, sondern den limitierten Realitätsanspruch der eigenen Malerei geradewegs zu einem ihrer eigentlichen Sinngehalte erklären. Sein Bruch mit der Vorstellung von unantastbaren mimetischen Qualitäten des Spiegels kam so in vielerlei Hinsicht einem Bruch mit der Perspektivmalerei der Renaissance und deren ‘positivistischen’ Ansprüchen gleich. Auch wenn kaum jemand je eine Öffnung des Raums inszenierte, die spektakulärer geriet als jene Pozzos, galt die (religiöse) Malerei diesem nicht mehr als Fenster zur (supralunaren) Welt im Sinne Albertis, sondern nurmehr als zulieferndes Hilfsmittel zur Aktivierung der einzig realen, nämlich der *inneren* Erkenntnis. Jede Objektivierung vom Jenseits konnte im Diesseits nur irdischen Schein bedeuten.

Bevor nach dem Langhaus nun auch die Scheinkuppel in den Blick genommen werden soll, sei noch einmal zusammenfassend daran erinnert, dass sich innerhalb des ikonographischen

<sup>20</sup> Je überzeugender die Erkenntnishilfe, umso unerschütterlicher konnten die von ihm generierten inneren Überzeugungen geraten. Hieraus erklärt sich möglicherweise der Modus der Quadraturtechnik Pozzos, in jedem Fall aber sein Bemühen um eine möglichst virtuose *Perfektionierung* seiner optischen Illusionskunst.

Programms des Langhauses von Sant' Ignazio gerade das Detail des Engels mit seinem Hohlspiegel als ebenso multivalent wie multifunktional erwies. In ihrem Zusammenspiel wiederholen das Symbol des Ignatius, der Brennspiegel, und das Namenskürzel Jesu, das *IHS*, auf semantischer, quasi emblematischen Ebene höchst präzise die in der Mitte des Langhauses noch mit herkömmlichen, nämlich mimetischen Mitteln geschilderte Szene: Jesus schreibt Ignatius sein Licht ein, damit dieser es auf die Erde, also auf die Allegorien der Kontinente resp. auf den Kirchenboden von Sant' Ignazio reflektieren kann. Im Sinne Kirchers markieren der Engel und sein Spiegel zudem die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Pozzo, so die im Folgenden detaillierter zu untersuchende Vermutung, schrieb dem Symbol schließlich eine dritte Bedeutung ein, die eine folgerichtige Variation gängiger Spiegelmetaphorik bedeutete: Insofern das *IHS* dank einer Anamorphose seinem unebenen Bildträger trotzte und insofern weiter auch auf ikonographischer Ebene der Schein nicht dem Sein, also das Abbild nicht seinem Urbild entsprach, stand der Spiegel für Pozzo nicht für die Malerei, sondern für die Quadraturmalerei und ihren Illusionismus. Im Spiegel wiederholt und verdichtet sich der in tatsächlicher Täuschungsabsicht gänzlich anspruchslose, in erkenntnistheoretischer Hinsicht jedoch höchst ambitionierte Großschwindel von Pozzos Fresken im Kleinen.

Um diese These, nach der im Hohlspiegel tatsächlich auch die Quadraturmalerei und konkreter noch: Pozzos Quadraturmalerei ihr Sinnbild gefunden hat, zu unterfüttern, sei ein zunächst möglicherweise abseitig erscheinender Exkurs in das übrige Oeuvre des Malers unternommen, der uns zunächst aus Sant' Ignazio hinaus, bald aber schon – mit weiteren Indizien gerüstet – wieder in die Kirche zurückführen soll.

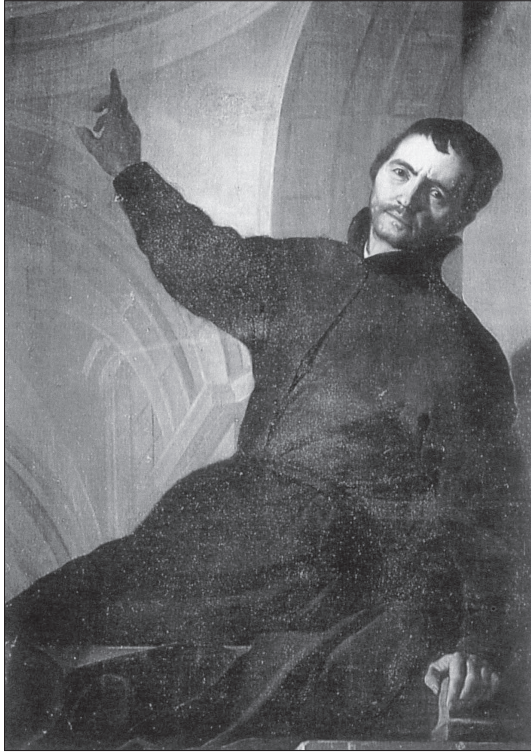
### Selbstportrait und Engel / Scheinkuppel und Hohlspiegel – eine Analogie?

Ein heute in den Uffizien befindliches, nicht datiertes Selbstportrait zeigt Andrea Pozzo vor einer monochrom verputzten Innenarchitektur (Abb. 5). Unschwer ist in dieser der Ansatz der Vierungskuppel eines Sakralgebäudes zu erkennen. Vor einem Kuppelpendentif erhebt sich der zeigende Arm des Malers, der sich geradezu lässig auf der Lehne eines hölzernen Kirchenmöbels niedergelassen hat. In jesuitische Ordenstracht gehüllt blickt Pozzo den Betrachter frontal an. Es gilt heute sicher zu Recht als unstrittig, dass sich sein Zeigegestus einzig auf seine schon 1685 fertiggestellte, auf einer ebenen Leinwand gefertigte Scheinkuppel von Sant' Ignazio (Abb. 6), sein berühmtestes und am häufigsten imitiertes Täuschungswerk, beziehen muss. Mit seiner zeigenden Geste gibt ihr Schöpfer dem Betrachter zu erkennen, dass die Malerei auf unebenem Malgrund (resp. die Illusionierung unebener Räume auf ebenem Malgrund) seiner künstlerischen Spezialisierung entspricht.

Wie schon bei seinem Spiegelmotiv kehrt Pozzo auch bei seinem Selbstportrait den gängigen Traditionen der entsprechenden Gattung auf höchst signifikante Weise den Rücken: Statt die Scheinkuppel als Gegenstand des gemalten Präsentationsgestus ebenfalls malerisch in den Fokus zu nehmen, spart Pozzo deren Darstellung aus.<sup>21</sup> Dass der bezeichnete Gegenstand, die Scheinkuppel, sich außerhalb des vom Tafelbild eingefangenen Blickfeldes befindet, dass also der durch das Bild

<sup>21</sup> Auf einer späteren, leicht modifizierten Version des Gemäldes sitzt Pozzo nicht in besagtem Innenraum, sondern vor einer bemalten Leinwand, auf der derselbe Innenraum zu erkennen ist. Auch bei diesem Selbstbildnis fällt das ‚Fehlen‘ der Kuppel auf der ‚begrenzten‘ Leinwand sogleich deutlich ins Auge. Dem späteren Bildnis wurden im Vordergrund zudem die zwei Bände von Pozzos Traktat hinzugefügt; vgl. KERBER 1971 (Anm. 3), S. 37–39.





5. Andrea Pozzo: Selbstportrait, Uffizien, Florenz

bezeichnete Gegenstand im Bilde fehlt, dürfte zweierlei Gründe haben: Erstens verweist Pozzos gemalter Stellvertreter die Betrachter seines Selbstportraits auf diese Weise tatsächlich ausschließlich auf das in Sant'Ignazio zu bestaunende *Original*, er rät also zum Besuch der Jesuitenkirche. Der zweite, wohl bedeutendere Grund liegt in der Natur jener Kunst begründet, die Pozzo zu präsentieren sucht: Auf einem zweidimensionalen Gemälde mit weitestgehend mimetischem Anspruch ist eine raumillusionistische Malerei kaum als solche kenntlich zu machen: Eine tatsächliche Kuppel, die Pozzo im unbemalten Zustand hätte wiedergeben können, hat es in Sant'Ignazio nie gegeben,<sup>22</sup> die Darstellung einer fertiggestellten *Scheinkuppel* dagegen hätte im Gemälde den unauflöselichen und somit *falschen* Eindruck einer *echten* Kuppel erwecken müssen. Das Selbstportrait hätte also seinen Sinn, die Zurschaustellung und Bewerbung der illusionistischen Malkunst Pozzos, bei deren tatsächlicher Zurschaustellung glatt verfehlen müssen. Stattdessen spielt das Bild mit dem Vorwissen oder der Neugierde des

Betrachters und sieht sich somit bereits in seiner gesamten Anlage nur als Teil eines größeren semantischen Zusammenhangs – erst das Wissen um die sogleich nach Fertigstellung zu einer vieldiskutierten künstlerischen Attraktionen der Stadt avancierten Scheinkuppel von Sant'Ignazio macht das Selbstportrait verständlich.

Insofern das Selbstportrait Malerei im Medium der Malerei thematisiert, hatte Felix Burda-Stengel es zur „Metamalerei“ im Sinne Victor Stoichițăș erklärt.<sup>23</sup> Dem sei widerspruchslos hinzugefügt, dass Pozzos Spiel mit der Selbstreferenzialität im bloßen malerischen Verweis auf die Scheinkuppel möglicherweise auch bezüglich des Selbstbildnisses erst seinen Anfang nimmt. Denn fassen wir Selbstportrait und Scheinkuppel gemäß der unzweideutigen Intentionen ihres Schöpfers tatsächlich zu einer gedanklichen Einheit zusammen,<sup>24</sup> dann ergeben sich erstaunliche Kongruenzen auch in Bezug auf den Engel mit dem Hohlspiegel im Langhaus von Sant'Ignazio. Denn die Scheinkuppel und der in seinem Selbstbildnis auf diese verweisende Maler ergeben in der Summe faktisch eine Konfiguration, die im Motiv des Engels eine nahezu vollkommene Analogie,

<sup>22</sup> Die ursprünglich vorgesehene Errichtung einer echten Kuppel wurde durch die Intervention der benachbarten Dominikaner verhindert, die um die natürliche Außenbeleuchtung ihrer Bibliothek fürchteten; vgl. KERBER 1971 (Anm. 3), S. 54.

<sup>23</sup> BURDA-STENGEL 2001 (Anm. 12), S. 110–111.

<sup>24</sup> Auch der Traktat Pozzos verbreitete sein Bildnis und die vorbereitenden Stiche und Entwürfe der Scheinkuppel von Sant'Ignazio zwischen gemeinsamen Buchdeckeln; vgl. Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, 1, Augsburg 1708, S. 13 (Portrait) und Fig. 90–92 (Scheinkuppel).



6. Andrea Pozzo: Scheinkuppel, 1685, Sant'Ignazio, Rom



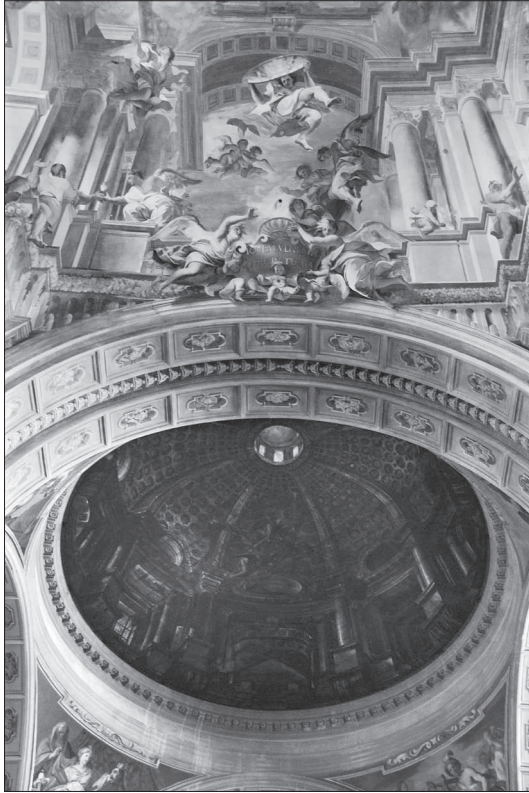
7. Andrea Pozzo: Scheinkuppel, Detail, 1685, Sant'Ignazio, Rom

Zusammenführung oder gar Erfüllung zu finden scheint. Zunächst wiederholt der Engel mit seinem Hohlspiegel den Akt der Präsentation, der auch dem Selbstportrait eigen ist. Wenn in Sant'Ignazio selbst ein ausgewiesenes Bildnis Pozzos fehlt, so wird doch immerhin in beiden Fällen eine runde, zudem *falsche* Konkavform präsentiert, insofern die Scheinkuppel auf ebenem Grund ausgeführt wurde und ihre Hohlform somit lediglich vortäuscht, die Hohlform in Händen des Engels dagegen zwar auf unebenem Malgrund realisiert, dieser aber zunächst per Anamorphose wieder korrigiert wurde, bevor Pozzo schließlich die scheinbar korrekte Darstellung eines perspektivisch verkürzten Hohlspiegels vollziehen konnte.

Beide Hohlformen dienen drittens jeweils als Trägermedien resp. Hintergründe für eine weitere Bildebene, die mit weiteren Entsprechungen aufwartet: Sowohl in der Mitte des Hohlspiegels als auch in der geometrischen Mitte der Scheinkuppel erscheint – hier durch göttliche Sendstrahlen, dort dank der Epiphanie weiterer, diesmal nicht außerhalb, sondern innerhalb der imaginierten Hohlform schwebender Engel – das *IHS* (Abb. 7).<sup>25</sup> Selbst noch die eingangs erwähnten Spiegelungen der Scheinarchitektur im Hohlspiegel finden in den Rippen der Scheinkuppel eine Art motivischen Wiederhall. Der vierte und wohl bedeutendste sinnstiftende Zusammenhang ergibt sich aus der räumlichen Disposition beider Motive. Der mächtigen Scheinkuppel über der Vierung wird ihr (deutlich kleineres) formales Echo buchstäblich zur Seite gestellt (Abb. 8). Unübersehbar generiert die unmittelbare Nachbarschaft von Scheinkuppel und Hohlspiegel und beider Zurschaustellung vom Christusmonogramm und Ordensemblem, die Wiederholung eines Makro- durch ein Mikrothema im Sinne Rudolf Arnheims.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Bezeichnenderweise bildet die Präsenz der Engel in der Scheinkuppel von Sant'Ignazio den Unterschied zu den anderenorts von Pozzo ausgeführten Scheinkuppeln. Zu Pozzos Kuppeln vgl. Marina CARTA, *Le finte cupole, Andrea Pozzo* (Hrsg. Vittorio Di Feo, Valentino Martinelli), Milano 1996, S. 54–65.

<sup>26</sup> Rudolf ARNHEIM, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1996 (erste Ausgabe 1983), S. 91; vgl. auch Anm. 19.



8. Andrea Pozzo: Langhausfresko, Detail, 1688–1694, und Scheinkuppel, 1685, Sant' Ignazio, Rom

Es mag Zufall sein, dass sich Selbstportrait und Kuppel auf ähnliche Weise miteinander verbinden wie der Engel mit seinem Spiegel. Und dennoch kann der kleine, assoziative Umweg den Blick für die meines Wissens von der Forschung bisher gänzlich missachtete, faktisch aber kaum zu übersehende formale, ikonographische und räumliche Korrespondenz zwischen Scheinkuppel und Hohlspiegel schärfen. So sehr der Engel mit Spiegel auf *semantischer* Ebene gleichzeitig sowohl ein Bestandteil als auch eine Wiederholung der Hauptszene des Langhausfreskos mit unähnlichen Mitteln ist (Abb. 2), so sehr ähnelt er in seiner *Gestalt* seinem Nachbarn auf der anderen Seite, der Scheinkuppel über der Vierung (Abb. 8). In dieser Hinsicht vermittelt das Motiv nicht nur zwischen supralunarer und sublunarer Welt, sondern auch zwischen zwei Raumteilen von Sant' Ignazio. Mehr noch: Es ließe sich sagen, dass es Pozzo offenbar daran gelegen war, die immer gleiche Szenerie – Christus schreibt Ignatius sein Licht ein, wonach dieser es an die Gläubigen weiterreichen kann – entlang der *gesamten* Hauptachse der Kirche mit immer

anderen künstlerischen und narrativen Mitteln zu variieren. Der überzeitlichen, supralunaren, aber 'naturalistischen' Darstellung der Erleuchtungsszene in der Mitte des Langhauses folgt deren emblematisch-symbolische Wiederholung am Ende des Langhauses. Das IHS und seine immaterielle Materialität, das Licht, stehen für Christus, der Hohlspiegel für Ignatius, der als Reflektor des empfangenen Eindrucks somit erneut zum eigentlichen Erleuchter der Gläubigen wird. Nachdem aus 'Mimesis' zunächst 'Emblematik' wurde, wird letztere, in Gestalt der Scheinkuppel im direkt anschließenden Raumteil formal noch einmal wiederholt. Die letzte Variation erfährt das inhaltliche Grundthema schließlich im ikonographischen Programm der Apsis. Ihr ist die Schilderung der diesseitigen, also der historischen und sublunaren Variante des Geschehens vorbehalten. Während das Altargemälde mit dem Wunder von La Storta noch einmal die Erleuchtung des Ignatius durch Christus wiederholt,<sup>27</sup> erleuchtet der wunderwirkende Heilige auf dem Fresko der Kalotte darüber seinerseits ein weiteres Mal die Gläubigen.

<sup>27</sup> In La Storta, einem kleinen Ort vor Rom, war Christus dem hl. Ignatius erschienen. In Folge von dessen Vision, die bald schon als Gründungsmythos der Gesellschaft Jesu gefeiert werden sollte, wurde von der ursprünglichen Idee einer Überfahrt nach Jerusalem und der Missionsarbeit im Heiligen Land abgesehen und stattdessen Rom zum Hauptsitz der Jesuiten und als Mittel- und Angelpunkt aller weiteren Missionsvorhaben festgelegt.

## Pozzos Alter Ego?

Noch einmal zurück zu dem Engel, der in seinem Hohlspiegel das Christusmonogramm und Ordensemblem der Jesuiten zur Schau trägt. Der Engel agiert im Gesamtprogramm des Freskos als eine Art Motto- oder Fahnenenträger in der weltweiten Mission und in den konfessionspolitischen Gefechten der Jesuiten, als Scharnier zwischen Glaubensinhalten und Gläubigen. In seinen eigenen Händen buchstäblich zusammengefasst wäre sein Spiegel gleichzeitig sowohl Waffe als auch Verteidigungs-, vor allem aber vorderstes Aushängeschild<sup>28</sup> des Ordens in dessen gegenreformatorischen Kreuzzügen.

Folgt man den hier entwickelten Thesen, nach denen es Pozzos Malerei in Sant'Ignazio auf ikonographischer Ebene auch um die Thematisierung ihrer selbst ging und nach denen der Engel mit dem multivalenten Symbol des Hohlspiegels zwar nicht nur, aber eben auch die benachbarte Scheinkuppel *en miniature* in Händen hält, dann darf wohl weiter gefragt werden, inwieweit Pozzo in dem Engel möglicherweise eine mehr oder minder heimliche Identifikationsfigur gesehen haben könnte. Entsprechende motivische Vorbilder ließen sich auffinden: Schon Leonardo da Vinci hatte den Spiegel in seinem *Buch von der Malerei* nicht nur zum Lehrmeister des Malers erklärt,<sup>29</sup> sondern diese Ansicht auch mit einer Zeichnung illustriert, die einen Maler mit einem Spiegel in Händen zeigt, mittels dem das Sonnenlicht auf die Erde reflektiert wird (Abb. 9). Mehr noch als die bereits oben angeführten, meist in gegenreformatorischem Kontext entstandenen Darstellungen von Spiegeln als Metaphern der Malerei hatte sich da Vincis Zeichnung dabei einer Motivik bedient, die jener Pozzos in vieler Hinsicht vorzugreifen scheint. Dem von Kircher als Mittler vorgeesehenen Engel die eigenen Gesichtszüge zu einzuschreiben, hätte in Sant'Ignazio natürlich allemal eine Anmaßung bedeutet, wäre jedoch gemäß der innerbildlichen Logik der Langhausfresken von Sant'Ignazio durchaus konsequent gewesen: Denn ist der Hohlspiegel neben seinen übrigen Valenzen für Pozzo auch ein Sinnbild der illusionistischen Malerei auf konkavem Malgrund, dann sollte es auch deren Urheber, dem Quadraturisten vorbehalten sein, den staunenden Besucherblicken das Symbol der eigenen Malkunst vor Augen zu halten.

Die Hypothese der von Pozzo heimlich empfundenen oder intendierten Analogiebildungen zwischen der kosmischen Vermittlungsleistung des Kircherschen Engels und der irdischen Vermittlungsleistung der Malerzunft hat in Anbetracht beider analoger Zielsetzungen der diesseitigen Visualisierung von an für sich unsichtbaren, jenseitigen Wahrheiten einiges für sich, muss aber mangels letztgültiger Beweise Spekulation bleiben.<sup>30</sup> In jedem Fall gehört jedoch das Charakterbild in Frage gestellt, das Pozzo noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein von der Forschung attestiert wird. Wohl vor dem Hintergrund seiner anonymen Bestattung in Wien, seiner markanten

<sup>28</sup> Pozzo selbst hatte den Hohlspiegel ein wenig irreführend als „*Scudo, in cui mirasi impresso il nome di Gesù, lo corona di luce*“ bezeichnet; zitiert nach KERBER 1971 (Anm. 3), S. 71; vgl. auch LINDEMANN 1994 (Anm. 5), S. 112.

<sup>29</sup> Leonardo DA VINCI, *Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270*, Osnabrück 1970 (übersetzt von Heinrich Ludwig; erste Ausgabe 1882), Nr. 408: „Come lo specchio è il maestro de pittori“ („Wie der Spiegel der Lehrer der Maler ist.“), S. 202.

<sup>30</sup> Dass den Fresken von Sant'Ignazio trotz ihrer Figurenfülle ein erkennbares resp. ein identifiziertes Selbstportrait ihres Urhebers fehlt, obwohl dessen Antlitz im Übrigen mittels Selbstportrait und Traktat in aller Welt popularisiert wurde, beweist nichts, könnte aber dafür sprechen, dass Pozzo sich und seinen Berufsstand durch den Engel bereits hinreichend präsentiert sah. Bekanntlich integrierten andere malende Zeitgenossen Pozzos ihre Selbstportraits alles andere als selten in ihre Werke.



9. Leonardo da Vinci:  
„Sonnenspiegel“, 1494, Zeichnung,  
Paris, Louvre, Kupferstichkabinett

Selbstauskunft „Ich diene den Jesuiten“<sup>31</sup> und seinem tatsächlich nahezu ausschließlichen Wirken im Auftrag des Ordens wurde Pozzos Kunst allein als „Ausdrucksmittel für die geistlichen Ziele seines Ordens“<sup>32</sup>, der Maler selbst als „Propagandist“<sup>33</sup> beschrieben, der sich, wenn auch nicht immer ganz freiwillig, immer wieder den Ziele jesuitischer Überredungsstrategien unterzuordnen hatte, statt sich als individueller Künstler positionieren zu dürfen.

Mit demselben Recht oder Unrecht ließe sich aus Pozzos Oeuvre ein gänzlich gegenteiliges Charakterbild, zumindest aber sein Ringen auch um persönliche Anerkennung herauslesen. So dürften im Falle eines quasi ‚mittelalterlichen‘ Verzichts auf individuelle Autorschaft etwa seine Selbstportraits gar nicht erst existieren, noch weniger dürfte sein Konterfei in das eigene Traktat integriert worden sein, um als Kupferstich in alle Welt exportiert zu werden.<sup>34</sup> Wer sich gleich mehrfach selber malt, offenbart ein unleugbares Interesse auch an der eigenen Person, den eigenen Errungenschaften und an beider Zurkenntnisnahme durch andere.

Und auch vor dem Hintergrund der Ausmaße und der virtuoson Ausführung seines Werkes in Sant’Ignazio klingt die scheinbare Selbstvergessenheit des visuellen Chronisten seines Ordens bereits wie die kokette, wenn nicht gar falsche Bescheidenheit eines Ehrgeizlings, der das eigene Schaffen zwar im Worte als läppische Dienstleistung abtun, ihm aber visuell die zentrale Mittlerrolle zwischen jenseitigen Wahrheiten und diesseitigen Gläubigen zumessen konnte, indem er

<sup>31</sup> Mit diesen wenigen, lakonischen Worten soll Pozzo die Frage eines Besuchers nach seinen Aufgaben im Collegium Romanum gemäß Francesco Saverio Baldinucci, seinem ersten Biographen, geantwortet haben; vgl. Francesco Saverio BALDINUCCI, *Vita del Pittore e Architetto Andrea Pozzo*, *Baldinucci. Vite di Artisti die Secoli XVII–VIII* (Hrsg. Anna Matteoli), Rom 1975, S. 335.

<sup>32</sup> KERBER 1971 (Anm. 3), S. 2.

<sup>33</sup> LEVY 2004 (Anm. 3), S. 72 ff.

<sup>34</sup> Zu den zahlreichen Portraits und Selbstportraits Pozzos vgl. KERBER 1971 (Anm. 3), S. 37–39.

in einiger Hinsicht die Verantwortung und Verfügungsgewalt über das zu Präsentierende wenn auch nicht sich, so doch der Malerei als solcher zuschrieb. Wenn somit auch der *Geistliche* Andrea Pozzo den Jesuiten diente, dann dienten die Bildertheologien und weltweiten Missions- und Re-katholisierungserfolge seiner Ordensbrüder dem *Maler* Pozzo doch immerhin als Anlass für eine außerordentlich selbstbewusste Inszenierung auch der illusionistischen Malerei durch einen Quadraturisten. Es sollte nicht vergessen werden, dass Pozzo, indem er „the diffusion of Christ’s spirit and his Name through Jesuit intermediaries“<sup>35</sup> als zentrales Thema seiner Fresken von Sant’Ignazio entwickelte, zwangsläufig selbst zu einem dieser jesuitischen Vermittler werden musste – ein solcher, der mit seiner monumentalen Visualisierung sowohl historischer und theologischer als auch bild- und erkenntnistheoretischer Lehrinhalte seines Ordens eines von dessen ambitioniertesten und spektakulärsten Überredungswerken überhaupt realisierte.

<sup>35</sup> LEVY 2004 (Anm. 3), S. 151.

## Slikar in njegov nebeški pendant

### »Samorefleksije« Andrea Pozza v cerkvi Sant'Ignazio

#### *Povzetek*

Prispevek raziskuje program iluzionistične stropne poslikave v rimski jezuitski cerkvi Sant'Ignazio z vidika vsebine, ki jo le-ta ponuja kot možno.

Izhodišče preučevanja je dejstvo, da poslikava v ladji cerkve Sant'Ignazio predstavlja dvojen način gledanja oz. duhovnega spoznanja: figura Kristusa na sredini freske pošilja dva žarka svetlobe, od katerih se prvi prelomi na srcu sosednje figure sv. Ignacija in se proti alegoričnim skupinam kontinentov nadaljuje v štirih žarkih. Ti žarki po eni strani ponazarjajo Ignacijevu razsvetljenje, prejeto od Kristusa, in svetovno poslanstvo jezuitov, po drugi strani pa jezuitski koncept »notranjega« zrenja, ki je na freski (v povezavi z optičnim spoznavoslovjem Athanasiusa Kircherja in samega Ignacija) postavljeno v opozicijo z zunanjim, čisto optičnim gledanjem. Kajti drugi žarek, ki ima izhodišče prav tako v figuri Kristusa, prehaja skozi sv. Ignacija in se izteče v konkavnem ogledalu v roki enega od angelov. Medtem ko v empireju plavajoči Ignacij zre s srcem, je zemeljski opazovalec odvisen od optičnega posredovanja odrešenjskega oznanila.

Dejstvo, da Pozzovo ogledalo prejeti svetlobni impulz sicer sprejme, a kaže glede na zakone optike napačen odsev, tj. monogram IHS, bi lahko nakazovalo, da je slikar osnovni značaj prevare zemeljske vizualizacije onstranstva želel eksplicitno pokazati.

Kot posrednik med tostranstvom in (po Kircherju) v tostranstvu nevidnim, a v cerkvi Sant'Ignazio ustrezno optično zaznavnim kot »varajoče pravilno« posneto (iluzivno) onstranstvo zavzemata angel in njegovo ogledalo ne le osrednje mesto v ikonografskem programu freske, temveč dajeta jasne napotke tudi omenjeni težnji po resničnosti iluzionističnega slikarstva kot takega. Kajti ogledalo je za Pozzove sodobnike – neodvisno od tega, katero ikonografsko vlogo je dejansko igralo v Sant'Ignaziu – pomenilo tudi ustaljen simbol slikarstva. Iz tega izhaja, da Pozzovo konkavno zrcalo lahko ustrezno velja za simbol preobražajočega iluzionističnega slikarstva: zrcalo likovno ne ponavlja le iluzionistične tehnike izravnave neravnih nosilcev slike z anamorfozo, temveč poleg tega išče tudi semantično povezavo z večkrat variiranim Pozzovim avtoportretom, kakor tudi formalno in ikonografsko analogijo z v neposredni bližini nahajajočo se navidezno kupolo Sant'Ignazia; zdi se, da nosi angel to najvplivnejše Pozzovo delo še enkrat mikrokozmično na ogled – ali torej lahko domnevamo, da na freski sam angel predstavlja iluzionistično delujočega slikarja?



IMAGINES





*Andrea Pozzo: Langhausfresko, 1688–1694, Sant’Ignazio, Rom*



Andrea Pozzo: Langhausfresko, Detail, 1688–1694, und Scheinkuppel, 1685, Sant' Ignazio, Rom