

FELIX BURDA-STENGEL

## Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus

Mit einem Vorwort von HANS BELTING. Berlin, Gebr. Mann Verlag 2001. 142 S., 8 Farbtaf., 109 s/w Abb. € 52,-. ISBN 3-7861-2386-1

Dem zu besprechenden Buch ging eine bei Hans Belting eingereichte Dissertation voraus, der es auch (nicht zuletzt aufgrund des tragisch frühen Todes des Autors im Jahr 2001) mit einem sehr persönlichen Vorwort eingeleitet hat. Es eignet sich mit nur 142 Seiten zum zügigen Durchlesen, wobei das in den Text eingefügte reiche Bildmaterial dessen unmittelbare Überprüfbarkeit erleichtert. Gut 100 Seiten dienen der Darstellung von Pozzos Biographie, seines historischen Ortes und vor allem der Analyse dreier Hauptwerke: der Ausgestaltung der Ordenskirche im südpiemontesischen Mondovì – jener Arbeit, welcher der junge Jesuit die Berufung nach Rom durch den Ordensgeneral verdanken sollte –, der Freskierung des Corridoio di S. Ignazio im römischen Profesthaus und der Freskierung des Deckengewölbes der römischen Collegiumskirche S. Ignazio. Weit weniger Platz, etwa 10 Seiten, benötigt der Autor zur Analyse von exemplarischen Videoinstallationen von Bill Viola, Bruce Nauman und Gary Hill; sie genügen aber, um die vom Autor gesehenen Zusammenhänge zwischen Pozzo und der Videokunst transparent zu machen. Bereits bei der Vorstellung des umfassenden Eingriffs des Jesuitenkünstlers in den von Giovenale Boetto mit viel Problemen errichteten Kirchenbau im Südpiemont offenbart sich eine sehr unterschiedliche Tiefenschärfe in der Behandlung der einzelnen Aspekte des Themas – eine Eigenschaft, die im Buch mehrfach festzustellen ist. Präzise und verständige Analysen des Bestandes werden unterlaufen von einer z. T. sehr mangelhaften Einbeziehung der Literatur. Gerade etwa die komplexe Frage, die der Mondoveser Kirchenbau aufwirft, welche Fehler des Architekten

nämlich mit welchen illusionistischen oder auch baulichen Maßnahmen von Pozzo behoben (oder zumindest optisch überspielt) worden sind, kann mit den Aussagen von Baldinucci und einem Besuch des Autors am Ort alleine nicht beantwortet werden. Äußerst hilfreich für die Sache Burda-Stengels wäre da ein Rückgriff auf Ergebnisse von Giuseppe Dardanello/Turin gewesen, der 1995 und 1996 (s. unten) seine Beobachtungen mit neuem Quellenmaterial ausführlich und ergebnisreich kombiniert hat.

Der Umstand, daß die teilweise brillanten Analysen (wie einsichtig etwa die perspektivtechnische Aufschlüsselung der Ausmalung des berühmten Korridors im römischen Profesthaus gelungen ist!) nicht zu jener Entfaltung kommen, die sie verdienen, hat aber auch mit manchen zu schnell und oberflächlich gesetzten Ableitungen und Interpretationen zu tun, die den historischen, in den genannten Kunstwerken wirksamen Kräften nur unzulänglich gerecht werden.

Eigentlicher Ansatzpunkt der Untersuchung ist das Faktum des singulären Betrachterstandpunktes, auf den hin Pozzo seine Perspektivanlagen konstruiert hat, dessen Einnahme es allein ermöglicht, das Dargestellte perspektivisch richtig wahrzunehmen. Das enorme dekonstruktive Potential, das diese Methode in sich trägt, wurde (schon zu Pozzos Lebzeiten) oft kritisiert und ist noch heute schwer zu deuten. Befindet sich der Betrachter in gehörigem Abstand von diesem idealen Augpunkt, beschränkt sich seine optische Wahrnehmung grosso modo auf anamorphotisch verzerrte Figuren, auf verbogenes Gebälk und kippende Triumphbögen. Der dadurch ausgelösten Irritation folgt erst am idealen

Betrachterstandpunkt (in S. Ignazio wie im Corridoio di S. Ignazio in der Raummitte mittels Marmorplatte im Fußboden markiert) die Entzerrung, die Zurechtbiegung und die Aufrichtung von Figur und Architektur. Hier löst sich das Rätsel, die Anlage wird in ihrer Gesamtheit sinnfällig und die von Pozzo verfolgte Darstellungs-Absicht sichtbar, weil das Dargestellte in mehr oder weniger korrekten Proportionen erscheint. Jüngere Erklärungsmodelle von Pozzos Konzeption, etwa von Alberta Battisti (1996), die sie mit dem philosophischen Raum-Verständnis des 17. Jh.s engführt, oder von Bernhard Kerber (1996), der mit der Aristotelischen »Mitte« argumentiert, werden von Burda-Stengel schlicht ignoriert, wengleich letzterer doch in seiner Literaturliste angeführt ist.

Davon ausgehend, daß die Verzerrung und Zertrümmerung der Architektur nicht Ausdruck eines etwaigen perspektivtechnischen Defizits der Arbeiten Pozzos ist, verdeutlicht der Autor, wie sehr sie die genau kalkulierte andere Seite der Medaille darstellen. Er greift eine Bemerkung von Lione Pascoli, dem zweiten Biographen Pozzos, auf, wonach man mit dem »Auge des Körpers« alleine das Wahre nicht sehen könne. Diese Formulierung impliziere ein Darstellungsziel, das nur mit dem »inneren Auge« wahrgenommen werden könne. Ein breites Feld an Interpretationsmöglichkeiten ist damit eröffnet und vom Autor auch angesprochen: Nicht zufällig befinde sich in S. Ignazio der ideale Betrachterstandpunkt unmittelbar unter der zentralen Christusfigur am Fresko; wenig später dann wird Pozzos Traktat zitiert, wonach der »wahre Augpunkt die Ehre Gottes sei« (»... *al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina*«). Spätestens in diesem Zusammenhang wäre ein in die Tiefe führender theologischer Diskurs über Glaubensdogmen des Ordens und dessen Spiritualität vonnöten gewesen. Statt dessen folgt ein bloßer Hinweis, daß »nur der jesuitische Blick auf die Dinge ‚der richtige Blick‘ sei« – nahezu eine (unbeab-

sichtigte?) Paraphrase auf die (von Burda-Stengel nicht zitierte) berühmte Interpretation von Pozzos Werk in der Wiener Jesuitenkirche durch Christoph Friedrich Nicolai (1781), in welcher der einzig wahre, vorgeschriebene Standpunkt als polemische Metapher auf die Struktur des (zu diesem Zeitpunkt bereits aufgehobenen) Jesuitenordens benutzt wird.

Eine andere Auslegungsrichtung wird vom Autor ebenfalls angesprochen, aber nicht diskutiert: Pozzo habe mit den genannten Mängeln die Relativität des Sinneneindrucks aufzeigen wollen, würde er sich doch bereits bei leichter Veränderung des Standpunktes als Täuschung erweisen. Diese vom Autor gesehene »Kritik an der Sinnengläubigkeit« müßte – um Bestand zu haben – am jesuitischen Modell der *applicatio sensuum* erprobt werden, das gerade den menschlichen Sinnen für die Gotteserkenntnis zentrale Bedeutung zuspricht. Schließlich macht der Autor in Pozzos Fresken noch Analogien zu der im 17. Jh. beliebten Kategorie des »wissenschaftlichen Witzes« fest, wonach »die Perspektivkunst den Charakter eines Spiels habe, das funktioniert, wenn der Betrachter ‚mitspielt‘«.

Hinter all diesen Interpretationsmöglichkeiten steht jedenfalls das dialektische Verhältnis zwischen einem richtigen und vielen falschen Augpunkten, das gewissermaßen »ergangen« werden muß, um seine Wirkung entfalten zu können. Damit kommen wir auch zur Schlüsselstelle des Buches, denn es ist der »bewegte Betrachter«, der die Möglichkeit eröffnet, strukturelle Analogien zur interaktiven Videokunst festzumachen. Entscheidend nämlich für die Videokunst, die auf den Pionierarbeiten von Wolf Vostell und Nam June Paik basiert, ist ihre Aufstellung, ihre »Installation«, in bestehenden Räumlichkeiten (einer Galerie etwa): Bildschirme und seit den 80er Jahren des 20. Jh.s vornehmlich Video-Beamer ermöglichen Projektionen, die den ganzen Raum vereinnahmen und zum mehr oder weniger hermetischen Kunstraum umdeuten. Installationskunst ist also Raumkunst, die

vom Betrachter betretbar ist bzw. von ihm »ergangen« werden muß. An einigen wenigen Beispielen – Installationen wie »Threshold« und »Slowly Turning Narrative«, beide von Bill Viola, 1992, oder »Live-Taped Video Corridor« und besonders einprägsam »Going Around the Corner«, beide von Bruce Nauman, 1970 – verdeutlicht Burda-Stengel die entscheidenden Kriterien dieser zeitgenössischen Kunstform: die Interaktion zwischen Kunstwerk, dem umgebenden Raum und dem Betrachter, welchem konstitutive Funktion bei Entstehung und oder auch Veränderung des Kunstwerks zukommt.

Die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung des Buches liegt ohne Zweifel in der erstmaligen Beschäftigung mit und im (freilich noch skizzenhaften) Festschreiben von Analogien zwischen barocker Illusionskunst und zeitgenössischer Video-Installationen. Inwieweit damit für das Wesen der letzteren neue Aspekte und Zusammenhänge aufgezeigt werden, vermag an dieser Stelle nicht seriös beurteilt zu werden. Vorsicht jedenfalls scheint bei der Beurteilung des zweiten von Burda-Stengel postulierten Erkenntnisgewinns geboten, nämlich der »Gewinnung neuer Aspekte beim Betrachten barocker Kunst« aus dem Blickwinkel der Videokunst.

Und gerade die angesprochenen Charakteristika der Installation, die Interaktion und Betretbarkeit, führen den Autor zu folgender Schlußfolgerung: »Für das Verständnis von Andrea Pozzos Kunst ist der Begriff der Installation erhellend, denn er macht klar, daß es sich nicht um Malerei im albertischen Sinne handelt, also um Malerei, die sich darauf beschränkt, den jenseits des Betrachtterraumes liegenden Kunstraum zu gestalten, sondern daß es sich um Malerei handelt, die in den diesseits des albertischen Rahmens liegenden Betrachtterraum eingreifen will«. Dieser Hinweis ist wichtig, definiert er doch die wahrscheinlich zentrale Eigenschaft barocken Gestaltens. Nur: Dessen interaktives Potential, sein Umgang mit dem Rahmen in Albertis

Bild-Definition ist keinesfalls ein Phänomen, das sich erst über die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Videoinstallation entdecken läßt, sondern als doch abgesicherte Eigenschaft barocker Kunst gelten darf. Dieses spezifische Spannungsverhältnis zwischen Betrachter- und Kunstwirklichkeit offenbart sich nicht bloß bei Pozzo, es bestimmt die Deckenmalerei seiner Epoche ganz grundsätzlich, vielfach auch die Mikroarchitektur (Altarbau!), und weiters eine bestimmte (szenographische) Ausrichtung der Makroarchitektur.

Burda-Stengel ist zu solchen (nicht neuen) Einsichten – wie gesagt – auf einem neuen, über die Analyse einiger Videoinstallationen führenden Weg gelangt. Innovativ scheint der Weg und weniger das Ziel zu sein; dennoch dürfte sein vorsichtig und indirekt gesetzter Vorschlag, für Pozzos Werk in S. Ignazio anstelle des Begriffs der bloßen Deckenmalerei jenen der Installation zu verwenden, bedeutende Folgen haben. Scheint er doch eine neue Qualität an Argumenten zu erschließen, die prädestiniert sind, das Wesen barocken Gestaltens neu zu formulieren, anders gesagt, viele Erkenntnisse aus der Gegenwart heraus neu zu gewinnen. Daß der retrospektive Blick auf bestimmte Aspekte der Kunstgeschichte häufig von Problemen und Phänomenen der Gegenwart gespeist wird, weiß und erwähnt der Autor mit Verweis auf berühmte Texte etwa von H. Wölfflin oder A. Riegl. Die von Beat Wyss stammende Charakterisierung solcher Prozesse durch einen »*Beschlag eines unerklärten Gegenwartsinteresses (...) auf der Brille der Betrachtungsweise*« ist auch mehrfach zitiertes Leib-Motto von Burda-Stengel. Bei der Lektüre des Buches bekommt man Lust, die vom Autor gebaute Brücke von der barocken Kunst zur Videoinstallation um einen Bogen weiter, hin zur (leider nur kurz angesprochenen) »virtual reality« geschlagen zu sehen. Die Auslotung der unübersehbaren Verwandtschaft des Barocken mit der die Diskussion der Gegenwart bestimmenden

künstlichen Wirklichkeit schiene in zumindest gleichem Ausmaß vielversprechend und erkenntnisreich zu sein. In der (kunst)historischen Dimensionierung virtueller Wirklichkeit würde sich die Tragfähigkeit barocken Gestaltens und Denkens für die Gegenwart in wahrscheinlich noch erstaunlicherem Ausmaß darlegen lassen.

Dennoch bleiben, um zu resümieren, die Versuche des Autors, die Hinterlassenschaft Pozzos zu deuten, einseitig und in gewisser Weise oberflächlich; vor allem dort, wo sie darauf hinweisen, daß Pozzos oberstes Ziel lediglich die perfekte Augentäuschung gewesen wäre. Nur ansatzweise werden tiefer liegende Ebenen der Interpretation aufgesucht und thematisiert: sei es der Kontext der so einzigartigen perspektivtechnischen Lösung in S. Ignazio mit der theologisch-apostolischen Konzeption, die sakrale Fresken gerade für den Jesuitenorden nun einmal besitzen; sei es der Kontext mit einer ordensspezifischen Identität. Obwohl Burda-Stengel es nicht verabsäumt, die amerikanische Dissertation von Jerome Pryor (1972) zu nennen, die einen Zusammenhang zwischen dem Aufbau des Langhausfreskos in S. Ignazio und der Vorgangsweise der ignatianischen »Geistigen Übungen« diskutiert, sieht er keinen Anlaß, das für ihn zentrale Phänomen des singulären Betrachterstandpunktes ebenfalls vor dem spirituellen Hintergrund der Gesellschaft Jesu zu verorten. Eine Miteinbeziehung von Überlegungen über einen etwaigen Zusammenhang von Kunst und Spiritualität der Jesuiten hätten möglicherweise befruchtende Wirkung auf die Schlüsse besessen, die Burda-Stengel aus seinen klugen und präzisen Beschreibungen des formalen Instrumentariums von Andrea Pozzo gezogen hat.

Alles in allem haben wir ein widersprüchliches, weil im analytischen Bereich großartiges, im interpretativen Bereich unfertiges Buch vor uns, welches das Problem, dem sich der Autor gestellt hat, nicht wirklich erschöpfend auflösen konnte; eine komprimierte

Untersuchung, die – man muß es sagen – nicht ohne Flachheiten auskommt, die aber gleichzeitig animierende, aus der Gegenwartskunst gespeiste, neue »Augpunkte« für die Betrachtung des multimedialen Projekts des Barock vermittelt und gleichzeitig geeignet scheint, dem heutigen Medienkünstler eine historische Anbindung des eigenen Tuns zu eröffnen.

Belting hält dem Buch den Versuch der »Überwindung alter Denkbarrieren« zwischen historischer und zeitgenössischer Kunst zugute, verbunden mit der Absicht, »Kunstgeschichte als eine kohärente Geschichte der Wahrnehmung« zu verstehen, »die sich nicht auf historische Klassifikationen reduzieren läßt«. Dieses Modell kann aber nur solange funktionieren, als es der Historizität des Kunstwerkes, dessen historischem Ort auch ausreichend Rechnung trägt. Diese Rechnung ist bei der Untersuchung Burda-Stengels allerdings nur teilweise aufgegangen.

Herbert Karner

#### Genannte Literatur

G. DARDANELLO, Giovenale Boetto, Andrea Pozzo e l'architettura scenografica del San Francesco Saverio a Mondovì, in: *La Compagnia di Gesù nel Piemonte meridionale, secoli XVI–XVIII*. Kongreßakten Mondovì 1995 (Hrsg. G. GRISERI). Cuneo 1995, 187–198

DERSELBE, Esperienze e opere in Piemonte e Liguria, in: *Andrea Pozzo* (Hrsg. V. DE FEO / V. MARTINELLI) Milano 1996, 24–41

DERSELBE, La sperimentazione degli effetti visivi in alcuni altari di Andrea Pozzo, in: *Andrea Pozzo* (Hrsg. A. BATTISTI) Milano / Trento 1996, 121–131

B. KERBER, Pozzo e l'aristotelismo, in: *Andrea Pozzo* (Hrsg. A. BATTISTI), Milano / Trento 1996, 33–40

A. BATTISTI, L'azione spaziale in Andrea Pozzo, in: *Andrea Pozzo* (Hrsg. A. BATTISTI) Milano / Trento 1996, 49–56