



36/37

BAROCKBERICHTE



Gustav Schörghofer SJ

Einige Anmerkungen zur Kunst des Andrea Pozzo SJ am Beispiel der Jesuitenkirche – Universitätskirche in Wien

Die folgenden Überlegungen haben mit einer Eigenart barocker Raumgestaltungen zu tun, die sich in den Arbeiten von Andrea Pozzo besonders deutlich zeigt, ihrem Modellcharakter. Barocke Räume sind für einen bewegten Betrachter gestaltet – und für einen Betrachter, der bereit ist, sich bewegen zu lassen. Im Kleinen und kontrolliert bieten sie die Möglichkeit, bestimmte Erfahrungen zu machen, Verhaltensweisen zu erproben und einzuüben. Sie sind modellhafte Entwürfe einer Welt. Ein Betrachter, der sich ihrer bedient, begeht sie und macht in der Wechselwirkung von betrachtetem Gegenstand und persönlicher Reaktion auf das Betrachtete Erfahrungen. Diese Erfahrungen, in einer kunstvoll künstlich hergestellten Modellsituation gemacht, schaffen die Voraussetzungen für das „richtige“ Verhalten in der Wirklichkeit. Barocke Räume ließen sich mit einem

modernen Wort als „Simulatoren“ bezeichnen. Das Verhältnis der künstlichen Welt eines Barockraums zur Wirklichkeit des Lebens wäre vergleichbar mit dem Verhältnis der Situation im Flugsimulator zu jener im Flugzeug selber. Was im Simulator eingeübt wird, entspricht der Realität modellhaft, ohne ihre Komplexität ganz zu erreichen. Es ist eine Vorbereitung auf das Verhalten in der Wirklichkeit, ohne das Gelingen dieses Verhaltens letztlich ganz sicherstellen zu können. Diese Charakteristik bezeichnet einen bestimmten Aspekt barocker Räume, der aber, wie mir scheint, sehr aufschlussreich ist. Besonders zutreffend ist sie für die Raumschöpfungen von Andrea Pozzo. Als markantes Beispiel dafür soll der Innenraum der Wiener Jesuitenkirche (Universitätskirche) untersucht werden. Davor aber noch einige Hinweise zur

Begründung der vorgeschlagenen Sichtweise.

Die Herstellung von Modellen als künstlerisches Verfahren zur Planung von Bauwerken ist eine Erfindung der Frührenaissance¹. Die ersten nachweisbaren Gesamtmodelle der Architekturgeschichte waren kleine aus Ziegeln errichtete Bauten, die begehrbar waren und das zu errichtende Bauwerk maßstabsgetreu darstellten. Ein solches Modell ist 1367 für den Dom von Florenz und 1390 für S. Petronio in Bologna nachweisbar². Um die technische Durchführbarkeit seines Projekts für die Kuppel des Florentiner Domes zu beweisen, ließ Filippo Brunelleschi ein Modell der Kuppel in der von ihm vorgeschlagenen neuen Mauerungstechnik ohne tragendes Innengerüst errichten. Auch dieses Modell war begehrbar. 1418 gewann Brunelleschi mit ihm den Wettbewerb zum Bau der Domkuppel³.

Die Erfindung der zentralperspektivischen Konstruktion in der Malerei steht in engem Zusammenhang zur Erfindung des Architekturmodells. 1426-1428 hat Masaccio in S. Maria Novella in Florenz das erste bekannte streng nach den Regeln der Zentralperspektive konstruierte Bild geschaffen. Voraussetzung für beide Erfindungen ist der Wunsch und die Fähigkeit, einen geschlossenen Raum als Ganzes in der Vorstellung zu entwerfen und ihn dieser Vorstellung entsprechend für andere darzustellen, ihn auch anderen zugänglich zu machen. Das geschieht im Architekturmodell, das die Vorstellung des Architekten für die Ausführung als reales Bauwerk vermittelt. Oder es geschieht in der zentralperspektivischen Malerei, die es dem Betrachter erlaubt, den vorgestellten Raum als Teil und Fortsetzung des realen Raums zu erfahren⁴.

Der Modellcharakter besteht in beiden Fällen darin, dass eine reale Situation simuliert wird und so die Möglichkeit zum Sammeln spezifischer Erfahrungen geboten wird. Die Erfahrungen mit dem Architekturmodell ermöglichen eine Entscheidung für oder gegen die Ausführung und die Durchführung des Baus. Die Erfahrungen mit Bildern ermöglichen die Entscheidung für oder gegen eine den Bildern entsprechende Sichtweise, für oder gegen einen entsprechenden Entwurf des eigenen Lebens. In beiden Fällen wird dem Subjekt an Hand eines Modellfalls eine Entscheidung ermöglicht. Bei dieser Entscheidung geht es darum, ob und wie etwas in die Wirklichkeit umgesetzt werden soll.

Die Bilder der Renaissance und des Barock, vom frühen 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, haben den Charakter von Guckkastenbühnen, von Innenräumen, in denen etwas gespielt wird, aufgeführt wird⁵. In dieses Geschehen wird der Betrachter mit einbezogen. Er ist Zuschauer und soll Beteiligter werden, sich bewegen lassen und sich selber bewegen. Der Bildraum wird als Fortsetzung des Betrachtterraums erfahrbar. Das Dargestellte ist auf den Betrachter bezogen. Es ruft zustimmende oder ablehnende Empfindungen wach. Der Betrachter seinerseits wird herausgefordert, den Bildern gegenüber Stellung zu beziehen, Haltung einzunehmen. Er kann auf sie eingehen oder distanziert bleiben.

Wie ist es möglich, von gebauter Architektur zu sagen, sie habe Modellcharakter? Sobald die Malerei an Wänden und Decken beginnt, eine eigene architektonische Ordnung darzustellen, sind die Möglichkeiten geschaffen, dass ein Innenraum als Modell einer in sich geschlossenen Welt gestaltet wird. In gewisser Weise knüpfen die so geschaffenen Innenräume der Hochrenaissance an die begehbaren Architekturmodelle der Frührenaissance an. Diesmal

sind es allerdings begehbare Modelle ganzer Welten; Welten im Sinn eines reich ausgestalteten inhaltlichen Programms. Was im frühen 16. Jahrhundert mit den Malereien von Michelangelo und Raffael im Vatikan begonnen hat, wird im 17. und 18. Jahrhundert reich entfaltet⁶. Die Kunst von Andrea Pozzo ist eine Möglichkeit dieser Art von Raumgestaltung. Die Quadraturmalerei wird in ihr zu hoher Perfektion entwickelt.

Bevor diese Kunst am Beispiel der Wiener Jesuitenkirche untersucht wird, ist noch auf etwas hinzuweisen, das im Zusammenhang mit dem angesprochenen Modellcharakter barocker Innenräume von Bedeutung ist.

Andrea Pozzo war Jesuit, Bruder in der aus dem Freundeskreis um Ignatius von Loyola hervorgegangenen Gesellschaft Jesu⁷. Er war mit den Exerzitien vertraut. Diese besondere Methode des Betens wurde von Ignatius auf Grund persönlicher Erfahrungen im Lauf von zwei Jahrzehnten entwickelt. 1541 hat er das Buch der „Exercitia Spirituality“ vollendet⁸. Im Unterschied zu anderen Weisen des Betens, die als dauernder Bestandteil des Lebens geübt werden, sind die Exerzitien zeitlich begrenzt. Für den Zeitraum von maximal vier Wochen wird eine Atmosphäre geschaffen, die einer Vertiefung des Einzelnen in die Inhalte des Glaubens günstig ist. Mit allen Sinnen soll er sich einer Erfahrung der Gegenwart Gottes öffnen und so seine persönliche Berufung erspüren. Es ist dabei günstig, sich aus der gewohnten Umgebung zu entfernen⁹. Der Ablauf dieser Geistlichen Übungen folgt strengen Regeln, die jedoch von einem erfahrenen Begleiter für die jeweilige Person eigens zu deuten sind¹⁰. Die Betrachtungen sind so gestaltet, dass jeweils zu Beginn ein „Schauplatz“ zu bereiten ist. In der Vorstellung wird für den zu betrachtenden Gegenstand ein Umraum gestaltet.

Das Ganze hat den Charakter eines Modells. Abseits vom normalen Leben wird ein eigener Raum geschaffen, in dem Erfahrungen gesucht werden, die für die Gestaltung des Lebens richtungweisend sein können. Immer wieder werden im Lauf der Exerzitien während der Betrachtungen Situationen vorgestellt. Der Betrachtende wird angeleitet, sich auf extreme Möglichkeiten des eigenen Lebens und auf die Situationen des Lebens Jesu einzulassen. Das Leben Jesu hat dabei Modellcharakter.

Die kunstvoll künstliche Situation der Geistlichen Übungen, die wie die Bildausstattung einer Barockkirche eine bildhafte Vorstellung an die andere reiht, ist in gewissem Sinn das begehbare Modell eines christlichen Kosmos. Durch die mit diesem Modell gemachten Erfahrungen wird im Einzelnen der Sinn dafür geschärft, ein diesem allgemeinen Modell entsprechendes

Modell des persönlichen Lebens, die persönliche Berufung, zu entdecken¹¹.

Exerzitien und Barockräume sind insofern vergleichbar, als sie beide gewissermaßen als Simulatoren geistlichen Lebens verstanden werden können. Was das Gesagte für das Verständnis der Kunst von Andrea Pozzo zu bedeuten hat, wird nun zu untersuchen sein.

Der Innenraum der Wiener Jesuitenkirche ist ein Alterswerk von Andrea Pozzo, die Frucht langer Erfahrung. Die Arbeit daran wurde von ihm 1703 begonnen. Als Andrea Pozzo 1709 starb, war die Umgestaltung bereits im Wesentlichen vollendet. Entstanden ist ein Gesamtkunstwerk, dessen heutige Erscheinung nach der 1998 beendeten Restaurierung dem von Pozzo Gestalteten sehr nahe kommt¹².

Andrea Pozzo hat im Raum der vorhandenen Architektur einen völlig neuen Raum geschaffen. Die Eingriffe in das Mauerwerk waren gering: frühere Mittelfenster in den Kapellen wurden geschlossen und neue Fensteröffnungen ausgebrochen; ebenso Durchgänge, um die Räume der Seiteneemporen miteinander zu verbinden. Alles andere wurde in den Raum hineingestellt, gemalt und an den Wänden modelliert. Das Ganze kann als eine große Rauminstallation verstanden werden¹³.

Wenn wir den Raum als ein Modell verstehen, das in einer Art Simulator-Situation die Einübung bestimmter Verhaltensweisen ermöglicht, ist zu fragen:

Welche Möglichkeiten, Erfahrungen zu machen, bietet diese Kunst dem Betrachter? Wie sind diese Möglichkeiten zu entdecken?

Eine erste Möglichkeit ist die einer großen Beflügelung des eigenen Vorstellungsvermögens, verbunden mit einer Relativierung der Sichtweisen. Der Innenraum der Kirche ist als Zentralraum vorstellbar, an den ein mächtiger Bühnenraum angeschlossen ist. Die Gestaltung der Seitenskapellen, der Wandgliederung, des Bodens und des Gewölbes fördern die Vorstellung des Zentralraums¹⁴. Die Kuppel ist allerdings nur in Schrägsicht perspektivisch richtig. Wer direkt unter ihrer vermeintlichen Mitte steht, der sieht die Kuppel verzerrt. Die Vorstellung des Zentralraums wird gerade dann relativiert, wenn man im vermeintlichen Zentrum dieses vorgestellten Raumes steht.

Der erste Eindruck des Betrachters, der den Raum betritt und nach oben schaut, wird von der gemalten Kuppel bestimmt. Ein heller Stein markiert den Augpunkt, auf den hin die perspektivische Malerei konstruiert ist. Zuerst scheint es, als würde dieser eine Augpunkt für die gesamte Deckenmalerei gelten. Bei genauerem Zusehen zeigt sich, dass die der Kuppel benachbarten Malereien jeweils einen eigenen Augpunkt haben. Die



Decke ist so gestaltet, dass ein bewegter Betrachter jeweils ein Teilstück der Gewölbemalerei perspektivisch richtig sieht, dann das nächste. Der für das eine richtige Standpunkt erweist sich als für die anderen als nicht richtig. Die Richtigkeit der jeweiligen Sicht wird durch die Richtigkeit anderer möglicher Sichtweisen relativiert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Malereien in den Gewölben der Seitenemporen. Ein jeder dieser Tamboures hat seinen Augpunkt an der Schwelle der jeweils gegenüberliegenden Kapelle¹⁵.

Eine jede Illusion wird im Weiterschreiten zur nächsten auch schon wieder in Frage gestellt. Der Betrachter erfährt eine Fülle vorgestellter Wirklichkeiten, die sich gegenseitig relativieren. Um diese Erfahrung vermitteln zu können, verlangt der Raum nach einem bewegten Betrachter¹⁶.

Die Farbgebung folgt einem strengen Programm¹⁷. Mit dem Wandel des Lichts ändern sich auch die Farben im Lauf eines Tages, im Lauf der Jahreszeiten. Sie sind warm, wenn am Vormittag oder am Nach-

mittag das Licht durch die Fenster der nach Osten und Westen gerichteten Seitenwände einfällt. Eher hart und etwas kalt sind sie um die Mittagszeit, wenn der Raum durch die großen Fenster der nach Süden gerichteten Fassade grelles Licht erhält. Von März bis Oktober wird das Hochaltarbild am Vormittag, etwa um 9.00 Uhr, durch die Seitenfenster des die Rückwand der Kirche durchbrechenden Erkers direkt beleuchtet. Es strahlt dann in intensiver Farbigkeit, die Darstellung bekommt höchste Präsenz. Wenn dagegen um die Mittagszeit, vor allem im Winter, das Bild frontal beleuchtet wird, entzieht sich alles Dargestellte, ist die gesamte Fläche monochrom bleigrau.

In hellem Licht erscheinen die polierten Partien der Vergoldung als gelbe Glanzlichter über schattigem Grund¹⁸. Bei abnehmender Helle im Raum „verstummen“ die Farben, es bleibt ein Helldunkel-Kontinuum, aus dem die vergoldeten Flächen leuchten. Die Lichtspuren dieser vergoldeten Flächen und die weißen Flächen der Wand markieren im Dunkel die strenge

Tektonik des Baus, Waagrechte, Senkrechte, die Bögen der Seitenkapellen und des Gewölbes. Innerhalb der nicht zu fassenden Weite des umgebenden Helldunkels bezeichnen markante helle Partien gemeinsam mit dunklen Akzenten die Struktur einer fassbaren Architektur. Mit optischen Mitteln ist hier eine Rauminstallation geschaffen worden, die als ein karges Gerüst in der bei Tageslicht erfahrbaren Raumgestalt verborgen ist.

Der Raum verlangt daher nach einem Betrachter, der Zeit in ihm verbringt und die Fülle des Lichts genauso zu schätzen weiß wie den Mangel an Licht¹⁹. In beiden Situationen hat der Raum eine jeweils eigene Gestalt, einen jeweils eigenen Reichtum. Alle Erscheinungsweisen ergänzen sich zu einem Ganzen. Wobei auch hier eine Erscheinungsform des Raumes die andere relativiert, keine kann für sich allein in Anspruch nehmen, die allein gültige zu sein.

Die Kunst von Andrea Pozzo ermöglicht dem Betrachter eine Wahrnehmung unter-

schiedlicher Ebenen von Wirklichkeit. Architektur gibt es gebaut und gemalt. Es gibt illusionistische Malerei in den Gewölben, Tafelbilder in den Seitenkapellen, quadri riportati in der Tonne des Langhauses. Es gibt Engel, die illusionistisch gemalt sind, als schwebten sie tatsächlich im Raum. Die vier großen Engel im Hochaltar, die größten Figuren im Raum, sind rein weiß gehalten und bleiben so deutlich Skulptur, Kunstwerk. Auch die Engel der quadri riportati erscheinen neben den illusionistisch gemalten deutlich als Bestandteil eines Kunstwerks, Engel im Bild. Die scheinbare Wirklichkeit der einen Darstellung wird durch die offenbare Künstlichkeit der anderen relativiert. Ähnlich wird auf der inhaltlichen Ebene der Ernst der großen gemalten Engel durch das Spielerische der Putti relativiert. An der Unterseite des Kanzelkorbs spielen Putti den Engelsturz nach und im Hochaltarbild scheint das nackte Hinterteil eines Putto wenig dem Ernst des großen Geschehens zu entsprechen. Im Hochaltarbild sind beide Aspekte der Malerei, das Illusionistische und das Gegenständliche des Tafelbilds als Kunstwerk, miteinander verbunden²⁰. Der Raum verlangt, verschiedene Wirklichkeiten als gleichwertig nebeneinander gelten zu lassen, die Engel als Kunstgebilde und scheinbar real, das Gebaute als gemalt und tatsächlich errichtet, das Gemalte als Tafelbild, als Fiktion des Tafelbilds, die quadri riportati, und als Fiktion von körperhaft präsenter Wirklichkeit. Die gemalten Wolken im Gewölbe über dem Hochaltar werfen Schatten auf die stuckierte Decke. Ermöglicht wird in diesem Raum auch die Erfahrung der Spannung zwischen dem Vorübergehenden, Ephemeren und dem Bleibenden. Das Ephemere spielt in der Kunst von Pozzo eine große Rolle, er hat immer wieder Ausstattungen für das Vierzigstündige Gebet entworfen. Für die Trauerfeiern nach dem Tod von Kaiser Leopold I. wurde nach seinem Entwurf 1705 ein großer Trauerprospekt in der Universitätskirche errichtet. Um dieses Vorübergehende herum bildete der Kirchenraum etwas Bleibendes²¹. Aber auch der von Pozzo als dauerhafte Installation gestaltete Kirchenraum hat in sich beide Aspekte. Das Ephemere erscheint im ständigen Wandel von Farben und Formen. Bleibend ist in all dem ein Kontinuum von Hell und Dunkel, die Präsenz von Weiß und Schwarz²². Das Weiß bildet als Mauerfläche den Grund der farbigen Flächen, es ist auch in den Farben selber präsent. Schwarz als reine Farbfläche gibt es nur wenig. Die schwarzen Öffnungen der Scheintüren rechts und links der Seitenaltäre sind die größten Flächen, sonst ist Schwarz in den Farben selber und als Schatten, als Dunkel präsent. Die Schatten

und Dunkelzonen sind daher für die künstlerische Gestaltung des Raumes von großer Bedeutung. Im Spannungsraum von Weiß und Schwarz erscheinen alle Farben, alle Formen. In ihnen allen ist ein Anteil am Weiß und am Schwarz, sie alle tragen zur Gestalt eines Helldunkel-Kontinuums zwischen Weiß und Schwarz bei. Das verleiht dem Raum in allem Wandel Zusammenhalt, Konsistenz²³.

Der Raum verlangt in allem Wandel etwas Bleibendes zu erkennen, eine dauernde Gegenwart im Ephemeren, etwas Beständiges im Vorübergehenden.

Wie bei anderen Kunstwerken des Barock fällt auch in der Wiener Jesuitenkirche auf, dass jene Bereiche, die entweder vom Betrachter weit entfernt sind oder von ihm nicht eingesehen werden können, nachlässig gestaltet sind. Die Formgebung wird grob, Vergoldungen unterbleiben. So entsteht der Eindruck einer Kunst des schönen Scheins, auf vordergründige Wirkung bedacht. Einer Kunst, welche die Wirklichkeit des Verborgenen, die Realität dessen, was den Blicken entzogen ist, nicht kennt. Doch das stimmt nur unter der Rücksicht, dass allein die Erscheinung des Raums im hellen Licht gilt. Sie ist jedoch durch eine andere Erscheinung des Raums zu ergänzen. Beide Zustände relativieren sich gegenseitig. Und beide ermöglichen dem Betrachter auch hier die Erfahrung eines verborgenen Sichtbaren.

Bei geringer Beleuchtung entzieht sich das vordergründig Sichtbare ins Unzugängliche. Was dann bleibt, ist jenes bereits erwähnte Helldunkel-Kontinuum einer nicht fassbaren Räumlichkeit²⁴ und die durch markante helle und dunkle Partien angezeigte strenge gerüstartige Ordnung der Architektur. Es ist eine Art Skelett, das im Vagen und Unbestimmten des Helldunkel-Raums eine klare Ordnung präsentiert. Bei Tageslicht ist diese elementare Ordnung wegen der Fülle des Sichtbaren nicht so klar zu erkennen. Erst im Dunkel tritt sie klar in Erscheinung, in einem Zustand, in dem von den sonst überreich präsenten Inhalten abstrahiert worden ist.

Einem Betrachter, der beide Erscheinungsweisen des Raumes gegenwärtig hält, bleibt das bei Licht Sichtbare auch im Dunkel, im Zustand der Verborgenheit, präsent. Mit zunehmender Helligkeit tauchen dann nach und nach Farben und Formen, die ganze Bildwelt auf, treten sie in Erscheinung. Die Ordnung des Ganzen wird auch von ihnen dargestellt. Sie ist nur nicht mehr klar als gewissermaßen eigenständige, abstrakte Wirklichkeit zu erkennen. Insofern kennt auch die Kunst des Andrea Pozzo die Präsenz des sorgfältig Gestalteten und reichhaltiger Inhalte im Verborgenen. Anders als im Mittelalter ist aber hier die Gegenwart des Verborgenen nicht durch

einen Ortswechsel, den Aufstieg zu entlegenen Stellen des Bauwerks, erfahrbar, sondern durch das Ausharren im Wechsel der Zeit und des Lichts.

Die Kunst von Andrea Pozzo verlangt vom Betrachter, beide Aspekte, die Tag- und die Nachtseite zu erfahren und gegenwärtig zu haben, um eine dieser Kunst eigene Dynamik des Sich-Entziehens und In-Erscheinung-Tretens wahrzunehmen. Sehr gut kann diese Eigenart am Hochaltar beobachtet werden. Diese Kunst hat ihren Ursprung in der Vorstellung des Künstlers und wird in der Vorstellung des Betrachters vollendet. Von ihm wird verlangt, zum jeweils aktuell Wahrgenommenen in der Vorstellung auch die entsprechende andere Erscheinungsform, sei es die Licht- oder die Schattenseite präsent zu haben.

Sämtliche Malereien der Gewölbe der Wiener Jesuitenkirche sind erneuert. 1832 und 1833 wurde die gesamte Malerei im Gewölbe des Langhauses von Johann Peter Krafft in kleinen Kopien festgehalten und alles diesen Kopien entsprechend neu gemalt²⁵. Die Vergoldungen wurden erneuert²⁶. Auch die Architekturalmalerei der Emporengewölbe ist nach den Vorbildern Pozzos erneuert worden²⁷.

Die Originale dienten als Modell für die neuen Malereien. Dieser Modellcharakter ist eine Eigenart der Kunst von Andrea Pozzo. In den beiden Bänden der *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* hat er Modelle vorgestellt, nach denen andere arbeiten können. Es ging ihm offenbar nicht darum, selbst als Schöpfer von Originalen Beachtung zu finden. Noch ging es ihm darum, das Original von allem Nachgemachten zu scheiden, seine Einzigartigkeit und besondere Qualität hervorzuheben. Ganz im Gegenteil wird von ihm die Bedeutung des Originals und das Streben nach Originalität relativiert²⁸. Er steht auf einem Standpunkt, der ihm das ermöglicht²⁹. So deckt sich seine persönliche Haltung mit dem, was immer wieder in der Gestaltung des Raumes zu beobachten war: das Relativieren eines fixen Standpunktes und des mit ihm verbundenen Anspruchs auf Allgemeingültigkeit zu Gunsten einer Verfügbarkeit, einer Mobilität, die auch andere Sichtweisen anerkennt.

Die Kunst von Andrea Pozzo ist wesentlich eine Anweisung für andere, Ähnliches und Besseres zu schaffen. Ihr Modellcharakter besteht darin, dass sie eine Vorlage liefert, die von anderen benutzt werden kann. Es wird ein Weg gezeigt, eine Methodik. Wer ihr folgt, kann zu gleichen Ergebnissen wie Pozzo gelangen, ja sogar zu besseren³⁰. Es ist eine Kunst, welche die Person des Künstlers mit ihrer Eigenmächtigkeit, Originalität und schöpferischen Einzigartigkeit relativiert, sie in den Hintergrund treten lässt. Pozzo war offenbar gerne bereit, anderen



eine Anleitung zu geben, es ihm gleich zu tun, ja ihn zu übertreffen. Er war bereit, als Person zurückzutreten³¹. Sein Werk ist weniger die Offenbarung eines Künstlergenies, vielmehr die Spur einer spezifischen Vorgehensweise, eine „Spur des Werkes“ (Evonne Levy)³². Sie verweist auf etwas. Insofern ist die Möglichkeit, das originale Werk durch Kopien zu ersetzen, ebenfalls ein Charakteristikum der Kunst von Andrea Pozzo. Sie passt zu seiner Weise des Vorgehens. Johann Peter Krafft ist in die „Spur des Werkes“ eingetreten. Hier geht es nicht um Originalität, sondern um das Modell einer Welt, in der bestimmte grundlegende Einsichten, ursprüngliche Erfahrungen gemacht werden können. Hier gibt es keinen fixen Standpunkt, von dem aus alles kontrollierbar wäre. Keine allein gültige Sicht der Dinge, die eine Seite auf Kosten der anderen bevorzugt. Alles wird immer wieder in Frage gestellt, relativiert – zugleich aber repräsentiert das Ganze eine feste Ordnung. Das ist in diesem Raum zu erfahren. Für den Betrachter kann die Erfahrung dieses Modells einer Welt

dazu dienen, die eigene Welt zu ordnen. Der Blick auf Vergangenes ist immer geprägt von der Sichtweise des Betrachters. Einem Auge, dem zeitgenössische Kunst vertraut ist, zeigt sich das alte Kunstwerk anders, als es der vor allem am Historischen geschulte Blick wahrnehmen wird. Einem Auge, das auch zeitgenössische Kunst im Blick hat, werden Züge erkennbar, die das alte Kunstwerk dem Gegenwärtigen verwandt erscheinen lassen. Zugleich muss darauf geachtet werden, die Distanz der alten zur zeitgenössischen Kunst zu wahren. Felix Burda-Stengel hat gezeigt, dass zum besseren Verständnis der Kunst des Andrea Pozzo der Begriff der Installation viel beitragen kann. Er bezieht sich dabei auf die Videokunst, wie sie seit den 60er Jahren entstanden ist, und weist auch auf die Distanz zwischen Altem und Neuem hin³³. Der Begriff der Installation lässt sich auch in einem weiteren Sinn anwenden, etwa so, wie ihn Ilja Kabakow versteht. Dabei käme auch das Nebeneinander von Geschriebenem, als Bilder kenntlich gemachten Bildern und Wirkliches vortäuschenden

künstlichen Arrangements in den Blick, all das, was als die Gemeinsamkeit unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen beschrieben wurde. Dieses Nebeneinander spielt bei Pozzo und in den Arbeiten von Kabakow eine Rolle. Oder der Modellcharakter des Kunstwerks. Kabakow schafft kleine Welten, in die der Betrachter eintreten muss, um sie kennen zu lernen. Dabei wird er zugleich in eine Erfahrung mit sich selbst eingeführt. Verwandtes ist in der zeitgenössischen Kunst oft zu finden. Es werden Kunstwerke mit Modellcharakter geschaffen. Für den Betrachter geht es dabei darum, im Kleinen und konzentriert eine Erfahrung zu machen, die ein Leben prägend durchwirken kann. Allerdings werden nicht mehr, wie bei Pozzo, Modelle einer in sich geschlossenen, ganzen Welt angeboten. Doch mit heutigen Augen betrachtet, hat auch die Welt im Innenraum der Wiener Jesuitenkirche den Charakter eines Fragments. Zugleich ist es gerade die Welt dieses Raums, die den Betrachter eine relativierende Sicht lehren kann. Die diesen Text begleitenden Fotos von Margherita Spiluttini sind

äußerst präzise Interpretationen. Sie zeigen beide Aspekte, das Fragmentarische des Raumes und das Spiel des gegenseitigen Relativierens, das die Dinge dieses Raumes dem bewegten Betrachter vorführen.

Anmerkungen:

(1) Andres Lepik, *Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums*, in: Bernd Evers (Hrsg.), *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München-New York 1995, S. 10.

(2) Lepik ebd., S. 11.

(3) Lepik ebd., S. 13-14.

(4) Zur Bedeutung der Vorstellung für die Kunst von Brunelleschi eine Beobachtung im Innenraum von S. Spirito in Florenz, einem Bau, für den ebenfalls ein Modell hergestellt wurde: Der bewegte Betrachter hat stets den Eindruck eines Raumganzen, das in Teile gegliedert ist, differenziert ist, Steigerung hat und Verdichtung, einem Leib ähnlich. Dieses Ganze kann der Betrachter in der Vorstellung gegenwärtig halten, sich zu ihm in ein Verhältnis setzen, beim Durchschreiten des Raums ist er stets mit dem Ganzen verbunden, mit dem ganzen Raum in Beziehung. Durch Wiederholung gleicher Elemente wird das unterstützt.

(5) Gustav Schörghofer S.J., *Senza dio non si recita. Note per una riscoperta dell'opera d'arte*, in: *La Civiltà Cattolica*, 1996, II, S. 365-375. Um diese Sicht zu relativieren, ist es unerlässlich, Bilder zugleich als Gestaltungen der Fläche wahrzunehmen. Besonders wichtig sind hier die Untersuchungen von Theodor Hetzer, u.a. in: Theodor Hetzer, *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, Stuttgart 1998 oder Theodor Hetzer, *Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart 1981.

(6) Kurz und prägnant dargestellt: Hermann Bauer, *Die barocke Deckenmalerei in Italien*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, I, Oktober 1999, S. 19-26.

(7) Zur Biographie von Andrea Pozzo: Ulrike Knall-Brskovsky, *Andrea Pozzo*, in: Charles E. O'Neill, S.J. / Joaquín M. Domínguez, S.J. (Hrsg.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Roma-Madrid 2001, S. 3210-3211.

(8) Jos E. Vercruyse S.J., *Exerzitien*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin-New York 1982; Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen und erläuternde Texte*, übersetzt und erläutert von Peter Knauer, Wien-Köln 1978.

(9) Ignatius von Loyola (wie Anm. 8), S. 21.

(10) Ebd., S. 17.

(11) Herbert Alphonso, S.J., *Die persönliche Berufung. Tiefgreifende Umwandlung durch die geistlichen Übungen*, Münsterschwarzach 1993. Hinzuweisen ist hier auch darauf, welche Bedeutung den Lebenserinnerungen des Ignatius von Loyola von seinen Mitbrüdern beigemessen wurde. Sein Weg war für sie das Modell für den ganzen Orden: Ignatius von

Loyola, *Bericht des Pilgers*, übersetzt und kommentiert von Peter Knauer S.J., Frankfurt am Main 1999, S. 32-33.

(12) Zu den Ergebnissen der Restaurierung: Carmen Chizzola, *Untersuchung der Architekturfassung und deren spätere Veränderungen in der Stanislaus Kostka-Kapelle der Wiener Universitätskirche*, in: Günter Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.), *Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385-1985* (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2), Wien 1985, S. 177-181; Manfred Koller, *Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen*, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hrsg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 57-61; zur Ikonographie: Ulrike Knall-Brskovsky, *Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 159-173; Werner Telesko, *Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit*, in: Karner / Telesko, 2003, (wie oben), S. 75-91.

(13) Hellmut Lorenz, *Senza toccar le mura della chiesa. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken „Farbräume“ in Mitteleuropa*, in: Karner / Telesko, 2003 (wie Anm. 12), S. 63-74; zum ursprünglichen Bau und zur Neugestaltung durch Pozzo: Richard Bösel / Renate Holzschuh-Hofer, *Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau von Andrea Pozzo*, in: Hamann / Mühlberger / Skacel, 1985, (wie Anm. 12), S. 105-110.

(14) Detailliert Bösel / Holzschuh-Hofer, ebd., S. 108-109; zu korrigieren wäre, dass die Hauptordnung der Wandgliederung nicht von der Ordnung des Hochaltars fortgesetzt wird, zwischen beiden gibt es einen Sprung.

(15) Einzig das Gewölbe der ersten Kapelle rechts, jener der Theologischen Fakultät, ist in einen echten Tambour geöffnet.

(16) Zum bewegten Betrachter: Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*. Mit einem Vorwort von Hans Belting, Berlin 2001, S. 97-99, eine ausgezeichnete Studie, der ich wesentliche Anregungen verdanke.

(17) Zur Farbgebung: Chizzola, (wie Anm. 12), S. 178-180; Koller, (wie Anm. 12), S. 59-60; zu korrigieren wäre, dass die gedrehten Säulen der beiden ersten Kapellen, Kapelle der Theologen und Kapelle der Philosophen, nicht die Farbe von verde-antico haben, sondern braunrot-grau sind.

(18) Die Vergoldung ist so aufgebaut, dass der Bolus als Grund in den tiefer liegenden Partien des Reliefs sichtbar bleibt, dann folgt an den weiter vortretenden Flächen matte Vergoldung und schließlich an den erhabensten Flächen auf Hochglanz polierte Vergoldung.

(19) Meines Wissens sind die genannten Phänomene in ihrer Relevanz für das Kunstwerk bisher nicht untersucht worden. Kunsthistorische Untersuchungen setzen in der Regel eine stabile, statische Beleuchtung voraus, jener vergleichbar, die in Museen und Galerien erzeugt wird.

(20) Im 19. Jahrhundert hat man für die beschriebene Relativierung keinen Sinn gehabt. Kurz nachdem die Kirche den Jesuiten wieder übergeben worden war, wurde das Hochaltarbild Pozzos durch eine dem damaligen Empfinden angemessene, würdig ernste Arbeit von Leopold Kupelwieser ersetzt (1861). Diese Leinwand wurde 1948 abgenommen und befindet sich nun in den Depots des Bundesdenkmalamtes.

(21) Bösel / Holzschuh-Hofer, (wie Anm. 13), S. 109-110. Der Trauerprospekt ist eine zeitlich befristete Installation in der dauernden Rauminstallation. Zur Thematik des Ephe-meren: Liselotte Popelka, ... *Quasi per umbram objicimus. Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen*, in: Karner / Telesko, 2003 (wie Anm. 12), S. 147-156.

(22) Zum Helldunkel bzw. Weiß und Schwarz in der neuzeitlichen Kunst: Ernst Strauss, *Zu den Anfängen des Helldunkels*, in: Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien* (Hrsg. Lorenz Dittmann), München-Berlin 1983, S. 47-62. Ernst Strauss untersucht die Malerei. Die von ihm gemachten Beobachtungen lassen sich auch für eine Betrachtung der Architektur fruchtbar machen.

Zur Bedeutung von Schatten, der Gestaltung des Helldunkels für Pozzo geben Figur 45, 46 und 80 im 1. Band seiner *Perspectiva Pictorum et Architectorum* Hinweise (Rom 1693; Pozzo schreibt von „chiaro“ und „scuro“).

(23) Die Beimischung von Weiß und Schwarz zu den Farben ist Voraussetzung für die künstlerische Gestaltung und für die Wahrnehmung dieses Zusammenhalts durch den Betrachter. Vgl. Strauss ebd., S. 50-54.

(24) Strauss spricht von einem „Schwebestand“, Strauss ebd., S. 51.

(25) Marianne Frodl-Schneemann, *Johann Peter Krafft 1780-1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde*, Wien-München 1984, S. 108-113.

(26) Alle Stuckdekorationen von Gewölben und Wänden wurden übervergoldet. Koller, (wie Anm. 12), S. 59.

(27) Vgl. Chizzola, (wie Anm. 12), S. 181.

(28) Im Text zur 71. Figur des 1. Bands seiner *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* schreibt Pozzo: „Ich zweifle 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 Liecht bringen werde.“ Oder zur 91. Figur des selben Bandes:



„Die Kuppel so sich hier auf diesem Blatt zeigt / wird verhoffentlich länger dauern / als diejenige / so ich Anno 1685. in der Jesuiter Ignatius-Kirche zu Rom auf eine sehr grosse flache Tuch-Wand gemahlet habe: wann dero wegen die Letztere ohngefehr verderbt würde / so könnte sie mittelst der Erstern / und nach derselben wiederumb erneuert und verbessert werden.“ Zitiert nach der 1719 in Augsburg erschienenen lateinisch-deutschen Ausgabe. Auch die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe.

(29) Angedeutet am Schluss des Vorworts von Band 1 der *Perspectivae*, „An den Liebhaber der Perspektiv-Kunst“: „Inmittelst beliebe der Leser das Werck mit Freuden anzugreifen / und nehme sich den Fürsatz / alle Linien seiner Handlungen stets nach dem warhafftigen Aug-Puncten / das ist / nach der Ehre Gottes / zu ziehen: da ich demselben so wohl wünsche / als zugleich versichere / daß Er solcher gestalten seines löblichen Verlangens werde zu vernügtem Glücke theilhaftig werden.“

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass in der Wiener Jesuitenkirche das Jesusmonogramm IHS immer wieder vor-

kommt, sowohl an prominenter Stelle am Fuß der gemalten Kuppel als auch versteckt und für den Betrachter kaum zu entdecken als Muster im Baldachin des Hochaltars. Dem Stoff dieses Baldachins sind in Blattgold die Monogramme IHS und MRA (Maria) aufgelegt, einem Brokatmuster gleich.

(30) Pozzo beendet sein Vorwort im 2. Band der *Perspectivae*, „An den Leser“, mit einer Aufforderung, ohne zu säumen Zirkel und Lineal zur Hand zu 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.“

(31) Dabei war er keinesfalls von falscher Bescheidenheit, wie das Vorwort im 2. Band der *Perspectivae* zeigt.

(32) Evonne Levy, Das „Jesuitische“ der jesuitischen Architektur, in: Karner / Telesko (wie Anm. 12), S. 241. Die Autorin sieht das spezifisch Jesuitische darin, dass das Werk eine „Spur des Werkens“ sei, eines Werkens, in dem

der Architekt selber als Subjekt geschaffen wird. „Sowohl der Autor als auch sein Werk sind Effekte des jesuitischen Werkens.“

Diese Sicht wäre zu erweitern durch Einbeziehen des Betrachters, was ich in dieser Untersuchung versucht habe. Felix Burda-Stengel legt in seiner Arbeit (s. Anm. 16) dar, wie in der Kunst von Pozzo Betrachtterraum und Kunstraum zu einer Einheit verschmelzen. Die „Spur des Werkens“ ist also auch im Betrachter zu entdecken.

(33) Burda-Stengel, 2001 (wie Anm. 16), S. 115-134.

Fotonachweis für die Abbildungen aus der Jesuitenkirche-Universitätskirche, Wien: Margherita Spiluttini, Schönlaterngasse 8, A-1010 Wien

Anschrift des Verfassers:

Gustav Schörghofer SJ
Dr. Ignaz Seipel-Platz 1
A - 1010 Wien
gustav.schoerghofer@jesuiten.org