

getan werden sollen: sie stellte an Hand des Hildesheimer Urkundenbuches die dort nachweisbaren Wienhäuser Pröpste der Zeit zusammen. Ein Probst Conrad ist für 1316 und 1317 bezeugt – in diese Jahre dürfte mithin der Bau fallen, was die Autorin veranlaßt, die Ausmalung um 1320 anzusetzen, stilgeschichtlich völlig überzeugend. Allerdings sollte Wiebke Michlers Hinweis auf die dendrochronologische Untersuchung Wienhäuser Hölzer nicht übersehen werden (a. a. O., Anm. 314a mit Zitat aus Kunstchronik 21, 1968, S. 145) – sie scheint eher für ihre Datierung zu sprechen. Zwei Wienhäuser Altardecken (Kat. 44, 118, S. 70 – 72) hängen jedenfalls so eng mit der Ausmalung des Nonnenchores zusammen, daß die Entwürfe den Wandmalern zugewiesen wurden. Die sorgfältige Scheidung von Entwurf und Ausführung gehört überhaupt zu den durchgehenden Vorzügen der Darlegung von Renate Kroos.

Es ist vielleicht deutlich geworden, für wie viele ikonographischen Probleme künftig vorliegendes Buch herangezogen werden muß. Bei jeder Beschäftigung mit norddeutscher Malerei des hohen und späten Mittelalters ist es ganz unentbehrlich. Das Corpus der niedersächsischen Bildstickereien ist zu einem vorbildlichen Standardwerk geworden, das in keiner einschlägigen Bibliothek fehlen darf.

Reiner Haussherr

BERNHARD KERBER, *Andrea Pozzo*. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 6) Berlin (Walter de Gruyter) 1971. X, 285 S., 105 Taf., Textabb., DM 94, – .

Die Monographie über Andrea Pozzo (1642 – 1709) stellt die erste Gesamtwürdigung des Künstlers dar. Die Arbeit besticht durch die Fülle des dargebotenen Materials und durch die Erschließung der archivalischen Quellen. Sie gliedert sich in 14 Kapitel, in denen die verschiedenen Gattungen von Pozzos Kunst: die Malerei, die Plastik und die Architektur chronologisch behandelt sind. Eine vollständige Bibliographie und ein Verzeichnis der Editionen von Pozzos schriftlichen Werken schließt sich an. Die Arbeit wurde an der Universität Bochum als Habilitationsschrift angenommen.

Zwei Gründe vor allem haben eine Gesamtwürdigung Pozzos bisher erschwert. Zum einen, daß Pozzo Maler, Entwerfer von Altarbauten, Architekt und Kunsttheoretiker in einer Person war und die Forschung immer nur einen Aspekt seines Schaffens in den Vordergrund rückte. Zum anderen die unsichere Quellenlage. Die biographischen Nachrichten über Pozzo von Leone Pascoli und Francesco Balducci wurden unkritisch in die Künstlerlexica des 18. und 19. Jahrhunderts übernommen, was zur Folge hatte, daß die Pozzo-Forschung nur an Einzelproblemen weiterkam. Bezeichnenderweise war es Pozzos Traktat, die „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“ (1693 – 1700), der in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts bei der nun einsetzenden Forschung zur Theaterarchitektur vermehrte Aufmerksamkeit auf sich zog: G. Schoenes und Tintelnots Arbeiten zu diesem Thema bilden heute noch die Grundlage auf diesem Gebiet. Untersuchungen, die über Einzelprobleme bei Pozzo hinausgehen, sind nur zwei erschienen. N. Carboneris „*Andrea Pozzo Architetto*“ (1961) ist der wichtigste Beitrag zu Pozzos Architektur, der durch intensives Quellenstudium die Kenntnis von Pozzos Bauten wesentlich erweitern und Pozzos Stellung innerhalb der Architektur des Spätbarocks bestimmen konnte. Als zweiter Beitrag ist die Dissertation des Rez.:

„Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio“ (Kiel 1966, Teildruck München 1970) zu nennen, die sich vor allem mit Pozzos Werken in S. Ignazio befaßt. Zu wichtigen Problemen der Pozzo-Forschung hatten schon früher die Dissertationen von Mrazek (1947), Geiger (1953) und Guldan (1954), sowie ein Aufsatz von W. Schöne (1961), Stellung genommen.

Nach der einleitenden Biographie stehen am Anfang der Arbeit die Ölgemälde Pozzos. Es ist das am wenigsten interessante Kapitel des Buches. Pozzo hat bei seinen Altarbildern einige wenige Bildtypen immer wieder verwendet und sie nur geringfügig abgewandelt. In den frühen Bildern Pozzos lernen wir allerdings sein bisher unbekanntes Frühwerk kennen, in dem er der lombardischen Variante des Caravagismus folgt.

Hätte Pozzo nur Altarbilder gemalt, so wäre er nicht zu einem der wichtigsten Künstler am Ende des 17. Jahrhunderts geworden. Seine Begabungen lagen auf anderem Gebiet: im illusionistischen Fresko und im Altarbau. Pozzos spezifischer Stil kommt erst an der Freskodekoration in S. Francesco Saverio in Mondovì (1676 – 78) zum Durchbruch. Hier sind bereits die auf illusionistische Raumerweiterung ausgehenden Prinzipien seiner Freskodekoration begründet. Nach Kerbers Ausführungen zu Pozzos Freskodekorationen in Mondovì und denen zum Gesù in Frascati (1681 – 84) sind besonders seine Forschungen zum „Corridoio“ vor den Zimmern des Hl. Ignatius in Il Gesù (1682 – 86) hervorzuheben. Die bisher nur zu geringem Teil identifizierten Wand- und Deckenmalereien stellen Szenen aus dem Leben des Hl. Ignatius dar, die auf Stiche einer anonymen Ignatius-Vita von 1609 zurückgehen. Zehn Jahre später hat Pozzo bei den Reliefs des Ignatius-Altars in Il Gesù in Rom auf diese seine Ignatius-Ikonographie zurückgegriffen.

Bevor Kerber zu dem Hauptwerk Pozzos, dem Deckengemälde von S. Ignazio, übergeht, wird in der Vorbemerkung zum III. Kapitel: Freskodekorationen (S. 42), der wesentliche Unterschied zwischen dem Gemälde, dem „Tableau“, und der Freskomalerei definiert. Diese Ausführungen gehören zu den wichtigsten des Buches. Im Tableau sieht der Betrachter ein Geschehen außerhalb der Realität in ästhetischer Distanz. Bei der Freskomalerei Pozzos erfährt der Betrachter infolge der Erweiterung des Realraums durch den Illusionismus eine „Erlebnisgemeinschaft mit der Bildwelt“, die als „konkrete Präsenz“ wirksam ist. Die Feststellung der verschiedenen Wesenheit von Tableau und illusionistischem Fresko bedingt eine neue Betrachtungsweise und Interpretation von Pozzos Deckenmalerei, die sich von der herkömmlichen unterscheidet. Für diese neue Interpretation und ihr Verstehen ist Pozzos Perspektive der Schlüssel. Sie ist „Vermittlungsform der neuen Totalität“.

Nach Kerbers Ausführungen in dem Kapitel: „Richtungsdeterminierte oder richtungsdifferenzierte Sichtweise“ stehen sich nun in der Interpretation des Langhausfreskos von S. Ignazio drei Auffassungen gegenüber. W. Schöne (1961) fordert für die Betrachtung des Deckenfreskos die Schrägsicht vom Eingang in den Kirchenraum, Kerber verfißt die richtungsdeterminierte Betrachtung des Freskos vom Zentrum des Schiffs aus, während der Rez. auf die Betrachtung von einem Hauptstandpunkt in

der Mitte des Schiffs und von zwei Nebenstandpunkten: am Eingang in den Kirchenraum und von der Vierung aus, verwies. Die Auffassung Schönes ist vor allem von der perspektivischen Konstruktion der gemalten Architektur an der Langhausdecke her anfechtbar. Denn bei der Betrachtung in Schrägsicht wäre die gemalte Architektur sinnlos, da sich eine Verbindung von realem und gemaltem Raum nicht ergeben kann. Wir stimmen mit der Interpretation Kerbers im Wesentlichen und besonders darin überein, daß sich nur von der Schiffmitte aus das Fresko Pozzos in seinem ganzen Bedeutungszusammenhang erschließt, daß die Darstellung des gesamten Freskos nur von diesem einen Punkt aus zu verstehen ist. Die Sichtweise des Freskos von S. Ignazio ist aber noch komplizierter als Kerber sie auffaßt. Kerber geht in seiner Interpretation von dem Gutachten der Patres von S. Ignazio von 1688 aus, in dem verlangt wird, daß das Fresko „da ogni parte“, also von allen Seiten her, zu sehen sein müsse, daß sich seine Darstellung „non da un solo punto“ erschließen solle. Kerber bezieht diesen Text des Gutachtens auf die angebliche Absicht Pozzos, die Darstellung des Deckenfreskos in Schrägsicht (wie die Scheinkuppel und die Apsisdarstellung), also in Prospektwirkung zu konstruieren. Diese Absicht Pozzos muß aber gar nicht bestanden haben. Vielmehr muß man annehmen, daß sich das „non da un solo punto, ma da ogni parte“ des Gutachtens auf die bereits geplante perspektivische Konstruktion der Figurendarstellung von der Schiffmitte aus bezog. Diese nämlich hätte durch die strikte Einordnung der am Fresko wiedergegebenen Figuren in die perspektivische Konstruktion die figurale Darstellung letztlich verunklärt und ihren Nachvollzug durch den Betrachter erschwert. Das völlige *sotto in su* hätte den figuralen Zusammenhang beeinträchtigt. Deshalb wohl hieß es in dem Gutachten, die Darstellung solle nicht nur von einem Punkt aus zu sehen sein. Bezeichnenderweise findet sich weder in dem noch während Pozzos Arbeit am Deckenfresko von S. Ignazio im Jahr 1694 gedruckten 1. Teil seines Traktates noch im 2. Teil von 1700 eine Figur, in der Pozzo für ein oblonges Deckengemälde eine Konstruktion in Schrägsicht vorgeschlagen hätte.

Pozzo entschloß sich also aufgrund des Gutachtens von 1688 für eine „Lockerung“ der figuralen Darstellung von der perspektivischen Konstruktion der Scheinarchitektur (*Abb. 2*). Er erreichte dadurch zweierlei. Erstens waren die dargestellten Figuren, die nicht vollkommen der perspektivischen Konstruktion der Scheinarchitektur folgten, sondern etwas vorgeneigt sind, für den Betrachter in der Schiffsmittle so besser zu sehen, was das Verständnis des vielfigurigen Programms erleichterte. (Wie überlegt Pozzo dabei vorging, zeigt die Tatsache, daß die Achsen der dargestellten Figuren nur so geringfügig von der Perspektive der Scheinarchitektur abweichen, daß sie die Gesamtperspektive der Freskodarstellung nicht stören.) Zweitens erreicht Pozzo durch die Lockerung der Figuren von der perspektivischen Konstruktion der Scheinarchitektur, daß sich Teile der figuralen Darstellung des Deckenfreskos bereits von den Nebenstandpunkten aus darbieten. Denn die am Wolkenhimmel dargestellten Figuren sind durch die Vorneigung ihrer Achsen perspektivisch richtig in Schrägsicht zu sehen, nimmt man die erwähnten Nebenstandpunkte ein. Von der Vierung aus wird so der Blick auf die Figuren am nördlichen Wolkenhimmel freigegeben. Wichtiger noch ist

der Blick vom Eingang aus in den Kirchenraum (*Abb. 3*), da der Betrachter dabei deutlich auf die Figuren am südlichen Teil des Wolkenhimmels, auf die Hauptfiguren der figuralen Darstellung, nämlich auf die Trinität, Ignatius, Franz Xaver und Luigi Gonzaga hingewiesen wird. Für diese Figuren am südlichen und am nördlichen Teil des Wolkenhimmels, die man von den Nebenstandpunkten betrachten muß, hat Pozzo also doch auf die Konstruktion in Schrägsicht zurückgegriffen. Er hat aber eben nur diese Figuren in Schrägsicht ausgeführt, denn eine perspektivische Konstruktion der Scheinarchitektur in Schrägsicht wäre auf der großen Fläche der Langhaustonne gar nicht ausführbar gewesen. Der Betrachter erhält also bei dem Eintritt in die Kirche zuerst den Blick auf die Hauptfiguren. Der ganze figurale Zusammenhang an der Decke und die gemalte Architektur ist ihm noch unklar. Erst beim Vorgehen in die Schiffsmitte erschließen sich ihm die Komplexität des figürlichen Programms und die den realen Kirchenraum fortsetzende Scheinarchitektur. Diese Doppelfunktion der figuralen Darstellung am Deckenfresko von S. Ignazio gilt es nachdrücklich festzuhalten.

Die Ikonographie des Deckenfreskos von S. Ignazio ist bei Kerber relativ knapp behandelt. Sie führt – mit Ausnahme eines bisher unbekanntes Stiches von Matthäus Greuter – nicht wesentlich über die bisherige Kenntnis hinaus. Möglicherweise gelingt es der künftigen Forschung hier noch über das bisher Erreichte hinauszugehen. Auch Kerber interpretiert die Darstellung an der Decke von S. Ignazio als Aussendung des göttlichen Lichts, das durch Ignatius vermittelt, den Unglauben in der Welt besiegt. Ähnlich hatte das ja Pozzo in seinem Brief an den Fürsten Liechtenstein von 1694 formuliert. Wichtig ist der Hinweis auf einen Stich von Matthäus Greuter von 1616, der Jesuiten bei der Arbeit im Weinberg Christi zeigt, von den Erdteilen und den Ordensprovinzen umgeben. Dazu kommt noch das bereits publizierte Titelblatt der Ordensgeschichte der Jesuiten von 1653 mit Ignatius und den vier Erdteilen, das Jan Miel nach Cornelis Bloemaert stach. Pozzo hat, gegenüber dem Bozzetto des Deckenfreskos von S. Ignazio, auf dem in der Mitte nur Christus und Ignatius vorgehen waren, auf dem ausgeführten Fresko neben Christus noch Gottvater und die Taube des Hl. Geistes gemalt. Nach Kerber geht diese Änderung auf die Einführung des Pfingstgedankens zurück. Die dafür angeführte Quelle von Picinelli reicht aber in der Allgemeinheit ihrer Aussage für diese Behauptung allein nicht aus. Vielmehr wird der Jesuitenorden die Darstellung der Trinität als umfassendere Gottesdarstellung derjenigen von Christus allein vorgezogen haben. Bei der Erklärung der Kartuschen und Medaillons in der Zone der Scheinarchitektur hat es Kerber unterlassen, auf die Arbeit des Rez. zu verweisen. So sind der Text auf S. 72 f. bei Kerber und die dazugehörigen Anmerkungen Nr. 151 – 160 wortwörtlich der Dissertation des Rez. (S. 62 f.) entnommen. Die Erklärung der Kartuschen und Medaillons als symbolische Darstellungen, die das Thema der Aussendung des göttlichen Lichts weiterführen, gewinnt nämlich neue Aktualität durch einen jüngst von H. Schadt veröffentlichten Artikel über Pozzos Deckenfresko von S. Ignazio.

Im „Münster“, 2/3, 1971 wendet sich H. Schadt gegen die bisherige Interpretation der Deckendarstellung von S. Ignazio als Aussendung des göttlichen Lichts, Sendung

des Jesuitenordens und die Mission in den vier Erdteilen. Dagegen seien die Verherrlichung und die Verklärung, die Glorie des Hl. Ignatius, die eigentlichen Hauptthemen der Darstellung. Die Glorie führt er in der Thementradition bis in das 14. Jahrhundert zurück. Die interessanten Ausführungen Schadts treffen aber u. E. gerade für das Deckenfresko in S. Ignazio nicht zu. Der Fehler der Untersuchung liegt in der vorwiegend isolierten Betrachtung der Ignatius-Figur und ihrer Lösung aus dem figuralen Zusammenhang. Dazu kommt das Nichtbeachten der perspektivischen Konstruktion des Freskos, die das Verstehen der figuralen Darstellung erst ermöglicht. Das Herausheben eines Heiligen in der Glorie, die als „göttlich“ bezeichnet wird, wäre mit der Auffassung der Jesuiten gerade an der Decke von S. Ignazio, die ja auf das Wirken des gesamten Ordens ausgerichtet ist, sicher nicht zu vereinen gewesen. Schon die beiden Ausgangspunkte, auf denen Schadt seine These aufbaut, sind unrichtig. Er behauptet, am Deckengemälde von S. Ignazio sei Ignatius die eigentliche Hauptfigur, gehe man vom Anschaulichen aus. Ein Blick auf das Deckenfresko lehrt uns aber, daß dem nicht so ist: Zuviele Figuren nehmen zuerst unseren Blick gefangen, bevor wir durch die perspektivische Konstruktion der gesamten Darstellung auf die Figur von Ignatius hingewiesen werden. Schadt geht ferner von einer Bemerkung Panofskys aus, der vor der Gefahr warnt, Äußerungen des Künstlers zur entscheidenden Grundlage einer inhaltlichen Deutung zu machen. Dies wird auf den Brief Pozzos von 1694 bezogen, in dem dieser eine inhaltliche Beschreibung des Freskos gibt. Man kann aber diesen Brief Pozzos keinesfalls mit dem gleichsetzen, was wir einen Künstlerbrief nennen. Denn erstens verfaßte Pozzo den Brief erst im Jahr 1694, als er seine Arbeit am Fresko schon beendet hatte; Pozzo wird also als Schöpfer des Freskos das Programm – das ja vom Jesuitenorden festgelegt worden war – sicher nicht unzutreffend beschrieben haben. Zum zweiten ist der Inhalt des Briefes ein offizieller. Der Empfänger ist der damalige Gesandte des Kaiserhauses in Rom, Fürst Adam Florian von Liechtenstein, der im Auftrag des Kaisers mit dem Jesuitenorden in Rom in Verhandlung stand, um Pozzo nach Wien zu berufen. Der Inhalt von Pozzos Brief erfolgte somit sicher mit Billigung des Jesuitenordens. Er wurde also offiziell geschrieben. Bezeichnenderweise haben sich die Rechnungen für den Druck des Briefes im Jesuitenarchiv in Rom erhalten (vgl. Kerber, S. 70, Anm. 147). Somit kann der Brief Pozzos als Ersatz für das nicht erhaltene Programm dienen. Man wird also an der bisherigen Deutung der Ikonographie des Deckenfreskos von S. Ignazio solange festhalten müssen, bis es gelingt, nach dem Auffinden des Programmes noch detailliertere Aussagen machen zu können.

In einem Punkt führen die Ausführungen Schadts – allerdings von ihm nicht beabsichtigt – doch weiter. Betrachtet man nämlich die figurale Darstellung am südlichen Wolkenhimmel mit Ignatius und den Heiligen Franz Xaver und Luigi Gonzaga, wie vorhin erwähnt, vom Eingang aus (*Abb. 3*), also nicht in ihrem illusionistischen Zusammenhang, sondern tableaumäßig isoliert, so gewinnt die Glorie des Hl. Ignatius doch noch an Überzeugung. Denn bei der Blickrichtung vom Eingang in die Kirche wird man besonders auf den Heiligen hingewiesen, wodurch seine Glorie tatsächlich

Gestalt annimmt. Man begreift von hier aus die gesamte Darstellung noch nicht, und muß, um sie verstehen zu können, zur Schiffsmitte weitergehen. Von dort aus eröffnet sich das ganze Programm, wobei sich dieses im gleichen Maß konkretisiert, wie durch die Komplexität und Vielschichtigkeit der Deckendarstellung die Glorie des Hl. Ignatius zurücktritt. Könnte diese Differenzierung von den Verfassern des Programms beabsichtigt gewesen sein? Sie erbringt wohl einen zusätzlichen Beweis für die von uns weiter oben verfochtene Betrachtung des Freskos von seinen Nebenstandpunkten aus.

Einen großen Raum nimmt bei Kerber das Kapitel über den Ignatius-Altar in Il Gesù ein. Dieser Altar ist der bedeutendste in Italien zu Ende des 17. Jahrhunderts und wahrscheinlich einer der größten überhaupt. Er entstand von 1691 bis 1699. Dem Verfasser ist es gelungen, durch archivalische Nachweise aus dem Jesuitenarchiv die fesselnde Entstehungsgeschichte des Altarbaus lückenlos zu dokumentieren. Sie zeigt das plötzliche Hervortreten Pozzos als Altarbaumeister und als Organisator von plastischen Altarprojekten riesigen Ausmaßes. Denn neben den Arbeiten am Ignatius-Altar war Pozzo gleichzeitig am Gonzaga-Altar in S. Ignazio beschäftigt. An dem Projekt des Ignatius-Altars waren neben Pozzo die Architekten und Bildhauer Carlo Fontana, Giovanni Antonio de Rossi, Matthia de Rossi und Giovanni Théodon zugezogen, um nur die bedeutendsten zu nennen. Die Regierung des Jesuitenordens, vor allem der General Thyrso Gonzales, haben an dem Projekt des Altars in allen seinen verschiedenen Phasen regen Anteil genommen. Im ganzen wurden an die 20 verschiedene Zeichnungen und Modelle angefertigt, eine große Anzahl von Vorschlägen, Gutachten, Protokollen, Entwürfen, Projekten und Wettbewerben wurden diskutiert. Die schwierigen Verhandlungen um das endgültige Projekt führten dazu, daß Pozzo seine Kündigung einreichte. Erst 1695 gelingt ihm dann mit einem neuen Plan der endgültige Durchbruch. Die Bedeutung des Ignatius-Altars für die katholische Kirche zeigte sich bereits bei dessen Einweihung, bei der neben der gesamten Regierung des Jesuitenordens auch Papst Innozenz XXII. mit 17 Kardinälen teilnahm.

Nach der wichtigen Entdeckung eines Kenotaphs für Kaiser Leopold I. von 1705, der Pozzo auch als Architekt von plastischen Objekten weltlicher Auftraggeber zeigt, geht Kerber zum Traktat Pozzos, der „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“, über. Hier bringt er ein wertvolles chronologisches Verzeichnis der Editionen Pozzos. Demnach erfreute sich der Traktat bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Der 1. Band der „*Perspectiva*“, der 1693 erschien, wurde noch im gleichen Jahr ins Englische übersetzt. Die englische Ausgabe von 1707 wurde Christopher Wren gewidmet. 1729 und 1735 erschien der Traktat sogar auf Chinesisch. Die letzte Ausgabe der „*Perspectiva*“, eine italienische, wurde noch im Jahr 1840 verlegt.

Leider fehlen Ausführungen über Inhalt, Form und Aufbau des Traktates. In seinen Beispielen geht Pozzo nämlich von einfachen architektonischen Gebilden aus, um zu komplizierten Konstruktionen fortzuschreiten. Das Ziel ist, zu einer Verbindung von realer und gemalter Architektur zu gelangen. Das ist das Charakteristische des Traktates, worin sich auch Pozzos Kunstauffassung widerspiegelt. Auch wäre interessant zu wissen, wie sich Pozzos „*Perspectiva*“ von früheren Traktaten unterscheidet, und

ob und in welcher Weise spätere Lehrbücher auf ihm fußen. Analog zum Kapitel „Nachfolge“ hätte man auf das Weiterwirken der „Perspectiva“ und ihre Rezeption gerade in den Traktaten des 18. Jahrhunderts nördlich der Alpen hinweisen können. Zu nennen wäre da vor allem Johann Jakob Schüblers „Perspectiva“, Nürnberg 1719 – 20 und auch Paulus Deckers „Fürstlicher Baumeister“, Augsburg 1711 – 16.

Das Kapitel über Pozzos Nachfolge, d. h. vor allem über das Nachwirken seiner illusionistischen Scheinkuppeln, Deckenmalereien und Theatra sacra, ist in verschiedene Künstlerkreise gegliedert. Die Betrachtung bleibt hier summarisch, gibt aber einen guten Überblick über die Auseinandersetzung mit Pozzo im 18. Jahrhundert. Er wird die Grundlage bilden für die nun zu erwartende Spezialforschung zu diesem Thema. Dabei eröffnet sich ein weites Feld für verschiedene Untersuchungen, die aber zuerst eine genaue Kenntnis der einzelnen Künstler und ihrer Werke voraussetzen. Worauf bei diesem Thema noch besonders hingewiesen werden müßte, ist der Zusammenhang der exzentrisch konstruierten Scheinarchitektur mit den im 18. Jahrhundert gewandelten architektonischen Verhältnissen im Kirchenraum. Denn diese Komposition der Scheinarchitektur hängt zusammen mit dem Schritt zur freien Raumfolge mit Hängekuppeln. Bei Kerber fehlt das Gebiet der Schweiz, für das Jakob Karl Stauders Scheinkuppel im Kloster St. Katharinenthal bei Diessenhofen (1734 – 36) und seine illusionistischen Fresken im Stift Münsterlingen (1719 – 22) zu nennen wären. Bei dem Asam-Kreis ist die Scheinkuppel mit dem Abendmahl von Cosmas Asam im Kloster Einsiedeln nachzutragen. In den Zusammenhang mit Pozzo gehören auch die gemalte Architektur in der Apsis der Pfarrkirche in Spital am Pyhrn (Oberösterreich) von Bartolomeo Altomonte (1737 – 40), die illusionistischen Fresken im Langhaus und in der Kuppel der Pfarrkirche in Pöllau (Steiermark) von Matthias v. Görz (1712 – 18), sowie die illusionistische Außendekoration am Kloster Fahr bei Zürich von Giuseppe und Giovanni Antonio Torricelli (1745 – 46).

Auf einige Ergänzungen, die sich aus Kerbers Untersuchungen erst während der Drucklegung seiner Pozzo-Monographie ergaben, sei hier nur kurz hingewiesen, zumal sie der Verf. an anderer Stelle publizieren wird. Das Wichtigste ist der Fund von Pozzos architektonischem Entwurf für das Collegio Inglese in Rom. Dafür existieren drei Pläne in jenem Collegio. Es handelt sich um einen querevalen Kuppelbau mit je drei Kapellen links und rechts, wobei sich der Chorraum hinter dem Quereval erstreckt. Der Kirchenentwurf, der nicht ausgeführt wurde, entstand wohl schon zwischen 1680 und 1685, d. h. zu einer Zeit, als Pozzo in S. Ignazio an den Kuppelzwickeln und an der Scheinkuppel arbeitete. Pozzo hat sich also schon damals mit architektonischen Gesamtentwürfen für Kirchenbauten beschäftigt. Obwohl bisher noch keine Dokumente gefunden werden konnten, scheint die Zuweisung des Projekts an Pozzo aus stilistischen Gründen gesichert zu sein. Die Bedeutung des Entwurfs liegt vor allem in seiner Vermittlerfunktion, indem er nämlich zwischen Bernini und Guarini auf der einen und der Klosterkirche Weltenburg auf der anderen Seite steht. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Cosmas und Egid Quirin Asam auf ihrer Reise nach Rom (1711 – 14), auf der sie ja auch Pozzos Kunst studierten, diesen Entwurf gesehen

haben. Der Grundriß für das Collegio Inglese verrät die Kenntnis von Carlo Rainaldis S. Maria in Campitelli (1663 – 67). Die Raumidee Pozzos geht von der Vierung und vom Sanctuarium jener Kirche aus. Der dortige Vierungsraum wird hier zum quer-ovalen Raum mit ovaler Kuppel. Verbunden damit ist Berninis architektonische Konzeption von S. Andrea al Quirinale (1658 – 70), der querovale Kuppelbau mit Kapellen, wobei die Kapellen auf je drei an beiden Seiten reduziert sind. In Weltenburg hat Cosmas Asam den Chor- und den Kuppelraum in der Längsrichtung angeordnet (1716 – 18). Der Chorraum ist wie bei Pozzos Entwurf für das Collegio Inglese rund geschlossen und zeigt ebenso eine große Ordnung mit vorgekröpften Säulen.

Zu S. 25 ist noch ein Gemälde Pozzos, die „Ohnmacht Christi am Ölberg“ nachzutragen. Es befindet sich im Pfarrsaal von S. Vincenzo de Paolo in Mailand und war bisher als von einem anonymen Meister des 17. Jahrhunderts publiziert. Als Datierung ergibt sich wohl die Zeit nach 1690. S. 228: Der Verf. hatte die Fresken in der Kapelle und im Refektorium des Collegio Inglese, die von der älteren Literatur für Pozzo in Anspruch genommen wurden, Pozzo abgeschrieben. Nach der jüngst durchgeführten Restaurierung dieser Fresken kommt er nun zu der Ansicht, daß sie doch von Pozzo stammen. Und zwar sind die Fresken mit der „Auffahrt der Maria in den Himmel“ der Capella Assunta zumindest in den figuralen Teilen eigenhändig, während das Fresko mit dem Hl. Georg im Refektorium sehr wahrscheinlich auf einen Entwurf Pozzos zurückgeht.

Ausstattung und Aufmachung des Buches erfüllen nicht alle Wünsche. Man hätte diese Monographie durch einen vergrößerten Abbildungsteil ohne große Mühe zu einer einem Oeuvrekatalog ähnlichen Publikation über Pozzo ausweiten können. So fehlen u. a. aber so wichtige Abbildungen wie die der vier Erdteile am Deckenfresko von S. Ignazio, der Scheinkuppel von Frascati und der Fresken in S. Trinità dei Monti. Auch die verbliebene Auswahl der Abbildungen ist nicht immer befriedigend. Statt der vielen Altarbilder, bei denen sich Pozzo ja oft wiederholt, und der für die Kenntnis seiner Kunst unwichtigen Selbstbildnisse hätte man mehr Figuren aus Pozzos Traktat abbilden können, besonders solche, die die perspektivische Konstruktion an Gewölben und Kuppeln illustrieren. Von ihnen finden sich nur wenig Beispiele. Dem steht als Positivum gegenüber, daß die bisher unbekanntenen Zeichnungen Pozzos Aufnahme fanden. Bei einer so grundlegenden Publikation wie dieser Arbeit sollte man davon abgehen, gestürzte Abbildungen zu bringen. Durch die verschiedene Stellung der Abbildungen wird das Studium der Werke unnötig erschwert. Es erhebt sich die Frage, ob man bei Büchern, die einer großzügigen Bebilderung bedürfen, nicht besser das gewohnte Hochformat verlassen und zu einem dem Quadrat angenäherten Hochformat übergehen sollte. Ein abschließendes Wort zum Umschlag des Buches. Bei einer so wichtigen Reihe wie dieser sollte der Verlag auf einen graphisch gut gestalteten Umschlag Wert legen, der auf das Thema des Buches hinweist. Wie gut hätte sich hier anstelle des für Pozzos Kunst unwichtigen Selbstbildnisses aus den Uffizien eine Figur aus der „Perspectiva“, wie z. B. eine perspektivische Konstruktion zu einem Deckengemälde, ausgenommen.

Peter Vignau-Wilberg