

Andrea Pozzo oder Jenseits des Kunstwerks

Vor 300 Jahren, am 31. August 1709, ist Andrea Pozzo SJ in Wien gestorben. Berühmtheit hatte er schon zu Lebzeiten erlangt. Wesentlich dazu beigetragen haben die beiden Bände seines Lehrbuchs der perspektivischen Malerei „*Perspectiva Pictorum atque Architectorum*“. Nach seinem Tod haben Leone Pascoli und Francesco Baldinucci seine Lebensgeschichte in ihren von 1730 bis 1736 bzw. 1725 bis 1730 erschienenen Künstlerviten erzählt und so das Andenken an den Jesuitenbruder lebendig gehalten. Im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es um Pozzo etwas ruhig geworden. Die 1971 erschienene Monographie von Bernhard Kerber¹ leitete eine Wiederentdeckung ein, die in den beiden vergangenen Jahrzehnten durch zahlreiche Publikationen zu Pozzos Kunst und Person vertieft wurde² – zumal durch die hervorragenden Arbeiten von Felix Burda-Stengel³ und Evonne Levy⁴. Es scheint, daß wir heute imstande sind, die Kunst des Andrea Pozzo von neuem zu entdecken und zu schätzen.

Ein verheißungsvolles Talent

Geboren wurde Andrea Pozzo am 30. November 1642 in Trient. Bis zu seinem 17. Lebensjahr ging er bei den Jesuiten in die Schule. In dieser Zeit zeigte sich sein künstlerisches Talent schon so deutlich, daß ihn die Eltern schließlich bei einem Maler in die Lehre gehen ließen. Während der künstlerischen Ausbildung wuchs in Pozzo der Wunsch, sein Leben ganz in den Dienst Gottes zu stellen. Kurze Zeit war er bei den Unbeschuhten Karmeliten (Carmelitani Scalzi). Am 23. Dezember 1665 trat er in Mailand in den Jesuitenorden ein. Die beiden Noviziatsjahre verbrachte er in Genua. Dann kehrte er nach Mailand, in das Kolleg von San Fedele, zurück. Am 2. Februar 1675 legte er dort die Letzten Gelübde ab.

Davor schon war seine außergewöhnliche Begabung aufgefallen. Für die Kirche von San Fedele hatte er Festdekorationen gestaltet. 1676 wurde er ins piemontesische Mondovì gesandt, um dort die Jesuitenkirche auszumalen. Das erste große Werk Pozzos ist dem letzten, der Ausgestaltung der Wiener Jesuitenkirche, insofern ähnlich, als es sich beide Male um die Neuinterpretation einer bereits vorhandenen Architektur mit den Mitteln der Illusionsmalerei handelt. Anschließend war Pozzo in Turin für die dortigen Jesuiten und für den Herzog von Savoyen tätig. 1681 ruft der Generaloberer des Jesuitenordens Giovanni Paolo Oliva den Jesuitenbruder

nach Rom. Doch stirbt Oliva im November desselben Jahres, und der verheißungsvolle Maler wird einige Monate lang als Küchengehilfe und Almosensammler beschäftigt. Pozzo hat diese einfachen Dienste offenbar bereitwillig verrichtet. Dem Wunsch des Herzogs von Savoyen, der ihn wieder in seinen Diensten haben wollte, widersetzte er sich jedoch. Als ihn sogar der Generalobere nach Turin senden will, sucht Pozzo beim Papst Unterstützung. Dieser befahl ihm, in Rom zu bleiben. Offenbar weigerte sich Pozzo ganz entschieden, sich und seine Kunst von Mächtigen für ihm fremde Zwecke vereinnahmen zu lassen.

Schließlich wurde Andrea Pozzo doch auch von den römischen Mitbrüdern entdeckt. Es folgt eine Reihe großer Aufträge für Orte, die für den Orden von großer Bedeutung waren und noch immer sind. 1682 gestaltet Pozzo den Korridor vor den „Camerette“, den Wohn- und Arbeitsräumen des heiligen Ignatius. 1685 malt er eine Scheinkuppel für die Kirche San Ignazio und ab 1687 bis 1694 die Fresken in der Apsis und im Langhaus dieser Kirche. Schließlich folgt die Arbeit am Ignatius-Altar in der Kirche Il Gesù von 1695 bis 1699.

Im Jahr 1693 erscheint der erste Band der „Perspectiva Pictorum atque Architectorum“, den Pozzo Kaiser Leopold I. widmet. 1700 folgt der zweite Band, dem Römischen König Joseph I. gewidmet. 1702 wird Andrea Pozzo auf Wunsch von Kaiser Leopold I. nach Wien gerufen. Er reist Ende 1702 von Rom ab, macht unterwegs in Montepulciano Station und trifft 1703 in Wien ein. Dort beginnt er gleich mit der Neugestaltung der Universitätskirche. Noch im Sommer 1703 besucht ihn Kaiser Leopold I. auf dem Gerüst. Am 3. Dezember, zum Fest des heiligen Franz Xaver, konnte das neu gestaltete Gewölbe fertig bewundert werden. Der Hochaltar wurde 1705 fertig. Die übrigen Arbeiten zogen sich weiter hin und waren beim Tod Pozzos 1709 noch immer nicht abgeschlossen.

Ab 1704 war Pozzo auch im Palais Liechtenstein in der Wiener Roßau tätig. Er malte das riesige Fresko des Festsals mit den Taten des Herkules. In diesen Jahren ist auch ein illusionistisch gestalteter Altar für die Wiener Franziskanerkirche entstanden.

Die Person des Andrea Pozzo und der Charakter seiner Kunst sind eng miteinander verbunden. Das wird niemanden wundern, der Kenntnis von der Vorgehensweise der Jesuiten und ihrem Gehorsamsverständnis hat. Es ist kein Zufall, daß Felix Burda-Stengel und Evonne Levy auf jeweils eigene Weise diese Zusammenhänge untersucht und neu zugänglich gemacht haben. Auf dem Feld der Kunst wächst heute ein Bewußtsein, daß es nicht bloß um die Produktion von Objekten geht, sondern genauso und vielleicht noch mehr um die Entwicklung und Darstellung persönlicher Haltungen. Ich werde im folgenden die Hinweise von Levy und Burda-Stengel aufgreifen und sie durch eigene Beobachtungen ergänzen.

Der Raum wird zum Bild

Felix Burda-Stengel nennt drei Kriterien, die bei seiner Analyse der Kunst Andrea Pozzos gleichsam inspiriert waren von der Erfahrung mit der Videokunst: die Bewegung des Betrachters, die Installation und das Eintreten des Betrachters in die Installation. Die Kunst Pozzos fordert einen bewegten Betrachter. Kein bloß statisches Anschauen und Gegenüberstehen, sondern ein Umherschweifen und Erfahren im Gehen. Mit Installation ist das Schaffen eines eigenen Kunstraums innerhalb eines bereits bestehenden Raums gemeint. Das Installierte ist untrennbar mit dem umgebenden Raum verbunden. Rauminstallationen sind keine Erfindung der Moderne: Es gibt sie bereits im Barock. Auch die Museen des 19. Jahrhunderts können als Rauminstallationen betrachtet werden. Es gibt über die Zeit hinweg gleichbleibende künstlerische Fragestellungen und Aufgaben. Sie werden jeweils neu mit Mitteln der Zeit gestaltet.

Andrea Pozzo hat die von ihm geschaffenen Räume in bereits vorhandene Architektur eingebaut. Sie müssen betreten werden. Mit den Mitteln von Architektur, Plastik und Malerei wird ein Raum geschaffen, in dem die Grenzen von Realem und Vorgestelltem verschwinden. Die Täuschung hat etwas Überwältigendes. Zugleich wird die Autonomie des Subjekts gewahrt. Denn durch unterschiedliche Betrachterstandpunkte wird die Illusion aufgehoben. Der Betrachter steht hier nicht dem Bild als einer gerahmten Fläche gegenüber, sondern er betritt einen Raum, der im Ganzen den Charakter eines Rahmens hat. Der Betrachter tritt in den Bildraum ein. Pozzos Kunst erreicht dort ihre höchste Qualität, wo sie sehr komplexe betretbare Binnenwelten (Innenräume) schaffen kann. Der Raum insgesamt wird zum Bild, mit all den Bildern, die ihm eingefügt sind. Das läßt sich in der Wiener Universitätskirche (Jesuitenkirche, Abb. 1) sehr lebendig erfahren.

Bei seiner Umgestaltung hat Pozzo die vorhandene Architektur fast unberührt gelassen. Es wurden in den Seitenkapellen die alten Fenster vermauert und neue ausgebrochen. Zur Schönlaterngasse hinter der Kirche wurde die Wand durchbrochen und eine große Nische für das Hochaltarbild gebaut. Alles Übrige ist in den Raum gesetzt, mit einfachen Mitteln errichtet: die Balkone aus Holz, die Säulen der Seitenkapellen und des Hochaltars mit dem Hochaltargebälk aufgemauert. Alle Holzteile sind bunt bemalt, die gemauerten Teile mit Stuckmarmor überzogen. So konnte die Farbigkeit genau bestimmt werden, ohne an die Vorgegebenheit von Naturstein gebunden zu sein. Bänke und Kanzel sind wohl erst nach dem Tod Pozzos eingebaut worden. Sie sind jedoch integrierender Bestandteil des Ganzen. Die Bänke fassen die Gemeinde wie eine Skulptur zusammen und ordnen sie zu vier strengen Blöcken. Die Kanzel bildet einen eigenen stark plastischen Akzent frei im Raum über den Köpfen der Gemeinde.



Abb. 1: Andrea Pozzo: Jesuiten-/Universitätskirche Wien, Innenraum (© Margherita Spiluttini)



Abb. 2: Andrea Pozzo: Jesuiten-/Universitätskirche Wien, Scheinkuppel (© Margherita Spilurtini)

Nie faßbar und doch immer gegenwärtig

Wer diesen Raum betritt, befindet sich in einem System mit strengen Handlungsanweisungen: „Stell dich hierhin oder hierhin!“, „Geh umher, bleib nicht stehen!“, „Laß dir Zeit und komm wieder, es gibt noch mehr zu entdecken!“ Die Scheinkuppel im Gewölbe (Abb. 2), das Markenzeichen Pozzos und markantester Anziehungspunkt der Kirche, hat einen im Boden markierten Augpunkt. Von dort betrachtet erscheint die Kuppel täuschend echt. Die beiden anderen Scheinarchitekturen im Gewölbe haben jeweils einen anderen Fluchtpunkt. Und die Scheinkuppeln über den Seitenkapellen ebenfalls. Der Betrachter erlebt daher im Umhergehen einen Wechsel von Täuschung und Enttäuschung. Die Gestalt des Kunstwerks ist nicht mit einem Blick zu erfassen. Sie erschließt sich erst im Umhergehen. Sie muß erwandert werden. Das erfordert Zeit. Der Betrachter muß sich dem Raum anvertrauen, ihm Zeit schenken.

Auch im Hinblick auf Licht und Farbe sind Verweilen und Wiederkommen von Bedeutung. Nicht nur, daß zu bestimmten Stunden am Vormittag von März bis Oktober das Hochaltarbild durch ein Seitenfenster der Nische hinter dem Rahmen direkt vom Sonnenlicht beleuchtet wird und spektakulär aufstrahlt. Das läßt sich mit der Kuppellillusion vergleichen. Der Raum insgesamt verändert im Lauf des Tages immer wieder sein Erscheinungsbild. Die Farben leuchten am Morgen und am Abend in warmen Tönen, werden im Mittagslicht härter. Sie entziehen sich mit dem Schwinden des Lichts, es bleiben Grautöne, Helligkeiten und Dunkles. Schwarz ist unter den Farben kaum vertreten. Seine Rolle übernehmen die Schatten. Wer den Raum in völliger Dunkelheit erlebt, wird erfahren, daß er selbst dann eine eigene künstlerische Gestalt hat. Sie ist seinem Bild während des Tages gleichwertig. Diese Nachtseite der Kirche wird geprägt von weiten Zonen räumlichen Dunkels. Dazwischen leuchten vergoldete Teile der Architektur, Streifen der Gurtbögen, Kapitelle und anderes. Es entsteht eine Lichtarchitektur in einem weiten dunklen Raum.

Der Raum der Jesuitenkirche ist als Kunstwerk für den Betrachter zu keinem Zeitpunkt gänzlich vorhanden. Es sind immer nur Teilaspekte zu sehen. Was dieser Raum als ganzer zeigt, wird nur der in ihm verweilende und sich in ihm bewegend Betrachter erkennen. Er muß die Erscheinungsformen des Raums zu unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Perspektiven in eins sehen. Und wird so erkennen: Er befindet sich in einer Welt, die nie faßbar und doch immer gegenwärtig ist, die immer die gleiche ist und sich doch nie gleicht. Die sich entzieht und sich wieder zu erkennen gibt, und die sich ihm doch nie verweigert. Es ist das Bild einer Welt, der er sich anvertrauen kann: der Innenraum der Kirche als das Bild der Welt Gottes.

Was für die Wiener Jesuitenkirche gilt, gilt auch für die Kirche in Mondovì und für San Ignazio in Rom. Alle diese von Pozzo gestalteten Räume fordern einen Betrachter, der auf sie eingeht, der in sie hineingeht. Anders sind sie als Kunstwerke nicht zu erkennen. Das Kunstwerk entsteht in der Wahrnehmung des Betrachters. Umgekehrt formt das Kunstwerk den Betrachter.

Das Kunstwerk als Spur des Werkens

Evonne Levy hat in einer umfangreichen Studie die Frage nach dem spezifisch Jesuitischen in der Kunst, besonders in der Architektur, gestellt. Sie kommt zum Schluß, daß es in der Weise des Vorgehens zu finden ist: „Das Jesuitische an jesuitischer Architektur findet sich nicht in den Formen selbst, sondern in dem von der Gesellschaft (Jesu) organisierten und kontrollierten Prozeß, der zu den Formen führt.“⁵ Levy zeigt am Beispiel der Planungen für die Kapelle des heiligen Ignatius in Il Gesù, wie Fachleute und eine breite Öffentlichkeit in den Prozeß einbezogen wurden. Die verantwortlichen Jesuiten suchten so den Erfolg des Projekts abzusichern. Andrea Pozzo wurde zwar von Anfang an mit dem Auftrag betraut, die Fülle der Einwände und auch persönliche Angriffe bewegten ihn aber schließlich dazu, seinen Rücktritt anzubieten. Er wollte deutlich machen, daß es ihm keineswegs um persönlichen Ruhm ging, sondern daß ausschließlich Gehorsam sein Handeln bestimmt. Vom ursprünglichen Entwurf Pozzos sollte nach vielen Änderungen wenig übrigbleiben. Es mußten so viele Einwände und Veränderungsvorschläge berücksichtigt werden, daß die Ignatiuskapelle in gewisser Weise ein Gemeinschaftswerk wurde. Die Aufgabe Pozzos bestand darin, all dem eine Gestalt zu geben. Er selbst trat hinter das Werk zurück und wurde zugleich als Person durch den Entstehungsprozeß geformt:

„Die Wichtigkeit des ‚Werkes‘ – der Kapelle – liegt, um es mit anderen Worten zu sagen, nicht so sehr im Endprodukt, das zum Gegenstand der Stilanalyse gemacht werden kann. Vielmehr bildet das Werk – die Kapelle – eine ‚Spur des Werkens‘. Und in diesem Werken wird der Architekt selbst als Subjekt geschaffen. Sowohl der Autor als auch sein Werk sind Effekte des jesuitischen Werkens. Hierin liegt, wie ich glaube, das ‚Jesuitische‘ an der jesuitischen Architektur.“⁶

Obwohl Burda-Stengel und Levy unterschiedliche Akzente setzen, kommen ihre Untersuchungen in einem entscheidenden Punkt überein: Das Kunstwerk besitzt eine formende Kraft. Es formt als „Spur des Werkens“ beide, den Betrachter und den Künstler. Es relativiert den subjektiven Standpunkt und relativiert das Subjekt. Eigenwille und Eigensinn werden einer Revision unterworfen. Die Welt ist anders als ich sie von meinem Standpunkt aus entwerfe.

Hier ist an einen zentralen Satz in den Exerzitien des Ignatius von Loyola zu erinnern:

„Denn jeder bedenke, daß er in allen geistlichen Dingen soviel Nutzen haben wird, als er aus seiner Eigenliebe, seinem Eigenwillen und Eigeninteresse herausgeht. ... Er soll nichts anderes wollen und suchen, als in allem und durch alles den größeren Lobpreis und Ruhm Gottes, unseres Herrn“ (EB 189 b).

Wer nach seiner Person fragt, wird Andrea Pozzo in seiner Kunst finden können und in den beiden Bänden seines großen Lehrbuchs, der „*Perspectiva Pictorum atque Architectorum*“. Das bisher Gesagte gilt auch für Form und Inhalt dieses

Werks. Obwohl unter anderen Bedingungen entstanden als die Ignatius-Kapelle, ist auch die „Perspectiva“ die „Spur eines Werks“. Geformt wurde der Künstler selbst. Und das Werk ist auf die Formung eines Betrachters hin gestaltet. Es ist Lehrbuch nicht nur im Sinn einer Vermittlung von Kenntnissen, sondern mehr noch im Sinn einer Entwicklung der Person.

Täuschen und Betrügen des Auges

Die „Perspectiva“ zeigt Pozzo als einen Mann der Praxis. Theoretische Erwägungen sind nicht seine Sache. Er ist knapp und präzise in den Anweisungen. Text und Bild verweisen aufeinander. Das Vorgehen ist systematisch. Jeder Schritt muß verstanden werden, bevor ein nächster getan werden kann. Immer wieder wird der Leser direkt angesprochen. Er wird eingeladen, sich auf die Sache und die Vorgehensweise einzulassen. Und nicht nur das: Pozzo wirbt um das Entgegenkommen des Lesers. Er sucht ihm Freude an der Sache zu vermitteln.

Fromme Erwägungen finden sich nicht. Zweimal bloß, jeweils am Ende der Einleitung zu den Bänden, gibt Pozzo einen direkten Hinweis auf Gott: „Inmittelst beliebe der Leser das Werk mit Freuden anzugreifen und nehme sich den Fürsatz, alle Linien seiner Handlungen stets nach dem wahrhaftigen Augpunkt, das ist nach der Ehre Gottes zu ziehen.“⁷ Der Augpunkt ist für den Künstler der zentrale Bezugspunkt einer Bildkonstruktion und für den Betrachter jener Ort, von dem aus die Bildkonstruktion täuschend echt erscheint. Der Satz läßt sich auf Künstler und Betrachter beziehen und meint in beiden Fällen etwas anderes als einen physischen Ort. Die Tätigkeit des Künstlers und des Betrachters, das Schaffen eines Kunstwerks und das Wandern von Augpunkt zu Augpunkt beim Betrachten des Werks im Raum, wird selber zum Bild und verweist auf etwas anderes. Es verweist auf die Suche nach der Ehre Gottes und damit auf die Formung von Künstler und Betrachter durch ihr jeweiliges Tun. Daß das etwas Erfüllendes und Wünschenswertes ist, sagt Pozzo zum Abschluß seines Vorworts im ersten Band: „So wirst du deine sehr ehrenhaften Wünsche erfüllt sehen, wie ich dir wünsche und verspreche.“⁸

Immer wieder ist vom Täuschen und Betrügen des Auges die Rede. Für Pozzo liegt darin der ganz besondere Reiz perspektivischer Darstellungen⁹. Das Täuschen ist in Verbindung mit dem „delectare“ zu sehen, dem Belustigen, Ergötzen, Unterhalten, Erfreuen: „Das Aug, ob es wohl unter unsern äußerlichen Sinnen das schlaueste ist, wird dennoch mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektiv-Kunst betrogen“, heißt es im Vorwort zum ersten Band. Das Aufzeigen unterschiedlicher Sichtweisen des Gleichen und damit eine Freude am Spiel der Formen findet sich immer wieder¹⁰. Das Täuschen steht im Dienst eines reizvollen Gestaltens und dieses wieder soll den Betrachter zum Verweilen bzw. den Lernenden zum Weitermachen verlocken.

Andrea Pozzo erweist sich als ein Lehrmeister, der vom Schüler Eigenständigkeit erwartet und sie zugleich in ihm wachruft. Dazu der Kommentar:

„Allein hat man sich hierbey wohl zu erinnern, daß nebst fleißiger Lesung dieser unserer Regeln, so nur todte Lehrmeister seyn, man sich ohnausgesetzt und stetshin des Zirckels bedienen solle: angesehen socher den Abgang und Mangel eines lebendigen Lehrmeisters einig und allein noch ersetzen kan.“¹¹

Oder der witzige Hinweis im Kommentar: „Ich besorge zwar, es möchte der Kupfferstecher in gegenwärtiger Figur den benöthigsten Fleiß nicht angewendet haben; es wird aber doch ein jeder leichtlichen die Fehler entdecken, und zugleich allen Fleißes sich dafür hüten.“¹²

Aber nicht nur zur Eigenständigkeit ermuntert Pozzo den Schüler, sondern vielmehr noch dazu, über den Meister hinauszuwachsen:

„Ich zweiffle nicht, daß der, so bißhero meiner Unterrichtung gefolget, von selbst seinen Weg hierinn glücklich fortsetzen, und noch größere, auch bessere Werck, dann unser gegenwärtige seyn möchten, erfinden und an das Licht bringen werde.“¹³

Eine Reihe von Architekturentwürfen sollen ebenfalls zum eigenen Entwerfen anregen. Pozzo verbindet sie mit der Aufforderung, „sich dieses Risses zu bedienen“¹⁴. Oder er schreibt: „Indessen können diese Risse klugen köpffen eine Anreizung geben, auf noch schönere neue Inventionen zu gedencken.“¹⁵ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Kommentar zur perspektivischen Kuppel im ersten Band¹⁶. Pozzo schreibt, daß die auf diesem Blatt gezeigte Kuppel hoffentlich länger halten werde als jene, die er 1685 für San Ignazio gemalt habe. Falls diese aber zugrundegehen sollte, könne man sie nach dem Vorbild des Kupferstichs neu und sogar besser machen. Hier bewegt sich die Kunst Pozzos parallel zur Konzeptkunst unserer Tage: Er gibt Handlungsanweisungen, die Ausführung des konkreten Kunstobjekts wird anderen überlassen.

Andere und bessere Werke

Andrea Pozzo begegnet uns in den beiden Bänden der „Perspectiva“ als ein selbstbewußter Künstler. Er trägt seine Lehre mit Meisterschaft vor. Zugleich relativiert er sich immer wieder selbst. So wie er selber im Lauf langer Jahre geformt worden ist durch seine künstlerische Arbeit, so will er auch seinen Schülern eine Formung vermitteln, die sie zu anderen und noch besseren Werken befähigt. Es geht also nicht bloß um eine Vermittlung von Wissen. Mehr noch zählt für Andrea Pozzo die Vermittlung einer Haltung, die Formung der Person. Pozzo tritt selber in den Hintergrund, um die Gestalt des Schülers zur Entfaltung kommen zu lassen. Das Schaffen von Kunst bedeutet für Pozzo mehr als bloß das Herstellen von Objekten. Es

ist bei ihm untrennbar damit verbunden, daß er sich selber als Person einem Prozeß anvertraut, der seine einzigartige Gestalt zur Erscheinung kommen läßt. Für Pozzo heißt das, daß er sich in seinem Werk dem Wirken Gottes anvertraut:

„Verlanget ihr aber, dieser Kunst in kurzer Zeit mächtig zu werden, so müßet ihr euch nicht lang in Durchlesung und Aufschlagung der alleinigen Auslegungen auffhalten, sondern den Circkel und das Linial zur Hand nehmen: und solcher gestalten werdet ihr je mehr und mehr einen Eyffer und Begierde in euch verspüren, nicht nur die Figuren in diesem Werck nachzuzeichnen, sondern auch noch bessere und schönere nach dem Talent und Gabe, so euch GOTT, als der Geber aller Güter, verleihen wird, auszusinnen und zu erfinden. Zu desselben Lob und Ehr soll auch unsere geringe Arbeit, und dann eines jeden Fleiß alleinig angesehen und gerichtet seyn.“¹⁷

Person und Kunst von Andrea Pozzo besitzen eine erstaunliche Aktualität. Sie zeigen, daß es beim Produzieren und beim Betrachten von Kunst auf mehr ankommt als auf bloßes Herstellen und Aneignen von Objekten. Der fixe Standpunkt eines statischen Subjekts, das ganz genau weiß, was zu geschehen hat, wird aufgegeben. Statt dessen lassen sich beide, Künstler und Betrachter, beim Umgang mit Kunst auf einen Prozeß ein. Er formt und verwandelt sie. Die Bedeutung und die Gestalt des Kunstwerks sind unabhängig von diesem Prozeß nicht wahrnehmbar. Das Jenseits der Kunst liegt im Künstler und Betrachter. Andrea Pozzo weist auf etwas hin, dessen Entdeckung heute wieder möglich ist: Der Prozeß des Entstehens und Wahrnehmens von Kunst und der Prozeß des Vertrauens in Gott, der Suche nach ihm in allen Dingen, haben dieselbe Struktur. Glaube und Kunst sind Verbündete. Sie verweisen auf etwas jenseits ihrer selbst.

ANMERKUNGEN

¹ B. Kerber, Andrea Pozzo (Berlin 1971).

² Andrea Pozzo, *Atti del convegno* (Milano 1996); Andrea Pozzo, hg. v. V. De Feo u. V. Martinelli (Milano 1996); *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- u. Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. u. 18. Jahrhundert*, hg. v. H. Karner u. W. Telesko (Wien 2003); P. Vignau-Wilberg, *Perspektive u. Projektion* (München 2005); H. Karner, *Die Wiener Universitätskirche der Jesuiten: „Der Römische Kayser / und Römische Bischoff gehören zusammen“* (Bratislava 2007).

³ F. Burda-Stengel, Andrea Pozzo u. die Videokunst (Berlin 2001).

⁴ E. Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Los Angeles 2004).

⁵ Zit. nach *Die Jesuiten in Wien* (A. 2) 240. ⁶ Zit. nach ebd. 241.

⁷ A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum atque Architectorum*, Bd. 1 (Augsburg 1719), nach der lat. – dt. Ausgabe.

⁸ Ebd. (aus dem Lat.). ⁹ Ebd. Vorwort, 60, 66, 71 ff. ¹⁰ Vgl. ebd. 17, 45 f., 98 f.

¹¹ Vgl. ebd. 25. ¹² Ebd. 50. ¹³ Ebd. 71.

¹⁴ A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum atque Architectorum*, Bd. 2 (Augsburg 1719) 109.

¹⁵ Ebd. 83; ähnlich ebd. 111 und in der Einleitung zu Bd. 2.

¹⁶ Pozzo (A. 7) 91. ¹⁷ Ders. (A. 14) Einleitung.