

Politik und Religion werden im Rom des 17. Jahrhunderts immer häufiger und unvergleichlich viel prunkvoller und theatraler als bis dahin in Szene gesetzt. Bühne dieser Inszenierungen sind die Ruinen des imperialen Roms und die antiken Basiliken, insbesondere aber die Bauten der Renaissance und des Barock, die der Stadt ihre „magnificenza“ verleihen, wie San Pietro und die Piazza di San Pietro. Daß hierbei die Inszenierung zunehmend zur eigentlichen Realität wird, die Wirklichkeit aber immer umfassender die Form der Illusion annimmt, findet seinen Ausdruck in der vielfach genutzten Metapher, Rom sei das „*theatrum mundi*“.¹

Der wohl bedeutendste Bühnenbildner des ausgehenden 17. Jahrhunderts dieses „*theatrum mundi*“ ist der auf Anforderung des Jesuitengenerals Gian Paolo Oliva 1681 nach Rom gekommene Laienbruder Andrea Pozzo. Für seinen Orden entwirft er in den nächsten zwei Dekaden zahlreiche Quadraturmalereien, Bühnenbilder, ephimäre Festarchitekturen, aber auch Altäre und Kirchenfassaden. Das in Entwurfsansatz und -vorgehen einführende Traktat „*Perspectiva pictorum et architectorum*“, das Pozzo in zwei Bänden 1693 und 1700 veröffentlicht, zeigt ihn als veritablen Kenner der Perspektive bzw. wie er formuliert, der Kunst, unser Auge irrezuführen. Vor allem aber weist das Traktat ihn aus als virtuosen Meister des „*ingere*“. Dieser von Leone Pacioli in den „*Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*“ für Pozzos Kunst verwandte Begriff ist in dem „*Vocabolario degli Accademici della Crusca*“, in der zeitnahen Ausgabe von 1686, definiert. Die ins Deutsche übertragenen Begriffssynonyme sind Erfinden, mit Phantasie Entdecken, das Komponieren ähnlich den Poeten und Malern und das In-Szene-Setzen.

Absicht dieses Beitrags ist es, die vorrangigen Strukturprinzipien dieser das römische „*theatrum mundi*“ so wesentlich bestimmenden Technik des „*ingere*“ bzw. der Fiktion für Andrea Pozzo herauszuarbeiten. Das besondere Augenmerk soll hierbei zwei Formen des „*theatrum mundi*“ gelten, zum einen der „*Gloria di San Ignazio*“, dem Fresko über dem Langhaus der Kirche San Ignazio, zum anderen Pozzos Prinzipientwürfen für Bühnenszenographien. Erster Ausgangspunkt hierfür ist sein in diesem Zusammenhang bisher kaum eingehender untersuchter Traktat.²

Studiert man die Aussagen des Traktates hinsichtlich Pozzos Entwurfsansatz, weiterhin die Kritik der Zeitgenossen hieran und Pozzos Antwort sowie schließlich die Kommentare der aufgeklärten Folgezeit, erweist sich bald, daß ein besonderes Element seiner Technik der Fiktion wie der Kritik an ihr die Wahl des Blickpunktes bzw. der Blickpunkte ist. Diese Wahl eingehender zu studieren ermöglicht, einen wesentlichen Aspekt des Entwurfsverständnisses des Künstlers herauszuarbeiten. Zugleich kann die seiner Technik der perspektivischen Projektion

entgegengebrachte Kritik als eine gedankliche Projektion der Zeit ihrer Äußerung bestimmt werden, die Pozzos Ansatz nur eingeschränkt gerecht wird.

Was das Vorgehen in der Praxis angeht, gleichen sich Pozzos Entwürfe für die „*Gloria di San Ignazio*“ und für die Bühnenszenographien weitestgehend. Das in Grund- und Aufriß gezeichnete Aufmaß der Gegebenheit (Abb. 1) ist Ausgangspunkt, um den illusionistischen Entwurf zunächst in der Orthogonalprojektion (Abb. 2) und dann in der Perspektive (Abb. 3) auszuarbeiten. Die so definierten Modelle projiziert Pozzo im Anschluß auf die Bildfläche, auf das Tonnengewölbe in San Ignazio (Abb. 4) bzw. auf die eng gestaffelten, gegen die Bühnenmittellachse geneigten Leinwandrahmen im Theater (Abb. 5a + b).³ In beiden Fällen aber, so läßt sich Text und Zeichnung entnehmen, operiert Pozzo jeweils nur mit einem Blickpunkt.

Dies verwundert, denn die Wahl nur eines Blickpunktes für das Fresko in San Ignazio (Abb. 6) steht in direktem Widerspruch zu den Wünschen der Auftraggeber. Im Arbeitsvertrag hatten die Jesuiten gefordert, daß Architektur und Figuren des Freskos von jedem Punkt im Kirchenschiff gleichermaßen korrekt zu sehen seien.⁴ Vergleicht man ähnlich illusionistisch angelegte Entwürfe der Zeit, läßt sich als ein mögliches Vorbild für diese Forderung Tassis Entwurf für eine Loggienarchitektur im römischen Palazzo Lancelotti nennen; der Bewegung eines Betrachters folgend, hat hier Tassi schon 1617 einen perspektivischen Entwurf nach etwa 55 Fluchtpunkten entwickelt.⁵

Ebenso überholt scheint Pozzos Entscheidung zu sein, den für die Konstruktion der Theaterbühnen genutzten Blickpunkt – mehr oder weniger – in der Ehrenloge zu plazieren, auch wenn er hiermit einer bis in das Quattrocento zurückgehenden Tradition folgt.⁶ Denn schon mehr als zwanzig Jahre zuvor hatte Bernini entschieden die Praxis kritisiert, festgefügte, auf einen Blickpunkt angelegte Szenographien zu entwerfen; vielmehr sei der Zuschauer vor allem mittels der Dramaturgie in die Aufführung einzubeziehen. Eine größere Dynamik charakterisierte auch die nach zwei Fluchtpunkten angelegten Bühnen Juvarras und der Bibiena.

Auf die Kritik an seinen Entwurf für San Ignazio antwortet Pozzo 1707 in einem Nachwort zur englischen Ausgabe seines Traktates.⁷ Erstens hätten alle großen Meister nur einen Blickpunkt verwandt; zweitens seien Perspektiven nichts anderes als Verfälschungen von Wahrheit, ein Maler müßte deshalb nicht Realität von jedem, sondern nur von einem Punkt vortäuschen, und drittens könnte man andernfalls nie die Illusion in perfekter Form sehen.

Angesichts der Kritik und dieser Verteidigung kann man mit Kitao und auch Pirenne fragen, ob Pozzo, der sich schon im Traktat umfassend auf Vignola bezogen hatte, noch mehr als ein Jahrhundert später Vignolas „perspektivischem Vorurteil“,

wie es Kitao bezeichnet, zum Opfer fällt.⁸ Doch das Traktat erlaubt zu zeigen, daß Pozzo keineswegs eine überaltete Regel widerspruchlos übernimmt. Hingegen wird deutlich, wie genau er unsere Wahrnehmung vorab kalkuliert und erst auf dieser Basis seine Perspektiven – vornehmlich – für einen Blickpunkt entwirft.

Einen wichtigen Anhalt gibt zunächst Wittkower, wenn er aufzeigt, wieviel umfassender als zuvor der Betrachter im Hochbarock in die Erzählung übernatürlicher Erfahrungen einbezogen wird. Neu sei insbesondere das Prinzip der „dualen Vision“. Das Bild zeigte nun den Heiligen und dessen Vision, wobei gerade die Sinnzusammenhänge deutlicher als bis dahin visualisiert würden. Entsprechend reduziert würde so die Diskrepanz zwischen erlebter Wirklichkeit und dargestellter möglicher, d.h. virtueller Realität. So würde zugleich die Rettung des Heiligen und die Möglichkeit der Rettung auch des Betrachters erfahrbar. Als Beispiel zitiert Wittkower hierfür neben Berninis „Heiliger Theresa“ Pozzos „Gloria di San Ignazio“: „... 'illumination' is granted to the saint in ecstasy, but to see the heavens open with the saint and his disciples riding on clouds – that is due to revelation granted to the spectator.“⁹

Das Konzept der „dualen Vision“ läßt sich nicht nur ebenfalls in Pozzos Traktat ausmachen, es kann hier auch genauer bestimmt werden. Bestes Beispiel ist die Abbildung II/4 (Abb. 7c), mittels derer Pozzo das Grundprinzip perspektivischer Konstruktionen in der Perspektive anschaulich macht. Ein Betrachter sieht vier pfeilerartige Volumina auf eine Bildebene projiziert. Wiederum ist die korrekte Vision, in diesem Fall die der Perspektive, dem Betrachter im Bild gegeben, während es uns vorbehalten ist, das Prinzip der Darstellung zu erkennen.

Um eine größtmögliche Einheit von virtueller Realität des Bildes und der tatsächlichen Wirklichkeit zu erreichen, wählt Pozzo einen besonderen Blick- bzw. Fluchtpunkt. Anders als bei Vignola (Abb. 7a) oder Troili (Abb. 7b) liegt dieser Punkt nicht mehr oder weniger im Zentrum der Darstellung oder gar außerhalb derselben, vielmehr bestimmt Pozzo den Fluchtpunkt der perspektivischen Darstellung im Blickpunkt des Betrachters im Bild. Wir sind so nicht länger außenstehender Betrachter eines Versuchsaufbaues, sondern sind nahezu in die Figur des Betrachters im Bild versetzt. Entsprechend unscharf wird die Grenze zwischen Realität und Illusion. Die Folge ist eine – wenn auch vieldeutige – Koinzidenz der Erfahrungsebenen.

Doch zugleich setzt Pozzo Realität und Illusion deutlich gegeneinander ab. Ähnlich Troili zuvor zeigt Pozzo auch die Projektion der perspektivischen Konstruktion im Grundriß als Teil dieser.¹⁰ Anders jedoch als sein Vorgänger fordert er den Leser im begleitenden Text dazu auf, sich den Betrachter im Bild mit zwei Augen, eines in Augenhöhe und eines

auf Höhe des Fußbodens, im Bild mit I bzw. O gekennzeichnet, vorzustellen. Pozzo erklärt so, deutlicher noch als Troili, die besondere Form der Perspektivkonstruktion, zugleich jedoch legt er hiermit die Methode seiner Technik der Fiktion offen. Das eine Auge sieht die Illusion, das zweite erkennt – im übertragenen Sinn – das Prinzip des Bildes, in diesem Fall der perspektivischen Konstruktion. Mittels dieser Doppelung der Erfahrungsebenen aber weist Pozzo das Bild auch als Konstruktion einer Illusion aus.

Hiernach bestimmt der Versuch, mögliche und wirkliche Realität eins werden zu lassen, und der Kunstgriff, die Illusion als Nicht-Realität zu zeigen, zugleich die „duale Vision“ Pozzos. Dieser auf den ersten Blick paradox anmutende Widerspruch läßt sich lösen und erklären, untersucht man zum einem das Verhältnis von Fiktion und Realität, zum anderen von Fiktion und unserer Wahrnehmung.

Programmatisch definiert Pozzo in den Hinweisen für Anfänger gleich zu Beginn seines Traktates die wechselseitige Abhängigkeit von fiktiver und tatsächlicher Architektur. Ausdrücklich und wiederholt unterstreicht er, daß die Perspektive der Architektur nicht per se schön sei, sie die Schönheit vielmehr alleine von der Architektur empfangt.¹¹ Entscheidend sei ein umfassendes und genaues Aufmaß der Grund- und Aufrisse der tatsächlichen Architektur, denn alleine in dieser Form könne die Perspektive zum „perfekten Hintergrund“ werden.¹² Das heißt, nur wenn man von den objektiven Gegebenheiten ausgeht, kann man eine perfekte Einheit von Bild und Architektur erreichen, sei es im Kirchenraum, sei es im profanen Theater. Aus dem gleichen Grund studiert Pozzo mit großer Aufmerksamkeit unsere höchst subjektive Wahrnehmung. Daß er in Abbildung II/19 (Abb. 8a) nur das Piedestal, nicht aber die aufgelagerte Sphäre perspektivisch verkürzt, zeigt besonders deutlich, wie genau der Künstler unsere Wahrnehmung – auch wenn der dargestellte Gegenstand nur ein Bild im Traktat ist – vorab kalkuliert.¹³ Schon Abrahame Bosse, der bedeutendste Schüler Desargues' und entschiedenste Verfechter dessen Deskriptiver Geometrie, war in seinem „Traité des manières de dessiner les Ordres ...“, Paris o.J., auf den richtigen Maßstab einer Zeichnung, den entsprechend zu wählenden Abstand des Betrachters und die Vorteile der „einäugigen“ Betrachtung eingegangen. Wohl unabhängig hiervon, in jedem Fall ohne sich im Text seines Traktates hierauf zu beziehen, zeichnet Pozzo nach eben diesen Kriterien die Sphäre in der Perspektive in orthogonaler Projektion. Denn die Sphäre hätte, wenn regelkonform konstruiert, nicht aber von dem der Perspektive eigenen Blickpunkt aus gesehen, unweigerlich die Form eines „Rugbys“ angenommen. Man vergleiche nur die Darstellung eine Sphäre in Troilis „Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla; ...“, Bologna 1672 (Abb. 8b).

Ebenso genau weiß Pozzo um die Macht der Perspektive und die Notwendigkeit, von ihr im Entwurf auszugehen. Interessant ist, daß er in diesem Zusammenhang gegen die Regeln der Projektionsmodi verstößt, wenn es der geplante Effekt fordert. Das beste Beispiel hierfür ist die Darstellung des „Altare fatto per Verona“, II/77–78 (Abb. 9a). Im begleitenden Text unterstreicht er zunächst, wie begrenzt die Möglichkeiten der Orthogonalprojektion seien. Ihr würde jede „magnificenza“ fehlen. Eine Abhilfe könnte die Schattierung schaffen, die jedoch ein Instrument des Malers sei. Allein die perspektivische Darstellung biete die Möglichkeit zur Korrektur, denn nur sie ließe die plastischen Qualitäten hervortreten. In der Folge überarbeitet Pozzo die orthogonal gezeichnete Ansicht. Vergleicht man Grund- und Aufriß (Abb. 9b), zeigt sich, wie er Position und Rhythmus der Säulen und Vorlagen in der Ansicht nach mehreren Blickpunkten verändert. Vor allem aber übersteigert er ihre „centinature“, die Kurvungen.¹⁴

Schon die Betrachtung der Sphäre auf Piedestal und des Altares für Verona ermöglichen also zu zeigen, daß Pozzo bestens weiß, wie er, um virtuelle Realität und tatsächliche Wirklichkeit zu verschränken, unserer Wahrnehmung entgegenkommen muß. In diesem Zusammenhang überarbeitet er auch das illusionistische Bild entgegen den Regeln der Projektionsmodi. Dann jedoch stellt sich um so deutlicher die Frage, warum er sowohl im Entwurf für die „Gloria di San Ignazio“ als auch in jenen für das Theater auf den ersten Blick entschieden anders vorgeht.

Im Entwurf für San Ignazio orientiert er sich wohl an der Architektur der Kirche, d.h., er nimmt die Realität zum Anhalt für den Entwurf des virtuellen Raumes. Doch kommt er unserer Wahrnehmung kaum entgegen. Nur die Figuren über den Jochpfeilern verkürzt er nach vier zusätzlich gewählten Blick- bzw. Fluchtpunkten. Daß aber ein Betrachter, vom Eingang des Kirchenschiffes bis zu dem für das Fresko der „Gloria di San Ignazio“ ausgewiesenen Blickpunkt fortschreitend, nicht umhin kann, das Bild vielfältig verformt zu sehen – und die Umzeichnung der Figuren verstärkt noch diesen Effekt –, muß entsprechend interpretiert werden als von Pozzo beabsichtigt (Abb. 11). Das heißt, wir begegnen dem für die Theorie ermittelten Konzept der Verschränkung von Realität und Virtualität bei gleichzeitiger Unterscheidung beider auch in der Praxis des Künstlers.

Nicht anders geht er in den Prinzipientwürfen für das Theater vor, nur daß er hier den einzig ausgewiesenen Blickpunkt in der Prinzipdarstellung (I/72) im Grundriß im Korridor jenseits und im zugehörigen Schnitt unterhalb der Ehrenloge plaziert (Abb. 12). De facto kann also keiner der Zuschauer, auch der Ehrengast nicht, den der Konstruktion der Bühnenprospekte eigenen Blickpunkt einnehmen. Hinzu

kommt, daß Pozzo die Bildebene an der Vorderkante der Bühne orientiert, die Schauspieler jedoch nur jenseits dieser Bildebene agieren können. In dieser Art und Weise verschiebt Pozzo ähnlich wie in den Fresken für San Ignazio die Wahrnehmungsebenen gegeneinander.

Anzunehmen ist entsprechend, daß das für die Darstellung des Prinzips perspektivischer Konstruktion (II/4) aufgezeigte Wechselspiel von gesuchter Einheit der virtuellen und tatsächlichen Realität bei gleichzeitiger Unterscheidung dieser, d.h. von Koinzidenz und Inkongruenz, das zentrale Moment von Theorie und Praxis Pozzos ist. Seine Absicht ist es gerade nicht, eine virtuelle Realität von jedem Blickpunkt möglichst realistisch erscheinen zu lassen, sondern die Illusion als solche offenzulegen. Unterscheidung und Überlagerung der Wahrnehmungsebenen sind hier das effektivste Mittel. Das heißt, eine Doppelung der Realitäts- bzw. Illusionsebenen charakterisiert wesentlich die „duale Vision“ im Werk Pozzos und letztlich seine Technik der Fiktion.

Der Grund hierfür kann nur einer sein. Pozzo will den Zuschauer gerade dadurch, daß er die Illusion als solche ausweist, zum Mitwisser und Mitstreiter der Fiktion machen. Dies schwächt jedoch nicht deren Wirkung, vielmehr nimmt die Fiktion so den Betrachter noch umfassender ein. Daß Pozzo in seinem Traktat jeweils Grund- und Aufriß zeigt, hat sicherlich didaktische Gründe, doch vornehmlich, so ist anzunehmen, geht es ihm darum, in der Gegenüberstellung die Meisterschaft seiner perspektivischen Konstruktion herauszustellen. Das Prinzip der Konstruktion schrittweise, wenn auch nie umfassend herzuleiten, ist hierbei besonders hilfreich. Bemüht man das zu Pozzos Zeiten so viel diskutierte Konzept des „delectare et docere“, ist also seine erste Absicht, unterhaltend zu lehren.

Zugleich nutzt der Laienbruder der Jesuiten Pozzo das perspektivische Verwirrspiel, um im Kampf des Ordens für den christlichen Glauben diesen möglichst eindrücklich zu propagieren. Hierauf verweist schon Pozzos Aufforderung an den Leser des Traktates, „[di] tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina.“¹⁵ Pozzos eigentliches Anliegen ist entsprechend, den Betrachter, hat er ihn einmal zum Mitwisser werden lassen, auch zum Mitstreiter zu machen.

Erst Pozzos Entwurfsansatz, illusionistische Entwürfe nicht nur meisterlich zu konstruieren, sondern auch sie als Illusion auszuweisen, macht seine Inszenierung so effektiv, denn sie nehmen nicht nur ein, sie lassen zugleich auch die Sinnzusammenhänge der Erzählungen in ihren Prinzipien durchschaubar werden. Dies gilt insbesondere für das Fresko der „Gloria di San Ignazio“, aber auch für die Entwürfe für das Theater. Effektvolle Inszenierung und die Möglichkeit des Erkennens bestimmen also gleichermaßen Pozzos Technik der Fiktion.¹⁶

Die bald nach Pozzo ansetzende Epoche der Aufklärung scheint in ihrer Kritik an seinen Arbeiten jedoch ausschließlich den Aspekt der effektvollen perspektivischen Irreführung sehen zu wollen. Diese wird bald zum ersten Synonym der religiösen Inszenierung im römischen „*theatrum mundi*“ und entsprechend auch zum ersten Angriffspunkt der Kritik an der Berechtigung einer solchen religiösen Inszenierung.

So schreibt der von den Gedanken der Aufklärung geprägte Christoph Friedrich Nicolai – u.a. bekannt geworden durch seine Kritik am Sturm und Drang und am jungen Goethe – 1781 angesichts der illusionistischen Fresken Pozzos mit spitzer Feder:

„Eine solche Malerei kommt mir beinahe vor, wie der Jesuitenorden selbst. Stehet man in dem einzigen ausgewiesenen Gesichtspunkt der strikten Obedienz, so kann die Verfassung dieses Ordens als ein einheitliches und zusammenhängendes Gebäude erscheinen. Rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkt des blinden Gehorsams, so sieht man und siehet es klarer, je weiter man von diesem Punkt gehet, daß alles nur Verblendung ist, und die Verfassung dieses Ordens mit allen den verschiedenen Verbindungen, in welche Gott Menschen gesetzt hat, unzusammenhängend und so dem wahren Wohl der Menschheit hinderlich ist.“¹⁷

Ob die Projektion des Verständnisses der Aufklärung auf barockes Denken, was die Kritik am

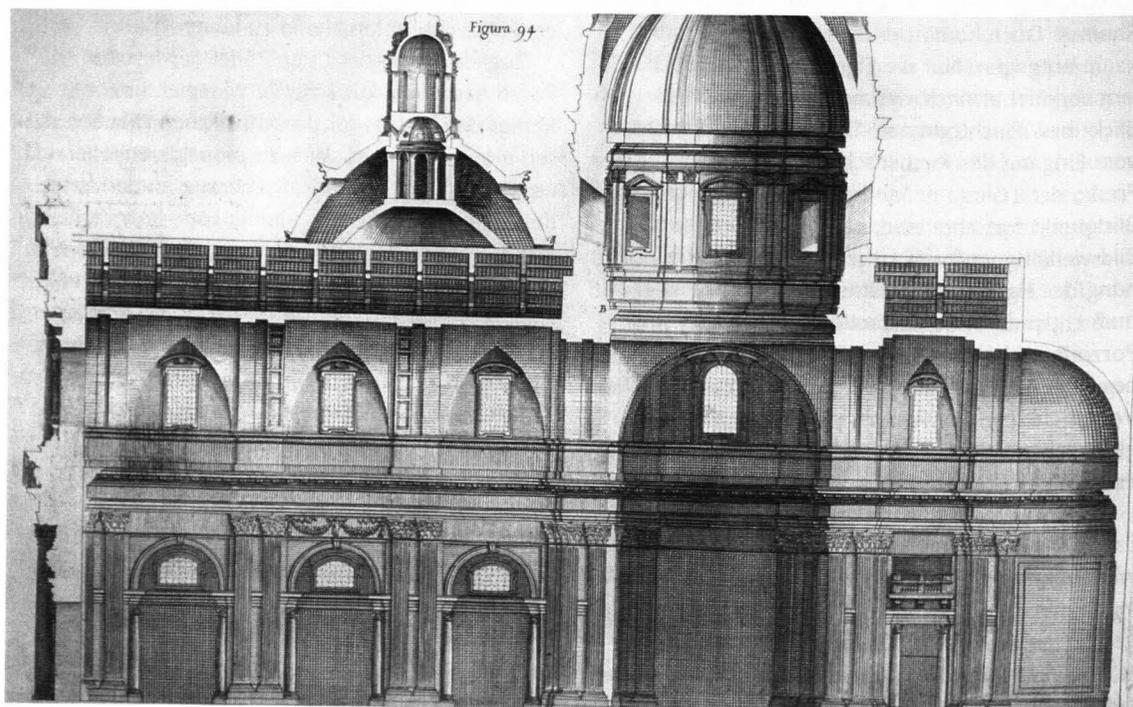
Jesuitenorden angeht, berechtigt ist, kann hier nicht diskutiert werden. In jedem Fall jedoch wird diese gedankliche Projektion in ihrer Verkürzung der Technik der Fiktion Pozzos nicht gerecht, wenn sie den ihm so wesentlichen Aspekt der Offenlegung der Entwurfsprinzipien ausblendet.

Wie „modern“ Pozzos Entwurfsansatz hingegen noch im 20. Jahrhundert sein kann, bezeugt das Entwurfsverständnis eines anderen, nicht minder bedeutenden Meisters der Fiktion. Ohne sich unmittelbar auf Pozzo zu beziehen, jedoch in der gleichen Art und Weise macht Alfred Hitchcock den Betrachter im „Fenster zum Hof“ zum Mitwisser und Mitstreiter (Abb. 13). Auch hier, wie in Abbildung II/4, sehen wir mit den Augen des Protagonisten, in diesem Fall James Stewarts, sehen aber auch zudem das Gesamtbild, dessen Zusammenhänge wir erkennen und nachvollziehen können. Doch obgleich Hitchcock uns in die Technik dieser Fiktion einweicht, wird es wohl kaum jemanden geben, der nicht während des Finales aus dem Kinossessel heraus versucht hat, Grace Kelly im Film vor der ihr drohenden Gefahr zu warnen.¹⁸

Verfasser:

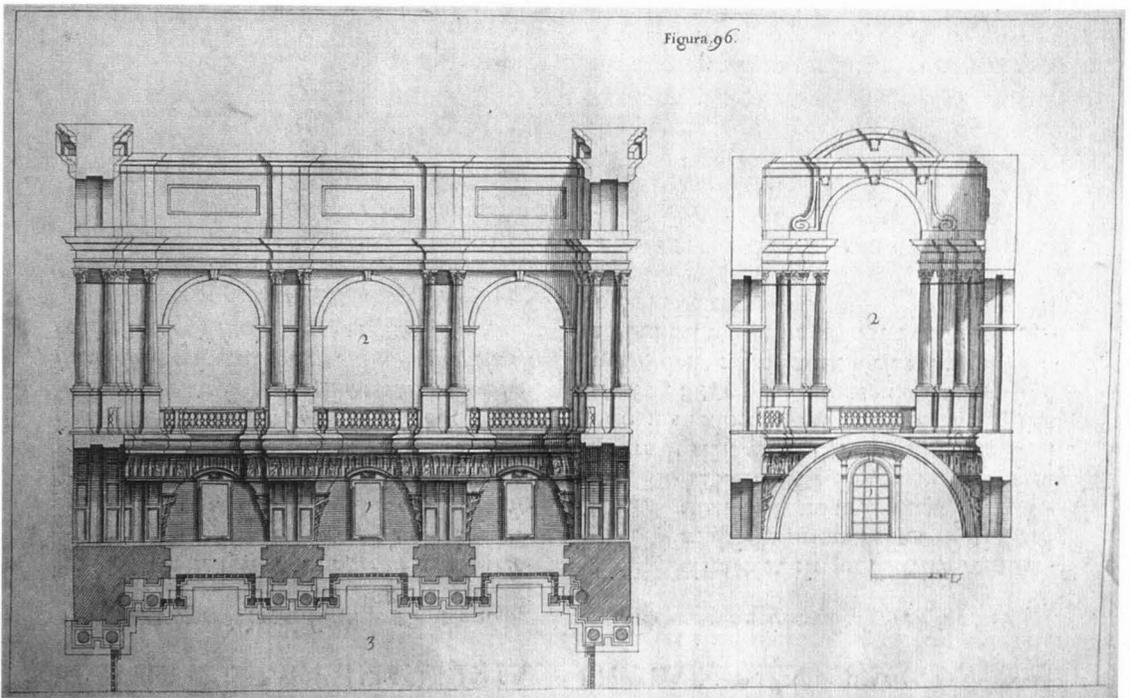
Dr.-Ing. Wolfgang Jung
Köln/Rom

dott. arch. Paola M. Poggi
Rom



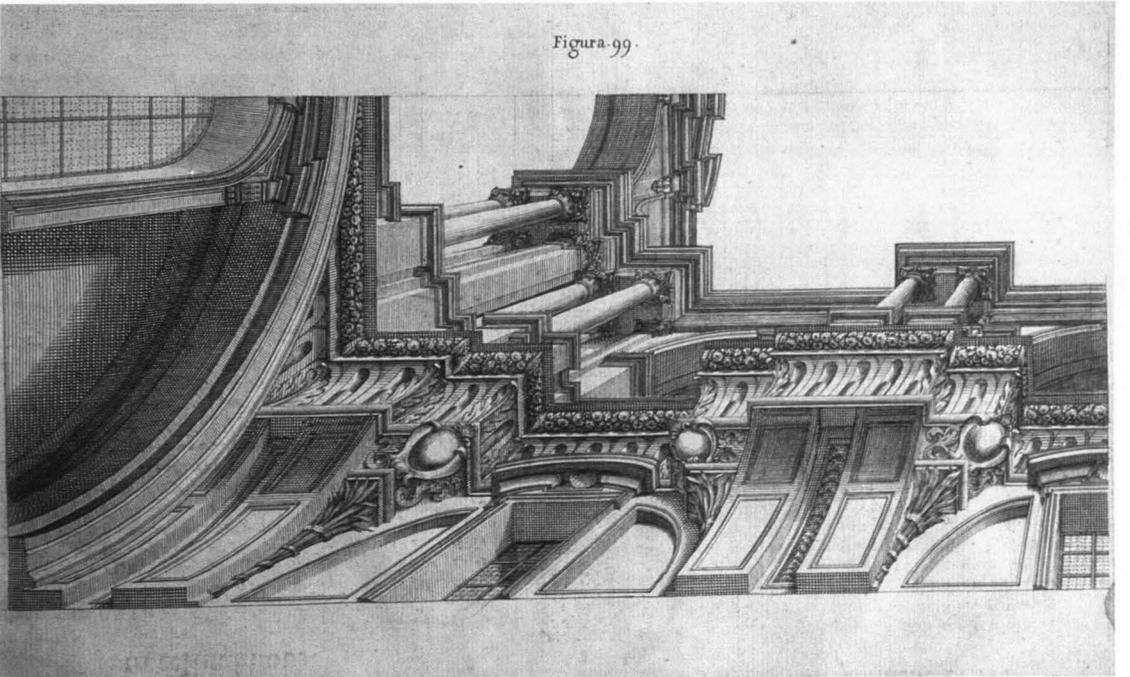
11 Pozzo, „*Perspectiva ...*“, I/94

Figura 96.

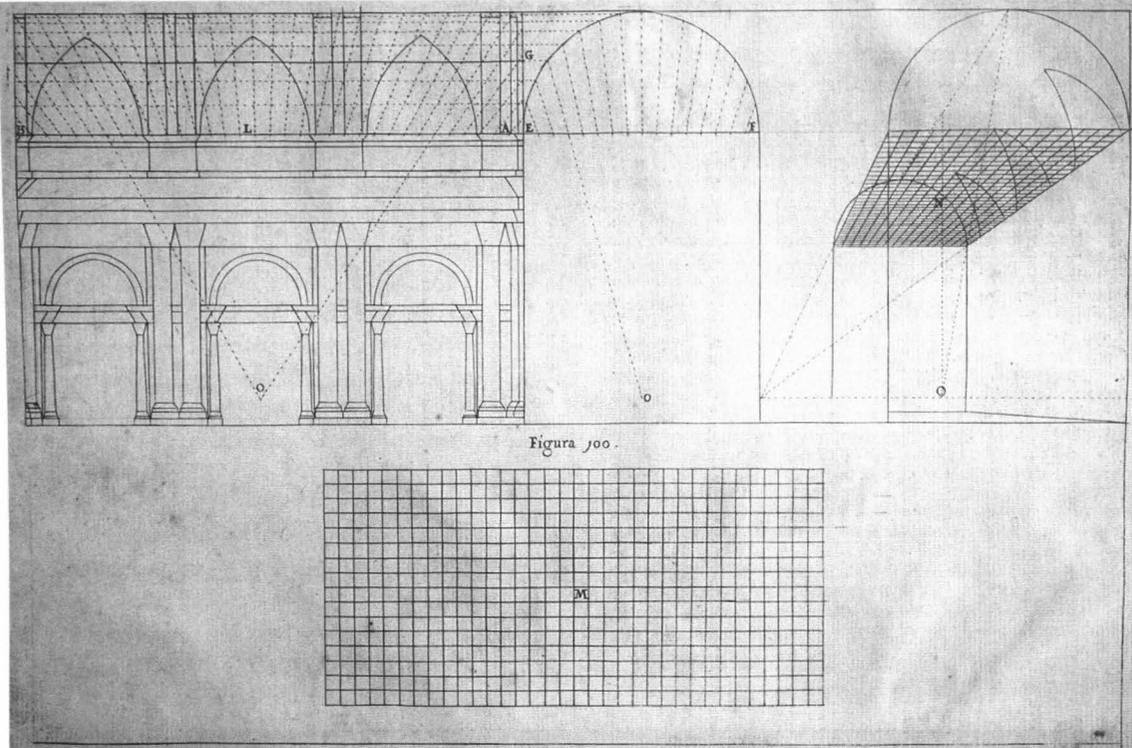


21 Pozzo, „Perspectiva ...“, I/96

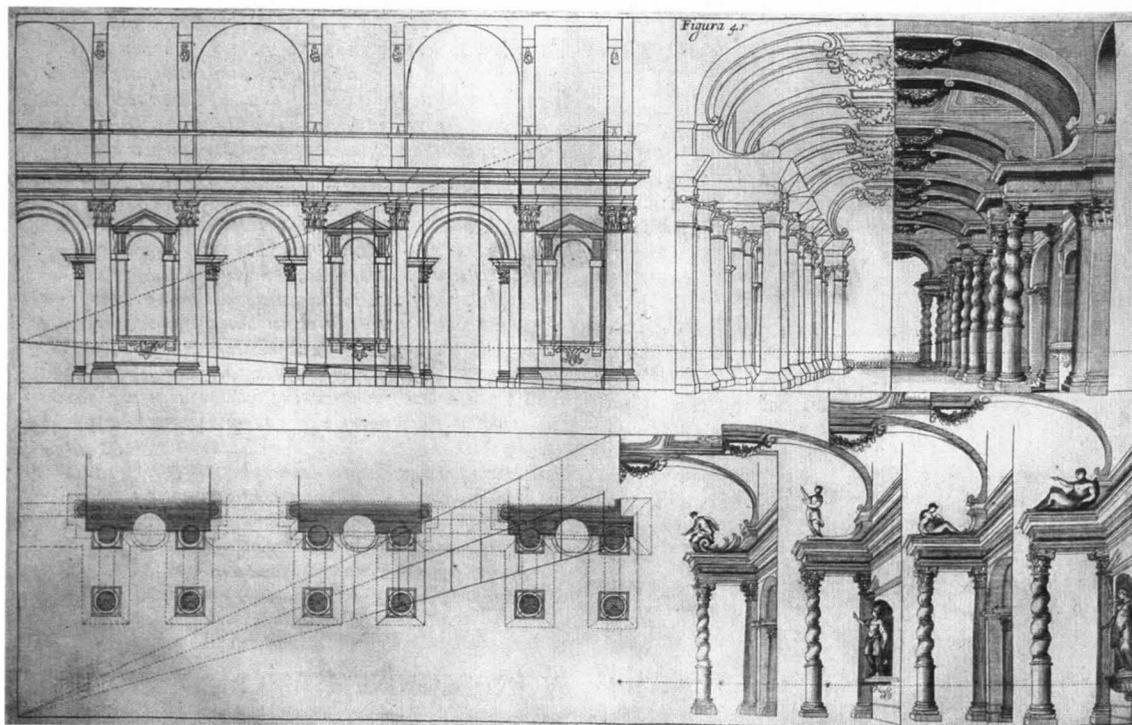
Figura 99.



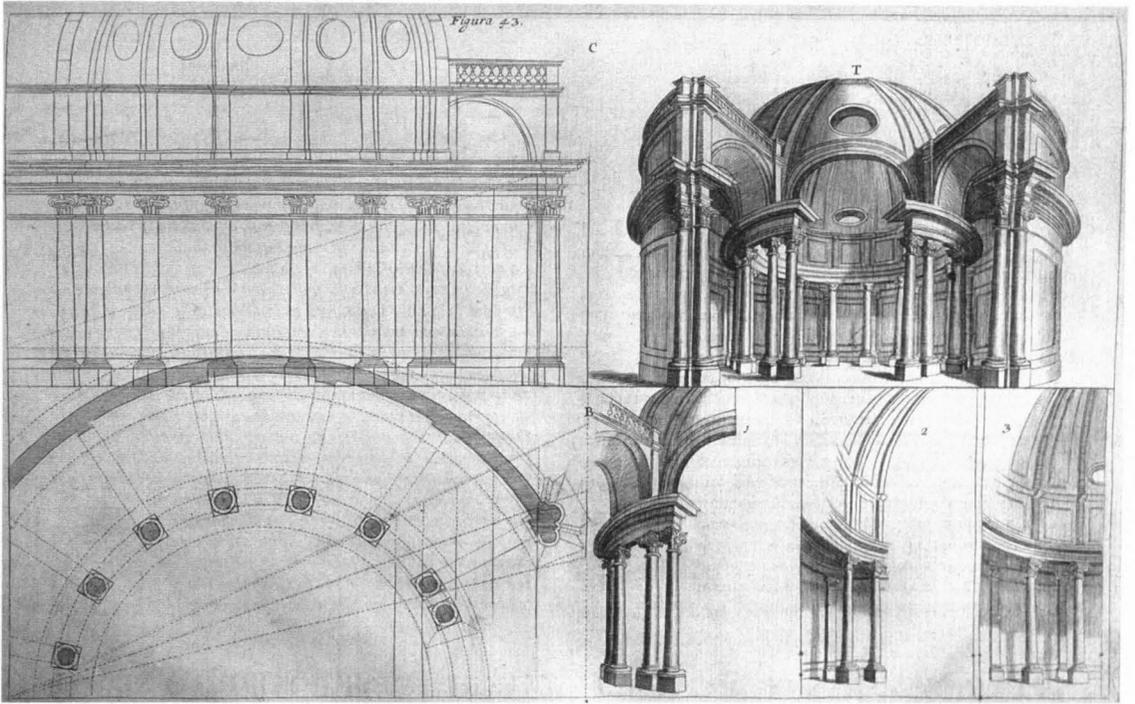
31 Pozzo, „Perspectiva ...“, I/99



41 Pozzo, „Perspectiva ...“, I/100



5a1 Pozzo, „Perspectiva ...“, II/41



5b1 Pozzo, „Perspectiva ...“, II/43

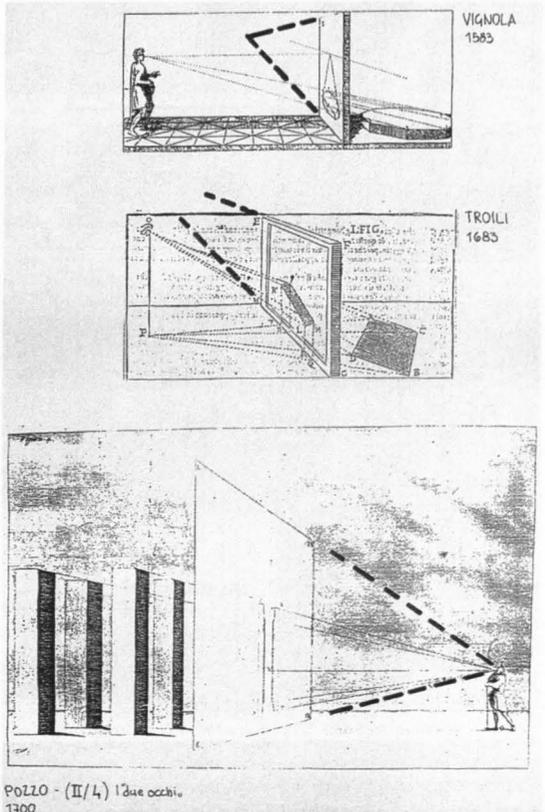
6l Pozzo, Die „Gloria di San Ignazio“ in San Ignazio - von dem in der Kirche ausgewiesenen Blickpunkt aus gesehen.

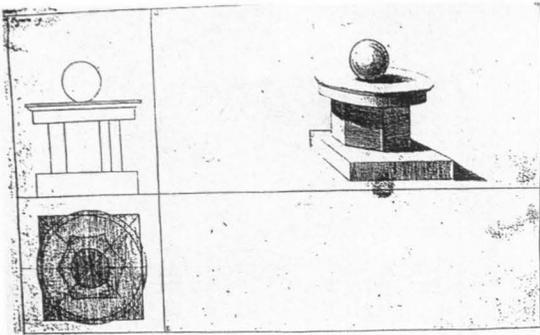


7a1 Vignola, „Le due regole della prospettiva“, cap. III, fig. 1

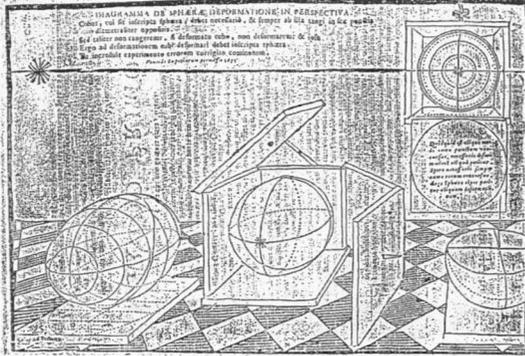
7b1 Troili, „Paradossi per praticare ...“, lib. I, pag. 15, fig. I

7c1 Pozzo, „Perspectiva ...“, II/4 - gestrichelt eingetragen sind die Fluchtlinien der Perspektivdarstellungen.





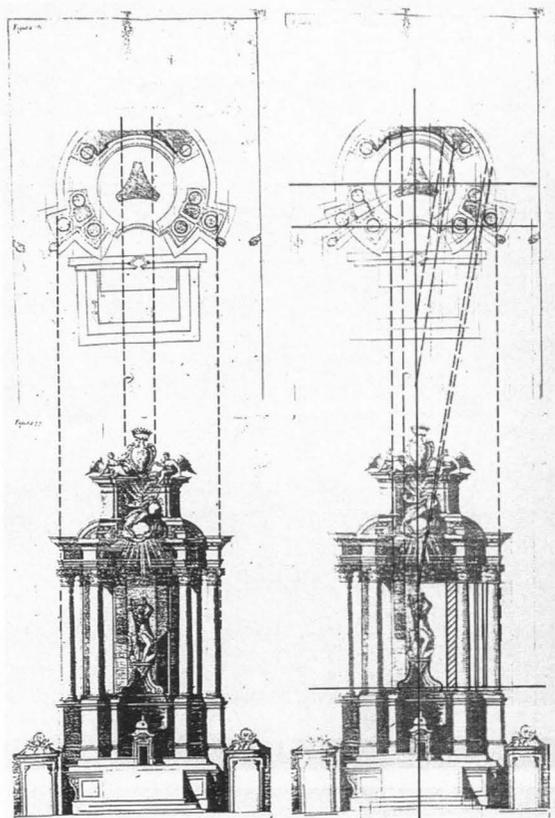
LA SFERA - (II/19)



LA SFERA - TROILI

8aI Pozzo, „Perspectiva ...“, II/19

8bI Troili, „Paradossi per praticare ...“, lib. III, pag. 25



ALTARE FATTO A VERONA - (II/77-78) Rapporto pianta-dizato

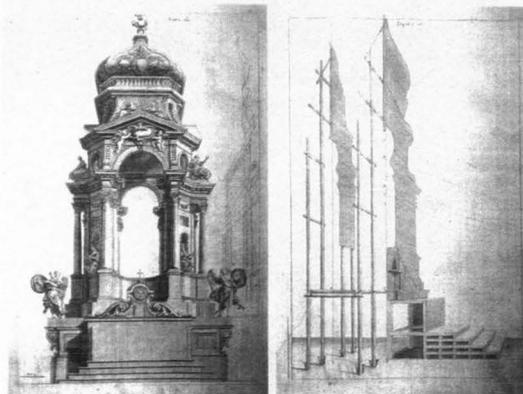
9aI Pozzo, „Perspectiva ...“, II/77-78

9bI Pozzo, „Perspectiva ...“, II/77-78 - die in Plan und Ansicht gestrichelt eingetragenen Projektionslinien zeigen die Überarbeitungen des Entwurfs.



FRONTISPIZ DER ENGLISCHEN AUSGABE CLAUDE PERRAULTS „ORDONNANCE ...“

11I Pozzo, Die „Gloria di San Ignazio“ in San Ignazio - von dem Eingang der Kirche aus gesehen.

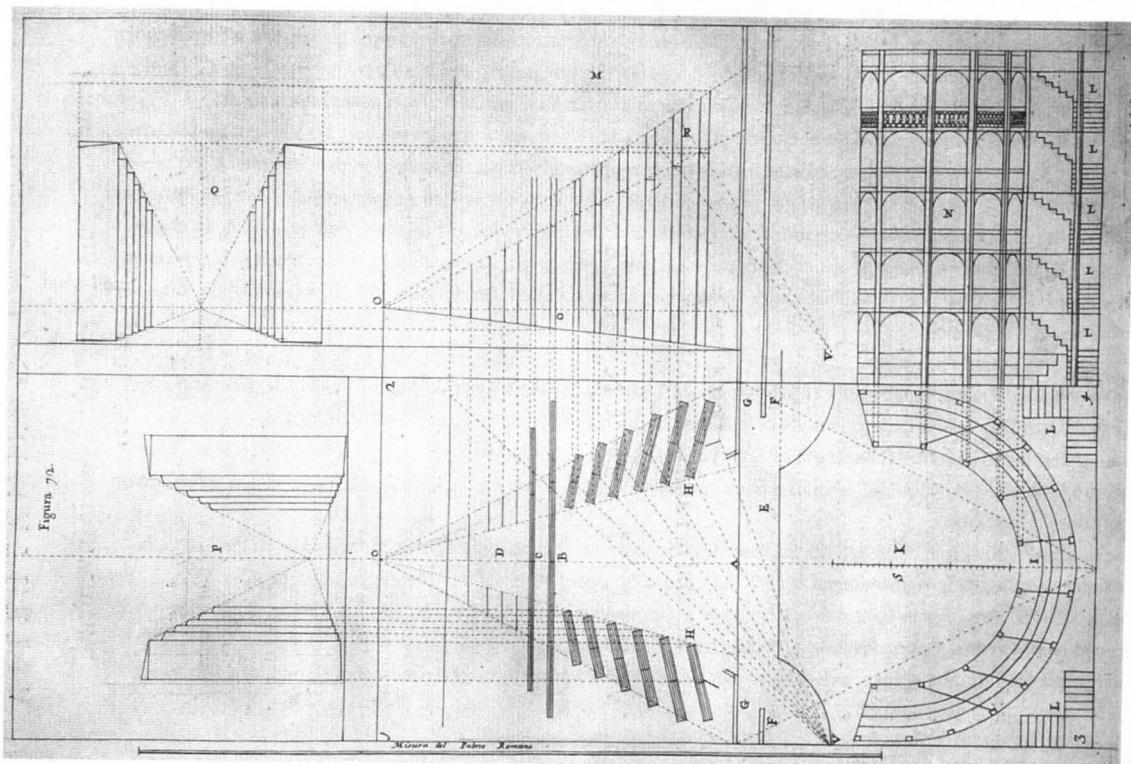


ANDREA POZZO „PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM“ I/60 - I/61

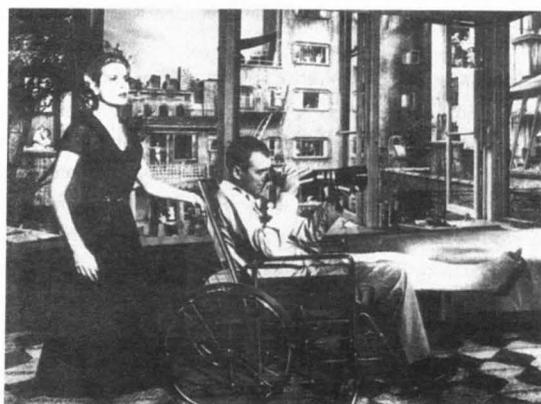
10aI Frontispiz der englischen Ausgabe der „Ordonnance des Cinq Especes ...“ Claude Perraults, London 1708

10bI Pozzo, „Perspectiva ...“, I/60-61





12| Pozzo, „Perspectiva ...“, I/72



13| Hitchcock, „Das Fenster zum Hof“, Szenenaufnahmen

Anmerkungen

- 1 Cfr. Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655–1667*, Princeton 1985, 3–7, und Irving Lavin, *Bernini & L'unità delle Arti Visive*, Roma 1980, (Erstausgabe: *Bernini & The Unity of the Visual Arts*, New York 1980), 158–170.
- 2 Grundlegend für die Kenntnis des Künstlers ist die monographische Untersuchung Bernhard Kerbers, *Andrea Pozzo, Berlin–New York 1971*; ergänzend erörtert Vittorio De Feo in *Andrea Pozzo, Architettura e illusione*, Roma 1988, *Entwurfsverständnis und -methode*, und Helene Trottmann setzt in „*Varietas omnibus in rebus condimentum est*“ die künstlerische „*varietas*“ in Beziehung zu Pozzos „*ingenium*“ und seinem Interesse am „*capriccio*“; zum Perspektiv-Traktat des Andrea Pozzo, in: „*Pinxit, sculpsit, fecit*“. Festschrift für Bruno Bushardt, München 1994, 164–176; zuletzt hat De Feo in *La Perspectiva*

Pictorum et Architectorum di Andrea Pozzo gesuita, in: *Il Disegno di Architettura*, n. 12, Nov. 1995, 26–32, den weitreichenden Einfluß des Traktates angesprochen. Die Veröffentlichung der Akten des Kongresses „Andrea Pozzo e il suo Tempo“, Trento 25–27 novembre 1992, sowie die vom Verlag Electa angekündigte Künstlermonographie stehen derzeit noch aus.

- 3 Ist diese Methode für das Theater nachvollziehbar, bleibt hingegen zu fragen, wie Pozzo im Entwurf für San Ignazio tatsächlich die perspektivische Zeichnung auf das vorhandene Tonnengewölbe projiziert hat. Er schreibt in dem die Abb. 1/100 begleitenden Text, er habe mit Hilfe des Lichts einer im Blickpunkt der Perspektive positionierten Kerze das Raster eines in Höhe des Gewölbeansatzes gespannten Schnurgerüsts auf das Tonnengewölbe übertragen. Dies ist unzweifelhaft ein höchst anschauliches Beispiel zeichnerischer Projektion, doch in der Praxis schlichtweg unmöglich, da eine Kerze keine präzisen Schlagschatten werfen kann. Auch die von Pozzo angeführten Seile können hier kaum abhelfen. Der Künstler gibt, so ist zu folgern, also absichtlich eine Fehlinformation.
- 4 Cfr. Kerber, Andrea Pozzo, op. cit., 97.
- 5 Cfr. für eine detaillierte Rekonstruktion der Entwurfsmethode Tassis Mario Docci, Riccardo Migliari, Alida Mazzoni, *L'architettura dipinta da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti in Roma*, in: *disegnare. idee immagini*, Anno III, n. 5, 1992, 57–70.
- 6 Cfr. hierzu Robert Klein, *La forme el l'intelligibile. Écrits sur la Renaissance e l'Art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*, Paris 1970, und besonders das Kapitel *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne (en collaboration avec Henri Zerner)*, 294–309.
- 7 Die Tatsache, daß Pozzo sich in der Frage des Blickpunktes vor allem auf Vignola bezieht, der umfassend auch die Szenographie behandelt, erlaubt, diese Anmerkungen ebenso auf Pozzos Prinzipientwürfe für das Theater zu übertragen.
- 8 Cfr. Timothy K. Kitao, *Prejudice in Perspective: A Study of Vignola's Perspective Treatise*, in: *The Art Bulletin*, Sept. 1962, 173–194, und M.H. Pirenne, *Optics, Painting & Photography*, Cambridge 1970, 79–94.
- 9 Cfr. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600–1750*, Harmondsworth 1990 (Erstausgabe: Harmondsworth 1958), 140.
- 10 Der Grundriß ist, da sehr fein gezeichnet, leider nur im Original deutlich erkennbar.
- 11 Der erste Satz der Hinweise an den Leser lautet: „La Prospettiva degli edifici, di cui trattiamo, non può haver bellezza, se non le prende dall' Architettura.“ (Diese wie die folgenden Textstellen sind der Erstausgabe des Traktates von 1693–1700 entnommen.)
- 12 Ein höchst anschauliches Beispiel hierfür ist Pozzos Entwurf für die Ausfreskierung des Sphärenausschnittes über dem Apsisrund in San Ignazio, Abb. II/81–82.
- 13 Der im Text zur Abb. II/19 verwandte Begriff „capriccio“ bezieht sich, wie zuletzt Trottmann, in: „*Varietas omnibus in ...*“, op. cit., überzeugend herausgearbeitet hat, auf die Erfindung einer vielfältigen Komposition. Nicht angesprochen hat Pozzo jedoch hiermit die für unsere Argumentation wesentliche Form der zeichnerischen Darstellung. Danken möchten wir in diesem Zusammenhang Prof. Roberto de Rubertis für wichtige Hinweise zu Pozzos Ansatz und Vorgehen.
- 14 Nun schreibt Pozzo im Text zur Abb. II/66, daß ein Künstler, der die Perspektive bestens beherrsche, folglich auch ein guter Architekt sein werde. Dies führt auch zur Frage, ob er, wäre er mit der Ausführung dieses Altarentwurfes beauftragt worden, den Grundriß gegen dessen Logik nach jener der Ansicht überarbeitet hätte – eine Frage, auf die jedoch nur eine eingehendere Analyse des Traktates Antwort geben kann. Die unerwartete Folgerung Pozzos läßt in jedem Fall aber unmittelbar deutlich werden, welche außergewöhnliche Autonomie der Künstler dem Bild beimißt. Ein schönes, wenn auch Pozzos Verständnis und Vorgehen nur indirekt berührendes Beispiel hierfür ist eine erstaunliche Verbindung von Text und hierzu widersprüchlichem Bild, die auf Benj. Motte zurückgeht. Dieser stellt der von ihm 1708 besorgten, englischen Ausgabe der „*Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Methode des Anciens*“ (Erstausgabe: Paris 1683) Perraults einen Titelkupfer voran (Abb. 10a), der Pozzos „*Tabernacolo ottagonale*“, I/60, – dessen Traktat war 1707 in London veröffentlicht worden – bis ins Detail entspricht (Abb. 10b). Doch Pozzos zuvor eingehender beschriebener Entwurfsansatz steht in direktem Gegensatz zu einem Verständnis optischer Korrekturen, wie es gerade Claude Perrault besonders nachdrücklich zur gleichen Zeit vertritt. So folgert letzterer auf der Basis medizinischer Experimente, jegliche optische Korrekturen in der Architektur seien unsinnig, denn der menschliche Verstand würde sie unbewußt in jedem Fall vornehmen. Man kann vermuten, daß Perrault den von Motte gewählten Titelkupfer kaum akzeptiert hätte, insbesondere wenn man berücksichtigt, daß dieser, wie die zugehörige Abbildung I/61 zeigt (Abb. 10b), das perfekte Beispiel einer Scheinarchitektur ist.
- 15 Daß Pozzo diese Forderung zu Beginn des ersten Bandes in den Anmerkungen an den Leser ausspricht, unterstreicht noch die außerordentliche Bedeutung, die Pozzo ihr beimißt.
- 16 Diese erste Antwort auf die Frage nach Pozzos besonderem Entwurfsansatz wäre an dieser Stelle in Bezug zu setzen zu den in der Kunst des Barock so zentralen „*esercizi spirituali*“ des Gründers des Jesuitenordens, Ignazio Loyola, und zu dem in dieser Zeit viel diskutierten Konzept der aristotelischen Rhetorik sowie, in einem zweiten Schritt, zum Entwurf von Architektur, doch soll dies in einer eigenen Untersuchung geschehen.
- 17 Das Zitat Nicolais ist Kerber, Andrea Pozzo, op. cit., 101, entnommen.
- 18 Cfr. Francois Truffaut, *Il Piacere degli Occhi*, Venezia 1988, 61–64.