

## EPIGONAL ODER EVOLUTIONÄR? ANDREA POZZO UND DER SÜDDEUTSCHE BAROCK

„Gibt es im 18. Jahrhundert eine Verbreitung des Formenguts, des unverwechselbaren Vokabulars Pozzos? Dies aber nicht im Sinn einer Aufzählung, wo überall von Pozzo abgeleitete Scheinkuppeln zu finden sind, sondern im Sinn einer Befragung der inhaltlichen Konnotationen, etwa: Werden von den Epigonen mit der übernommenen Form auch deren inhaltliche Bindungen und die entsprechenden Perspektivkonzepte wahrgenommen und transportiert? Welche spezifischen lokalen Bedingungen sind mit der Rezeption oder Nicht-Rezeption verbunden?“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten erbat Herbert Karner, der Initiator der Wiener Tagung, unter der Überschrift „Rezeption und Transfer – Pozzo und die Nachwelt“ Beiträge zu einer Frage, die sich bei jedem bedeutenden Künstler geradezu selbstverständlich aufdrängt: Welcher Einfluss lässt sich im Werk der Zeitgenossen oder der Nachwelt aufzeigen? Dieser Fragestellung liegt die in der Kunstgeschichte geradezu axiomatische Annahme zu Grunde, dass Ähnlichkeiten stets auf Übernahmen zurückzuführen seien, ja dass die Beeinflussung anderer, eben der „Epigonen“, durch ihnen voranschreitende „Pioniere“ der eigentliche Ausweis künstlerischer Bedeutung sei. Die Gravitation einer von Mit- und Nachwelt für gewichtig und neuartig erachteten künstlerischen Position führe geradezu mit Notwendigkeit dazu, dass sich Zeitgenossen und unmittelbare

Nachfolger auf diesen „Punto stabile“ ausrichteten.<sup>2</sup> Die einer Filiationstheorie entgegenlaufende Annahme, dass parallele künstlerische Innovationen in ein und demselben Feld gleichzeitig, aber unabhängig voneinander auftreten könnten, entspricht dagegen nicht den geläufigen Erwartungen. Das Werk Pozzos ist hierfür ein gutes Beispiel: Es wirkt bis heute verstörend, dass das grundlegende Concetto seines Meisterwerks, des Langhausfreskos von S. Ignazio, nicht etwa von Pozzo selbst erfunden, sondern neben anderen Quellen offensichtlich auch einem Thesenblatt nach Entwurf des süddeutschen Malers Johann Christoph Storer von 1664 entlehnt und lediglich in seiner konkreten Umsetzung – freilich in grandioser Weise – der neuen gestalterischen Aufgabe adaptiert wurde.<sup>3</sup> Martin Madl behandelt in diesem Band ein anderes Beispiel für die Frage von „Vorläufer-“ und „Epigontum“, nämlich das Phänomen unbequemer Gleichzeitigkeit, bei dem der Autor eine direkte Abhängigkeit zwischen Andrea Pozzos berühmtem römischen Deckenbild und dem nicht ganz so bekannten Fresko Abraham Godyns im böhmischen Schloss Troja vermutet: Das 1693–1697, also noch vor der Enthüllung des Ignatiusfreskos 1694 geschaffene Gemälde weist eine nahezu identische Verbindung von Figurenmalerei und Quadratura auf. Es erscheint angenehmer und naheliegender, eine wie auch immer zustande gekommene

<sup>1</sup> Herbert Karner. „Call for paper: Tagung „ANDREA POZZO – zum 300. Todesjahr“ Wien, September 2009“, <[http://www.oeaw.ac.at/kunst/archiv/09\\_tagung09\\_pozzo\\_call.pdf](http://www.oeaw.ac.at/kunst/archiv/09_tagung09_pozzo_call.pdf)>, Januar 2010.

<sup>2</sup> Hierzu kritisch Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland. In: *Das Münster* 54/2 (2001) 108–127, hier 116: „Aus dieser Adaption des Kuppelmotives, das wir auch andernorts bei Asam finden, ist in der Literatur immer wieder gefolgert worden, dass Pozzo das entscheidende Vorbild für Asam gewesen sei. Ich halte diese Betonung der Bedeutung Pozzos für falsch und kann mich keineswegs der in anderem Zusammenhang geäußerten Meinung anschließen, dass die Bedeutung Pozzos für die süddeutsche Barockmalerei gar nicht überschätzt werden kann. Ich meine, sie wird gewaltig überschätzt.“

<sup>3</sup> Vgl. den Beitrag von Christian Hecht in diesem Band. Zu Storer siehe Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1670) als Maler der katholischen Reform*. Regensburg 2000, bes. 308–310, Kat. D10: Thesenblatt „Die Weltmission der Gesellschaft Jesu“, Kupferstich 919 × 644 mm, 1664 für Johann Andreas Feigenbuz, Dillingen, gedr. in Augsburg bei Bartholomäus Kilian. Widmungsträger war Ordensgeneral Gian Paolo Oliva persönlich, so dass das Blatt in Rom sicher bekannt war. Weitere ikonographische Vorbilder bei Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*. Berlin–New York 1971, 73f.

Kenntnis Godyns des spätestens 1691 geschaffenen Bozzettos Pozzos<sup>4</sup> zu unterstellen, als die regelwidrige und beunruhigende These zu erwägen, dieselbe Innovation sei an zwei Brennpunkten des europäischen Barocks gleichzeitig und unabhängig voneinander entstanden.

Eine vergleichbare Vorbildwirkung wird gemeinhin auch vom Werk Andrea Pozzos für die süddeutsche Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts angenommen.<sup>5</sup> Dies bedarf allerdings einer näheren Begründung, denn der Jesuitenfrater war zwar nördlich der Alpen, aber nur östlich des Wienerwaldes tätig. Sein einziger direkter Schüler, Christoph Tausch, wirkte zwar in Schlesien und Ungarn,<sup>6</sup> aber nicht in Bayern und Schwaben. Die Rezeption müsste auf indirektem Wege erfolgt sein, z. B. durch Reisen süddeutscher Künstler nach Wien bzw. Italien oder durch druckgrafische Reproduktionen seiner Hauptwerke, z. B. in der erstmals ab 1693 in Rom edierten „*Perspectiva pictorum*“. Ein wichtiges Indiz für das Interesse an Pozzo im deutschen Süden ist der mehrfach, z. B. 1708–11 in Augsburg in deutscher Sprache edierte Perspektivtraktat,<sup>7</sup> der, so die geläufige Lesart, eine unübersehbare Spur über die Deckenge-

wölbe süddeutscher Kirchen gelegt habe.<sup>8</sup> Das Deckenfresko in Bayern und Schwaben sei dann eine Zeit lang von pozzeskem Illusionismus geprägt gewesen, dessen strenge Prinzipien eine jüngere Künstlergeneration mit ihren inklinierten Ebenen und die Quadratura relativierenden Landschaftsdarstellungen überwunden hätte.<sup>9</sup> Pozzo wäre somit der für Mitteleuropa bedeutendste Exponent des internationalen, römischen Barock, die Generation der Asam, Günther und Zimmermann dann die Vertreter eines eher regional geprägten, diesen überwindenden und ablösenden Rokokos.

Diese gängige Lesart, Pozzo als strahlender Leitstern, dahinter der süddeutsche Kometenschweif, spiegelt sich auch noch in der eingangs zitierten Formulierung Herbert Karners, welche die „Epigonaltät“ der „Nachfolger“ als geradezu selbstverständlich voraussetzt, und sie durch eine andere, entgegengesetzte Haltung kontrastiert, nämlich die Nicht-Rezeption. Zwischen diesen Polen fehlen dagegen nach Meinung des Verfassers zwei für das süddeutsche Geschehen eigentlich prägende Modelle der Auseinandersetzung, nämlich die gleichwertige Alternative bzw. Parallele und die Weiterentwicklung

<sup>4</sup> Rom, Galleria Nazionale di arte antica, Palazzo Barberini, Inv.-Nr. 1426, Öl/Lwd., 331 × 178 cm, Kerber (wie Anm. 3) Taf. 53, 69. Eine genauere Datierung scheint nicht möglich zu sein. Setzt man mit Pascoli mindestens drei Jahre Bearbeitungszeit an, so wäre der Bozzetto spätestens 1691 entstanden.

<sup>5</sup> Hermann Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. Photographische Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe*. München–Berlin 2000, 37f. „In der Abteikirche der Prämonstratenser von Weissenau malte 1719 Jakob Karl Stauder [...] die scheinbar erheblich höhere Tambourkuppel Pozzos.“ [sic!]

<sup>6</sup> Vgl. den Beitrag von Szabolcs Serfözö in diesem Band.

<sup>7</sup> [Andrea Pozzo.] *Perspectiva pictorum atque architectorum / inventa, designata & primum edita* [...] a Andrea Puteo / Der Mahler und Baumeister *Perspectiv. Augusta Vindelicorum*. Bd. I 1708, Bd. II 1711. Siehe auch <<http://diglit.lib.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709ga>>, Januar 2010. Zur Editions-geschichte siehe Peter Vignau-Wilberg, *Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis*. München 2005, 7.

<sup>8</sup> Vignau-Wilberg (wie Anm. 7) 17: „[...] berühmt wurde er aber vor allem durch seine Scheinkuppeln, die von seinem Lehrbuch und der gemalten Kuppel von S. Ignazio ausgehend, besonders in Süddeutschland, Böhmen und Polen Nachfolge fanden.“ und 28–36, hier 35: „Zwar haben Pozzos Scheinkuppeln im süddeutsch-österreichischen Raum bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts nachgewirkt, doch ging Matthäus Günther von der Dominanz der architektonischen Elemente und der perspektivischen Konstruktion der Scheinkuppel ab zugunsten der Vergrößerung des Raumes für die figurale Szene.“

<sup>9</sup> Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*. München 1951, 54: „Dort, wo die Italiener nach Pozzos Wort „die Augen betrügen“ möchten und im Eigenreiz der Fiktion sich vergnügen, schwelgt der nordische Meister ganz unrationale in lyrischen Naturschilderungen. [...] der deutsche Freskant freut sich an der Landschaft.“ Kerber (wie Anm. 3) 216 und 221f. „Die von Asam und seiner Nachfolge begonnene und weitergeführte Entwicklung setzt Pozzos System voraus und löst es zugleich auf in einem Vorgang von epochemachender Bedeutung. Die illusionistische Architektur isoliert sich aus dem Bezug zum Realraum und zum Betrachter, indem der Konvergenzpunkt der gemalten Architekturperspektive sich aus der natürlichen Augenhöhe des (wo immer, zentral oder exzentrisch stehenden) Betrachters verlagert. [...] Diese mit immanent stringentem Illusionismus einhergehende Inkommunikabilität ist das Neue, Entscheidende. Da zwischen dem realen Architekturraum und dem illusionistischen Freskobereich eine Spannung hervorgerufen wird – zunächst nur eine inhaltliche, doch sehr bald auch formal – bahnt sich im Rokoko eine Entwicklung an, welche die künstlerischen Realitäten beider unterscheiden wird. Für die weitere Zukunft wird sich die barocke Erlebniseinheit von gebautem Raum und Scheinraum als Gesamtkunstwerk umkehren und zu einer getrennten Betrachtung der einzelnen Künste [sic!]. Doch vorerst verhindert die „kritische Form“ des Rokoko, das vielleicht alle Realitätsgrade am mühelosesten verschleifende Gebilde, das es je gegeben hat, diese Trennung, die Rocaille. Doch diese wird erst von Cuvilliers 1738 nach Süddeutschland gebracht, zuvor liegt der Bruch offen zutage.“ Kerber verweist für diese Deutung des Rokoko vor allem auf Sedlmayr und Rupprecht.

oder Umdeutung des Vorbilds unter den bereits erwähnten „spezifischen lokalen Bedingungen“, die in Süddeutschland anscheinend völlig andere waren als in Italien oder den habsburgischen Ländern.

Für Wien scheint das Modell des Pozzo'schen Innovationsschubs eher überzeugend: Vergleicht man die dortigen Sakralbauten vor und nach dem Auftreten des Italieners, z. B. die Jesuitenkirche am Hof, die Salesianerinnen- oder die Dominikanerkirche mit der Universitätskirche nach ihrer Umgestaltung, so kann man fast von einer Neudefinition des Barock sprechen: Das bisher vorherrschende Weiß der Wände wird durch dunkelbunte Materialillusion der Farbräume abgelöst, die raumerweiternde Wirkung der geöffneten Himmel und fingierten Gewölbe ersetzt die plastisch-schweren oberitalienischen Stuckapplikationen; Raumgrenzen, Architektonische Gliederung, Lichtführung, Deckenbilder und Altaraufbauten verschmelzen zu einer neuen Einheit.

Die wenige Jahre später unter der Leitung des einheimischen Baumeisters Prandtauer für den vormaligen Universitätsrektor und Abt Berthold Dietmayr neuerrichtete Melker Stiftskirche zeigt sehr gut, wie schnell und gründlich diese Lektion an der Donau gelernt und verinnerlicht wurde. Die Wiener Noviziatskirche des Ordens St. Anna, vom Pozzo-Schüler Christoph Tausch um 1716 renoviert, überträgt die Ästhetik der Universitätskirche auf den kleineren Maßstab eines einschiffigen Wandpfeilersaals<sup>10</sup> und eröffnet einen Siegeszug direkter Nachfolgebauten, der sich durch ganz Oberungarn bis ins heute rumänische Siebenbürgen erstreckt.<sup>11</sup> Dennoch stellt sich auch für die habsburgischen Lande die Frage, ob Pozzos Einfluss nicht längst auf bereiteten Boden traf, denkt man an innovative Raumkonzepte wie die um 1680 errichtete Elisabeth-Kapelle am Breslauer Dom.<sup>12</sup> Vielleicht ist die scheinbare Initialzündung durch den Gast aus Rom aber auch eine zufällige Koinzidenz, und Rottmayr, Beduzzi u. a. hätten ohne Auseinandersetzung mit dem Jesuitenmaler zu genau denselben innovativen Lösungen gefunden.

Schon mehrere Jahrzehnte, bevor Pozzo die Alpen überschritt, hielten an der oberen Donau jene Innovationen Einzug, welche für die zweite Phase des süddeutschen Barocks, den Freskenbarock, prägend wurden. Als Pioniertat kann der Wiederaufbau des durch Brand schwer beschädigten Passauer Domes von 1668 bis 1695 gelten. Die hier zusammenwirkende Künstlerequipe, mehrheitlich aus Oberitalien stammend und seit längerem in den Habsburgischen Landen tätig, entwickelte an diesem Bau wichtige Innovationen, die wohl vor allem deshalb so lange übersehen wurden, weil es sich eben „nur“ um die Renovatio einer gotischen Brandruine und nicht um einen Neubau ab Ovo handelte. Der aus Wien berufene Carpoforo Tencalla schuf im Langchor von Passau ab 1679, also bereits Jahre vor Pozzo, das erste jochübergreifende Deckenfresko in einer süddeutschen Kirche.<sup>13</sup>

Das Zusammenspiel des farbigen Stucks, der Statuen und Fresken in der Gewölbezone und die systematisch entwickelte Abfolge der Seitenaltäre, das Zusammenführen des Bildprogramms in Chorfresko und Kuppel – gezeigt ist die Steinigung des Bistumspatrons Stephanus im Langchor, während seine Vision des himmlischen Vaters in der Kuppel dargestellt wird: All dies sind, wie die umfassende, von Karl Möseneder edierte Monographie gezeigt hat, wichtige Schritte auf dem Weg zum Einheitsraum.<sup>14</sup> Was hier freilich noch fehlt, ist die Einbeziehung der Quadratura, also der freskierten Architekturillusion<sup>15</sup> in die Gewölbegestaltung.

Diesen Schritt vollzogen die beiden gebürtigen Tiroler und Münchner Hofmaler Johann Anton Gumpp und Melchior Steidl in den Jahren 1690–95, also gleichzeitig mit Pozzos S. Ignazio-Gewölbe, im nahen St. Florian, wenn auch noch auf einzelne Gewölbejoche beschränkt und ohne direkten Zusammenhang mit der Wandarchitektur (Abb. 103): Ein epochales Werk, zu dem Kerber mit leicht bedauerndem Unterton bemerkte: „Tintelnots Herleitung der Fresken von St. Florian von Pozzo muss also aufgegeben werden. Dagegen sind [...] in der nächsten

<sup>10</sup> Vgl. Gerhardt Schmidt, *St. Anna in Wien (Christliche Kunststätten Österreichs 427)*. Salzburg 2005.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Szabolcs Serfözö in diesem Band.

<sup>12</sup> Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*. Bd. IV: Barock. München 1999, 13f.

<sup>13</sup> Frank Büttner/Meinrad v. Engelberg/Stephan Hoppe u. a. (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*. Bd. V: Barock und Rokoko. München 2008, 365.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Karl Möseneder (Hg.), *Der Dom in Passau vom Barock bis zur Gegenwart*. Passau 1995, sowie ders. in Lorenz (wie Anm. 12) 54f.

<sup>15</sup> Der Begriff „Illusion“ wird im Folgenden nicht im Sinne des Barocks abwertend, sondern im modernen, im späten 18. Jh. entstandenen Wortverständnis wertneutral für jene Vortäuschung von Realität gebraucht, welche Pozzo selbst als „Inganno“ oder „Augen-Betrug“ tituliert. Vgl. auch Büttner (wie Anm. 2) 110–112.

Generation [...] direkte Übernahmen von Pozzo wahrscheinlich<sup>16</sup>.

Der Tiroler Gump erlernte seine Kunst nicht bei Pozzo, sondern bei den ebenfalls römisch geprägten Brüdern Schor, welche später auch die Asam als ihre Vorbilder und Lehrmeister bezeichnen.<sup>17</sup> Die unhinterfragte Herleitung jeder süddeutschen Quadratura nach 1700 von Pozzo ist somit weder wahrscheinlich noch zwingend, er war eben nicht der einzige Multiplikator römischer Innovationen nördlich der Alpen. Vielmehr waren Steidl und Pozzo Konkurrenten um dieselben Aufträge, wie die Vergabe des Freskos im Bamberger Kaisersaal<sup>18</sup> durch Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn im Jahr 1707 belegt: Dieser hatte zunächst Fra Andrea beauftragen wollen, schreckte dann aber vor dem geforderten Salär zurück und entschied sich für den preisgünstigeren regionalen Konkurrenten. Auch in Augsburg, also jenem Zentrum des süddeutschen Barocks, in dem der Nachdruck des Traktats ab 1708 erfolgte, hatte bereits zwei Jahre zuvor derselbe Melchior Steidl einen Saal im Hause des Verlegers Elias Christoph Heiss perspektivisch ausgeschmückt. Pozzo war somit keineswegs der erste oder einzige, der die gemalte als Alternative zur gebauten Architektur im deutschen Süden einführte. Tatsächlich reicht diese Tradition in Bayern zurück bis zu dem 1602 freskierten Schwarzen Saal Hans Werls in der Münchner Residenz.<sup>19</sup> Vielleicht kaufte sich mancher in Bayern und Schwaben, der Steidls oder Asams Decken im Ori-

ginal bewunderte, anschließend Pozzos Lehrbuch, um sich so mit den zugehörigen Tricks und Kniffen vertraut zu machen?

Wie aber ist nun, sieht man einmal von Fragen des Urheberrechts ab, die Rezeption bzw. Adaption jener Innovationen im deutschen Süden verlaufen, die man gemeinhin mit dem Werk Pozzos verbindet? War der Umgang damit de facto epigonal, oder nicht viel eher evolutionär? Hierfür sei im Folgenden ein charakteristisches Beispiel näher untersucht.

Es gibt wenigstens einen Kirchenbau in Süddeutschland, der lange Zeit mit Andrea Pozzo als angeblichem Planverfertiger in Beziehung gebracht wurde: Die 1685–1693 errichtete Jesuitenkirche, seit 1803 Untere Pfarrkirche St. Martin in Bamberg (Abb. 104), nachweislich errichtet von den Brüdern Georg und Leonhard Dientzenhofer.<sup>20</sup> Die irri- ge Zuschreibung des Entwurfs an Pozzo mag auch daher rühren, dass er im Auftrag des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn 1708 ein Hochaltargemälde zum Thema des Namens Jesu für die Kirche schuf.<sup>21</sup>

Der Bau folgt dem in Süddeutschland seit der Münchner Jesuitenkirche St. Michael geläufigen Wandpfeilerschema. Die vorderste der drei lateralen Kapellen ist so verbreitert, dass sie ein Querhaus an- und damit das Vorchorjoch zur Vierung umdeutet. Die Hängekuppel über diesem Joch gestaltete der aus Como stammende Giovanni Francesco Marchini<sup>22</sup> 1714, also gut 20 Jahre nach der Weihe, mit ei-

<sup>16</sup> Kerber (wie Anm. 3) 214.

<sup>17</sup> Kerber (wie Anm. 3) 215. Vgl. auch Christina Strunck (Hg.), Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco, Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 6.–7. Oktober 2003. München 2008.

<sup>18</sup> Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 365.

<sup>19</sup> Büttner in Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 357; Bauer (wie Anm. 5) 66.

<sup>20</sup> Peter Pause, Die Innenrenovierung der ehem. Jesuitenkirche St. Martin in Bamberg. In: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 38 (1984) 105–110, hier 106: „Es wird angenommen, dass Georg Dientzenhofer Pläne für den Neubau der Jesuitenkirche fertigte und Andrea Pozzo in Rom Einfluss auf seine Planung nehmen konnte.“ Thomas Korth, Der Bau der ehemaligen Jesuitenkirche zum heiligsten Namen Jesu in Bamberg, der heutigen katholischen Pfarrkirche St. Martin. In: Renate Baumgärtel-Fleischmann/Stephan Renczes (Hg.), 300 Jahre Jesuitenkirche/St. Martin Bamberg. 1693–1993. Ausstellungskatalog. Bamberg 1993, 76–112, hier 80. Korth erklärt diese Ansicht für „seit langem widerlegt“. Kurioserweise gleicht der als Figura 1 in Band 1 von Pozzo (wie Anm. 7) gezeigte Kirchenraum, der lediglich der Erklärung von Augpunkt und Horizontlinie dienen soll, sehr weitgehend der Bamberger Jesuitenkirche, für die Pozzo im gleichen Jahr ein Altarblatt fertigte, vermutlich ohne Kenntnis des Aufstellungsortes. Korth (ebd.) 103 verweist auf das Vorbild anderer Jesuitenkirchen, z. B. Solothurn (1680–88).

<sup>21</sup> Kerber (wie Anm. 3) 34, Abb. 17f.

<sup>22</sup> Siehe Peter Seewaldt, Giovanni Francesco Marchini. Sein Beitrag zur Monumentalmalerei des Spätbarocks in Deutschland. Egelsbach 1984, 20–23 u. Kat. 6, 159. Neben dem Bamberger Fresko führte der Maler verschiedene Arbeiten für die Schönborn aus, z. B. in der Pfarrkirche Wiesentheid (mit einer weiteren Scheinkuppel), im zerstörten kurmainzischen Schloss Favorite und in Schloss Pommersfelden. Er erweist sich hier vor allem als Quadraturmaler, dessen Schwerpunkt stets (im Unterschied zu den meisten süddeutschen Freskantenn) auf der illusionistischen Architekturdarstellung selbst liegt. Die Wiederholung des Kuppelfreskos im Bamberger Marschalk'schen Haus (ebd. Kat. 27, 174, Abb. 50, 1965 erneuert) bestätigt seine Verwendung der Kuppel à la Pozzo als dekoratives Versatzstück, nicht (wie bei den meisten süddeutschen Freskantenn) als Element einer größeren, komplexeren Bilderzählung.

ner nahezu wörtlich von Pozzo übernommenen illusionistischen Tambourkuppel.<sup>23</sup>

Selten treffen zwei ästhetische Systeme so unvermittelt, ja man könnte sagen unversöhnlich aufeinander. Dem schlichten, kargen, weiß verputzten Saalraum wird an dieser einzigen, zentralen Stelle das Zitat eines pozzesken Illusions- und Farbraumes appliziert. Das genuin Unverbundene dieser beiden Gestaltungsweisen ist durch einen schwarzen Schattenring um den Kuppelfuß und amorphes Gewölke in den unregelmäßigen Restflächen der Pendentifs mehr betont als kaschiert. Von einer überzeugenden Illusionswirkung oder optischen Raumerweiterung kann hier keine Rede sein.<sup>24</sup>

Die etwas frühere Altarausstattung der Kirche<sup>25</sup> zeigt, auch wenn man beim illusionistisch-bunten Materialprunk des Stuckmarmors durchaus an Pozzo denken könnte,<sup>26</sup> eine genuin andere Grundhaltung, denn eine Verschmelzung der sakralen Möbel mit der Raumschale zu einem Einheits- oder Farbraum ist hier weder erreicht noch angestrebt.<sup>27</sup> Vielmehr dominiert der scharfe Gegensatz zwischen einer hell verputzten,<sup>28</sup> fast immateriellen Raumschale, die vor allem als neutraler Architekturgrund wirkt, und den darin isoliert eingestellten, marmorfarbenen Kleinarchitekturen – eine Kontrastästhetik, die bis zum Ende des süddeutschen Rokoko bestimmend blieb (vgl. Abb. 110). Auch die Positionierung der Seitenaltäre widerspricht dem italienisch-jesuitischen Raummodell, indem diese durch ihre Aufstellung an den Schmalwänden die Kapellen nicht als quergerichtete, autonome Anräume definieren, sondern als nischenartige Ausweitungen des Hauptraumes, in den die

einzelnen Retabel durch die Zusammenschau wie tiefengestaffelte Theaterkulissen hineinwirken.

Ein weiteres süddeutsches Spezifikum liegt in der Architektenwahl. Im Gegensatz zu anderen Epochen und Regionen erwies sich die Gesellschaft Jesu während des gesamten Hoch- und Spätbarocks im deutschen Süden eher als künstlerisch nehmender denn als gebender Teil. So waren die Dientzenhofer z. B. keine durch diesen Orden geprägten oder ihm besonders eng verbundenen Künstler, sondern verdankten den Auftrag anscheinend einer persönlichen Empfehlung ihres bisherigen Brotherren, des Waldsassener Zisterziensersuperiors Pater Nivard Christoph, für den die Architekten ein bei weitem innovativeres Projekt entwickelt hatten.<sup>29</sup> Die bayerisch-böhmischen Baumeister arbeiteten ebenso gut und gerne für die Benediktiner von Fulda und Banz wie für die Grafen Schönborn in Pommersfelden. „Jesuitenbarock“ war für sie ein Auftrag unter vielen, und im Vergleich mit den in Süddeutschland als Bauaufgabe dominierenden monastischen Großkonventen, Abteikirchen und Lustschlössern als künstlerische Herausforderung eher peripher.

Man mag diese missglückte oder verweigerte Adaptionleistung der nicht überragenden Qualität der beteiligten Künstler zuschreiben: Aber auch erstklassigen Meistern wie den Asam, ja Pozzo selbst misslang regelmäßig die überzeugende Anwendung des Inganno, denn die realen Lichtverhältnisse – meist wurde die Scheinkuppel (wie in S. Ignazio in Rom) ausgerechnet an die dunkelste Stelle des Gewölbe gemalt – reduzieren deren Raumerweiterungswirkung auf eine rein theoretische.

<sup>23</sup> Pause (wie Anm. 20) 106: „Er [Marchini] benutzte dafür fraglos Vorlagen von Andrea Pozzo.“ Leider versäumte es Marchini, dem Rat von Fig. LIV des 2. Bandes zu folgen, in dem Pozzo (wie Anm. 7) eine Kuppelform für querrrechteckige Grundflächen vorschlägt, einen Borrominesken Vierpass, der die vorgegebenen Fläche viel besser ausgefüllt hätte.

<sup>24</sup> Pause (wie Anm. 20) 110 zur letzten, etwas harmonisierenden Restaurierung: „Im Vergleich dazu hat das Kuppelfresko seine belastenden Dunkelheit etwas verloren. Die Illusion einer Öffnung in den Himmel konnte freilich nicht erreicht werden. [...] Die Störung des Raumeindrucks durch die fast schwarze Kuppelmalerei ist stark abgemindert worden. Dennoch kann nicht behauptet werden, dass alle Teile sich bruchlos aneinanderfügen. [...] Die Scheinarchitektur in der flachen Kuppel ist auch nach deren Aufhellung im Raum isoliert, was die Vermutung zulässt, es könne sich bei dieser Ausmalung um das Fragment eines ursprünglich umfangreicheren Entwurfs handeln.“

<sup>25</sup> Pause (wie Anm. 20) 106, 1701–1714, von Giovanni Battista Brenno, am Hochaltar signiert.

<sup>26</sup> So vermutete auch Kerber (wie Anm. 3) 35.

<sup>27</sup> In Österreich dagegen lässt sich eine Traditionslinie der „gemalten“, durchgehend illusionistischen Sakralraumgestaltungen von Stams (1692), Vornau (1701), Spital am Pyhrn (1736), Rein (1738), Herzogenburg (1743) bis nach Korneuburg (1773) ziehen. Siehe Möseneder in Lorenz (wie Anm. 12) 58–63.

<sup>28</sup> Korth (wie Anm. 20) 100: „Rein weiß und ohne jeglichen „Aufputz“ durch Malerei, farbige Fassung oder Stuck sollte die Architektur ganz durch sich selbst wirken. [...] Gleichwohl widerspricht die Ausstattung des 18. Jahrhunderts nicht der grundlegenden Struktur der Raumarchitektur, interpretiert sie nicht falsch, sondern steigert nur die ihr von Anfang an innewohnenden Tendenzen.“ Pause (wie Anm. 20) 106–108: Nach Befund war der Wandputz in der heute rekonstruierten zweiten Fassung von 1718 grau abgetönt, die Kapitelle golden hervorgehoben. Die erste Fassung von 1690 war anscheinend weiß und ockergelb.

<sup>29</sup> Korth (wie Anm. 20) 78–80.

Als Beispiel sei das Gewölbe des Freisinger Domlanghauses (Abb. 106) erwähnt, an dem die 1723 frisch aus Rom zurückgekehrten Asam wie in einem Musterkatalog neben einer Scheinkuppel à la Pozzo auch gleich eine Deckenöffnung à la Gaulli präsentierten, so dass weder der gemalte noch der scheinbar gebaute Durchbruch wirklich zur Geltung kommen können.<sup>30</sup> Die Illusion, Pozzos trefflicher Augen-Betrug,<sup>31</sup> bleibt hier Behauptung und korrekt reproduziertes römisches Bildungsgut. Hierbei ist sicher das Nachdunkeln der Deckenbilder und die stets steigenden Anforderungen der an elektrische Luxzahlen gewöhnten heutigen Besucher zu berücksichtigen. Dennoch ist auffällig, dass dieses Problem vor allem dann virulent wird, wenn dem Betrachter die bruchlose Verschmelzung des gemalten mit dem gebauten Raum nahegelegt werden soll. Lässt der Künstler dagegen die ästhetische Differenz zwischen Fresko und Architektur konzeptionell bestehen, so fällt die Akkomodation auf die sichtbare Alterität der gemalten Scheinwelten auch dem lichtverwöhnten modernen Auge deutlich leichter.

Viel unproblematischer und in Süddeutschland geläufiger ist dagegen der Versuch, die Quadratura in die Bilderzählung der Fresken mit einzubeziehen und somit nicht den realen Kirchenraum, sondern den imaginierten Handlungsraum auszuweiten, wie dies schon dieselben Asam in der über dem Hochaltar in einer Scheinkuppel angesiedelten Pfingstszene in Aldersbach (1718–20, Abb. 105) zeigten.<sup>32</sup> In dieser typisch süddeutschen Adaption als „Szenenbild“ erweisen sich die Pozzo’schen Perspektivräume als erstaunlich langlebig. Sie werden eben keineswegs von den Landschafts- und Himmelsbildern des autochthonen Rokoko abgelöst, wie die ältere Forschung

gerne zuspitzend behauptete, sondern halten sich hartnäckig bis zum Ende der Epoche, und zwar immer dann, wenn sie als Kulisse der dargestellten Handlung gebraucht werden – als Beispiel sei auf Martin Knollers Fresko des zwölfjährigen Jesus im Tempel aus Neresheim verwiesen<sup>33</sup> (Abb. 107), entstanden nach 1771 an der Schwelle zum Klassizismus.

Man kann bei süddeutschen „Adaptionen“ gelegentlich den Eindruck gewinnen, dass Pozzos illusionistische Architekturrahmung lediglich als Zitat aufgerufen wird, indem sie die Einzelszenen eines Deckenfreskos gliedert, welches aber selbst wiederum in einem Goldrahmen an der realen Decke appliziert erscheint, so dass die Illusion einer Durchlässigkeit von Bildraum und Realraum erst gar nicht aufkommen kann oder soll. So setzt z. B. Gottfried Bernhard Göz eine von Pozzos S.-Ignazio-Langhaus inspirierte rahmende Arkatur in seinem Deckenfresko der Amberger Salesianerinnenkirche von 1758 (Abb. 108) ein.<sup>34</sup>

Ein herausragendes Beispiel für dieses autonome Verständnis von Illusion ist der 1734 freskierte Ingolstädter Kongregationssaal der Asam (Abb. 109),<sup>35</sup> sicher eines jener Konzepte, das dem Pozzo’schen *Theatrum sacrum* noch am nächsten kommt: Doch selbst hier ist der marianische Tempel über dem Hochaltar Teil eines erkennbar anderen, visionären Raumes, durch Wasser und Felsen vom gebauten Kongregationssaal geschieden, wobei die beiden Welten kommunizieren, z. B. durch die den Bildrahmen gelegentlich überschneidende Draperie. Die freskierte Decke ist hier nicht pseudoreale Raumerweiterung,<sup>36</sup> sondern Projektionsfläche oder „Schaubühne“, also der Ort einer Theaterszene.<sup>37</sup> So wie

<sup>30</sup> Meinrad v. Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen*. Petersberg 2005, 249–261, Abb. 169.

<sup>31</sup> Vgl. den Text zu fig. XLVII in Bd. II von Pozzo (wie Anm. 7), dem *Theatrum* eines Gnadenbrunnens: „Dahero es auch eine unlaugbare Sache ist, das grosse Risse und Gemälde, wann sie nach denen Reguln der Bau- Mahler- und Perspectiv-Kunst gemacht sind, das Auge trefflich betriegen: allermaßen ich mich noch wohl erinnere, daß ich etliche Persohnen gesehen, die dise Stafflen hinauf steigen wolten, auch den Betrug nicht eher vermerckt, biß sie selbige mit den Händen betastet.“

<sup>32</sup> Bauer (wie Anm. 5) 38. Auf diese Verwendung der Architektur als Szenenhintergrund weist auch Pozzo (wie Anm. 7) explizit in der Vorrede des 2. Teils „An den Leser“: „Ist also sehr notwendig, daß diese Reguln absonderlich denen wohl bekandt seyen, welche grosse Wercke mahlen, und ihre Kunst und Wissenschaft in Verjüngung und geschicklicher Stellung der Figuren, in gebührlich Anordnungen Liechts und Schattens, und zumahlen in schöner architectonischer Erfindung sehen lassen wollen: [...]“.

<sup>33</sup> Abb. in Christian Norberg-Schulz, Balthasar Neumann. Abteikirche Neresheim. Tübingen 1993, 50.

<sup>34</sup> Abb. in Bauer (wie Anm. 5) 162f.

<sup>35</sup> Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 369, Taf. 121. Die Darstellung mit den Liebestrahlen Gottes, die über Maria auf die Vier Erdteile umgelenkt werden, rekuriert auf denselben Motivkanon wie Pozzos S. Ignazio-Langhausfresko.

<sup>36</sup> Bauer (wie Anm. 5) 38 formuliert vorsichtiger zu Stauders Deckenfresko in Weissenau von 1719: „Sie ist nicht nur Illusion eines architektonischen Teiles der Kirchenarchitektur (wie bei Pozzo), sondern neu ansetzender und bühnengleicher Schauplatz.“

<sup>37</sup> Büttner (wie Anm. 2) 120f. „Das Wissen um das Hier und Jetzt des Wahrnehmenden bekommt, wie beim Theater, ein besonderes Gewicht. Und wie im Theater bietet ihm jedes Deckenbild, dem er sich zuwendet, sozusagen einen neuen Akt des Stücks, das er für sich in der Aktion der Betrachtung nachvollzieht. [...] Die Bildwelt der Fresken bietet sich dem Betrachter dar, zeigt sich ihm in fiktiver Präsenz. [...] Diese fiktive Wirklichkeit diffundiert mit der konkreten Wirklichkeit des Gotteshauses.“

der Bühnenvorhang sich hebt und den Blick in eine andere Welt gewährt, so umschreibt der für Süddeutschland nahezu unverzichtbare Stuckrahmen die Markierung einer ästhetischen Grenze. Dass einige Elemente – Vorhänge, Wolken, Engelsfüße – aus der einen (zweidimensionalen) in die andere (reale) Welt plastisch hineinragen, beschreibt ein typisch süddeutsches Charakteristikum, das für Pozzo schlicht unvorstellbar erscheint, weil diese demonstrative Grenzüberschreitung vorhandene Materialdifferenzen betont, statt sie zu kaschieren.

Auch Pozzos Werk lebt von Materialkontrasten: Es fällt schwer, hinter dem durchaus „irdisch-handfesten“ Materialprunk des Ignatiusaltars im Gesù und der ihre materielle Wertlosigkeit geradezu zelebrierende, auf Leinwand gemalten ersten Scheinkuppel in S. Ignazio das gemeinsame künstlerische Konzept zu erkennen. Der Unterschied liegt darin, dass Pozzo mit medialen Varianten arbeitet, ohne diese jeweils zu stark zu vermischen. Er beherrscht Trompe l'oeil, Anamorphose und Perspektive, aber setzt sie je nach Aufgabe gezielt und separiert ein. Derselbe Entwurf eines Altarretabels kann sowohl vorläufig auf eine Wand freskiert als auch später in kostbarsten Materialien dreidimensional errichtet werden, aber die Vermischung beider Realitätsgrade, die zu optischen Interferenzen führen muss, ist offensichtlich nicht erwünscht.<sup>38</sup>

In Süddeutschland liegt der Fall anders, indem auch das scheinbar kostbare Material hier nahezu ausnahmslos Illusion ist. Die habituelle Verwendung von Stuckmarmor ist nicht allein dem Mangel an geeigneten Steinbrüchen geschuldet, sondern ästhetisches Prinzip: Der Illusionscharakter aller Ausstattungselemente – gemalte Wolken, scheinbar lebendig inkarnierte schwebende Gipsengel, marmorierte Holzsäulen, oberflächenvergoldete Statuen, skelettierte „Heilige Leiber“ mit Glasaugen in prunkvollen Gewändern – verbindet das Disparate wiederum zu einer Einheit, deren faktische Pseudomaterialität Programm ist. Nur so ist das hemmungslose (und letztlich antiillusionistische) Durchmischen aller Illusionsebenen z. B. in Zwiefalten zu erklären, wo am Hochaltar<sup>39</sup> vergoldete, glanzweiße und rosige Put-

ten miteinander spielen, als seien die Himmelsbewohner in der Lage, ihre transitorische Materialität chamäleonartig nach Wunsch zu wechseln (Abb. 110).

Margit Kern hat dieses Spiel mit verschiedenen Realitäts- und Materialitätsebenen, das offensichtlich einen diese Differenzierung bewusst wahrnehmenden Betrachter einbeziehen will, als „[...] Ambivalenzen in der Einheit der Gattungen – das heißt Synthesen, die zugleich in Brüchen partiell wieder aufgehoben und in Frage gestellt werden [...]“ charakterisiert.<sup>40</sup> Während man bei Pozzo tunlich darüber streiten kann, ob neben dem fest markierten „Punto stabile“ der perfekten Illusion auch der diesen Effekt relativierende „punto mobile“ eines herumwandernden Betrachters als vom Künstler intendiert angesehen werden kann,<sup>41</sup> ist der süddeutsche Barock nach den Asam ohne Einbeziehung des Kalküls auf die bewusste Wahrnehmung solcher Brechungen durch den Betrachter überhaupt nicht verständlich: „Diese partielle Angleichung heterogener Medien und Gegenstandsbereiche zielt nicht auf eine möglichst mimetische Abbildung eines spezifischen Wirklichkeitsausschnitts. Nicht die perfekte Illusion, sondern die genaue Beobachtung des Übergangs zwischen den Partien, in denen die Naturnachahmung im Vordergrund steht, und solchen, die den Kunstcharakter besonders hervorheben, wird zum eigentlichen Thema“.<sup>42</sup>

Es ist bezeichnend, dass das Ende des Rokoko im deutschen Süden mit der Wiedereinführung der strengen Mediendifferenzierung und „echter Materialien“ einhergeht – man vergleiche z. B. die Stuckmarmoraltäre in Vierzehneiligen mit den Alabasterretabeln in Neresheim oder Salem.

Hierin liegt ein deutlicher Unterschied zu Pozzos Illusionsverständnis. Er offeriert seine Kunstmittel als Substitut realer Architektur oder Skulptur, die so nicht oder noch nicht errichtet wurde, aber jederzeit errichtet werden könnte: Seine gemalten Bauten sind somit nicht imaginär, sondern pseudoreal wie jene computeranimierten Szenenbilder, die in heutigen Filmen „wie echt“ wirken sollen. Das belegt z. B. Figura 94 im ersten Band, welche den Schnitt durch S.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von David Ganz zu Frascati in diesem Band.

<sup>39</sup> Hochaltar um 1753 von Johann Michael Feichtmayr, Franz Joseph Spiegler und Johann Joseph Christian. Vgl. Margit Kern in Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 311, Kat. 124, Taf. 97; Guido Reuter, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660–1770. Petersberg 2002, 158–185; gute Abb. in Ursula Koslowski, Münster Zwiefalten. Passau 1990.

<sup>40</sup> Margit Kern, Grenzüberschreitungen. Die Einheit der Gattungen in den kirchlichen Innenräumen und die Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 288–317, hier 291.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu die gegensätzlichen Deutungen von Kerber und Blunk.

<sup>42</sup> Kern (wie Anm. 40) 291.

Ignazio mit der projektierten, aber niemals ausgeführten Kuppel zeigt, also den von Pozzo simulierten Zustand als scheinbar realen, vollendeten wiedergibt.<sup>43</sup> Eine entsprechende „Umzeichnung“ von Asams Maria de Victoria-Decke ist dagegen schlicht undenkbar und würde auch kaum der künstlerischen Intention entsprechen. Dieser Bildraum ist eben erklärtermaßen keine Fortschreibung des Realraums darunter, und zwar nicht erst im Rokoko.

Man hat in diesem deutlich eigenständigen Charakter des süddeutschen Freskos eine bewusste, spätere Abwendung von Pozzo erkennen wollen: Diese Distanzierung setzte dann bereits mit der ersten Generation derjenigen ein, die seine Kunst rezipieren konnten, also mit den Asam selbst. Die Süddeutschen Meister rekurrieren aber nach Meinung des Verfassers vielmehr auf eine ältere lokale Traditionslinie, die ohne Umweg über Piemont, Rom und Wien weitergezogen werden konnte.

Schließlich war auch dem von Pozzo und seinen Zeitgenossen in Österreich so erfolgreich propagierten Farbraum in Süddeutschland kein dauerhafter Erfolg oder Nachfolge beschieden. Er blieb ein Spezifikum von Italianisten wie z. B. dem in Rom ausgebildeten Johann Lucas von Hildebrandt,<sup>44</sup> aber er wurde nicht heimisch in Bayern und Schwaben. Das zeigt sich schon im Werk der Asam, die bei der Mehrzahl ihrer Kirchen wie in St. Emmeran, Rohr oder Straubing zum traditionellen weißen Putz als Grundfarbe zurückkehrten, von dem sich dann die bunten Applikationen umso kräftiger abheben.

Es fragt sich somit, ob das Modell der „Rezeption“ für Süddeutschland überhaupt greift, oder ob es

sich nicht um einen parallelen Strang der Quadratura handelt, der von Gump und Steidl herkommend das Werk Pozzos quasi asymptotisch berührt. Dagegen könnte man Marchini, den Freskant der Bamberger Kuppel, sehr wohl als einen Epigonen Pozzos bezeichnen, weil er dessen Vorlage mit beschränktem Erfolg einfach übernimmt und starr lehrbuchmäßig anwendet. Dies ist jedoch keinesfalls die Regel im deutschen Süden, der sich von den Innovationen, die man mit Pozzo assoziiert, allenfalls marginal berührt zeigt und ihnen ein differenziertes, in manchem sogar distanzierendes Verhältnis entgegen bringt. Das liegt daran, dass Süddeutschland in jener Epoche keineswegs Provinz oder Peripherie, sondern eher Transperipherie ist, um eine fruchtbare Wortschöpfung von Peter Cornelius Claussen aufzugreifen.<sup>45</sup> Innovationen aus Rom oder Wien treffen hier auf eine selbstbewusst sich entwickelnde und stark auf die eigenen Traditionen und Vorlieben ausgerichtete, aufblühende Kunstlandschaft. Es fehlt auch ein maßstabsetzendes Zentrum, wie es Wien für die habsburgischen Lande bei aller Autonomie der jeweiligen Kunstlandschaften, z. B. Böhmens, darstellt.<sup>46</sup> Die aus Rom zurückkehrenden Asam sind in Bayern eher Pares als Primus.

Schließlich hat Pozzo zu dem entscheidenden Leitmedium zwischen Inn und Donau, dem Stuck oder allgemeiner gesagt dem rahmenden Ornament, kaum etwas beizutragen.<sup>47</sup> Die figürliche Malerei bleibt in seinem Konzept unverkennbar der Quadratur untergeordnet, und kann daher die Vorbilder nicht liefern, welche die primär narrativ orientierte süddeutsche Freskokunst nun einmal am dringend-

<sup>43</sup> Pozzo (wie Anm. 7) Bd. 2, erklärt zu Fig. 94: „Zu eurer Belustig- und Vergnügung hab ich die Auffziehung der St. Ignatius-Kirche [...] zusambt der Kuppel, wie sie der Baumeister entworfen, anhero gezeichnet: weil aber besagte Kuppel noch nicht ausgebaut, so habe ich an deren statt ein mit der Kuppel bemahlten Tuch-Wand in A und B [Anm. d. Verf.: Die Buchstaben fehlen im Nachstich der deutschen Ausgabe, gemeint ist der Kuppelfuß über den Pendentifs] beygesetzt.“

<sup>44</sup> Vgl. die von Hildebrandt maßgeblich mitgestaltete Schönborn-Kapelle am Würzburger Dom und die Hofkirche der Residenz, beide um 1735. Siehe Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 203f, Kat. 13, Taf. 47.

<sup>45</sup> Peter Cornelius Claussen, Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua. In: Herbert Beck/Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Schriften des Liebieghauses). Bd. I. Frankfurt am Main 1994, 665–687, hier 670 und 682. Unter ‚Transperipherie‘ versteht Claussen eine Kunstlandschaft, die nicht nur einfach mit eingeschränkter Qualität die Innovationen des Zentrums rezipiert, sondern durch ihren jeweils eigenen ästhetischen Kontext und autonome Traditionen die Impulse der Zentren so transformiert, dass dies zu völlig eigenständigen Ergebnissen führen: „Während an der Peripherie das Zentrum die Normen setzt, gelten in der Transperipherie andere Gesetze. Wird eine Idee aus einem anderen Zentrum in solche Gebiete hineingetragen, so kommt es zu einer Auseinandersetzung, die in Einzelfällen äußerst fruchtbar sein kann.“

<sup>46</sup> Als ein gutes Beispiel für die Funktion Wiens als Drehscheibe kann die Vita Franz Anton Maulbertschs (1724–1796) gelten, der, vom Bodensee stammend, mit seinen Fresken in der Wiener Piaristenkirche 1752 ein maßstabsetzendes Werk schuf, das zu Nachfolgeaufträgen zwischen Böhmen, Ungarn und Tirol führte, während er in Bayern und Schwaben nicht mehr tätig war. Vgl. hierzu den Beitrag von János Jernyei-Kiss in diesem Band.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu einführend Hugo Schnell/Uta Schedler, Lexikon der Wessobrunner. München–Zürich 1988, bes. 9–37, und Uta Schedler in Büttner/Engelberg/Hoppe (wie Anm. 13) 328–332.



sten benötigte.<sup>48</sup> Man könnte also sagen, dass Pozzos Errungenschaften in Bayern und Schwaben mit einem interessierten Seitenblick zur Kenntnis genommen und dort, wo sie zweckdienlich erschienen, auch rezipiert wurden: Aber diese Übernahme war keine Unterwerfung oder blinde Gefolgschaft, sie blieb beschränkt, kontrolliert und reflektiert.

Diese Methoden nicht epigonal, sondern evolutionär anzuwenden, dürfte auch der Intention des Fraters selbst entsprochen haben. So setzt Pozzo neben die 71. Figur des ersten Bandes, die berühmte *Macchina* der Hochzeit zu Kana von 1685 aus dem *Gesù in Rom*, die ermunternden Beischrift: „Ich zweifle nicht, daß der, so bishero meiner Unternehmung gefolget, von selbst seinen Weg hierinn glücklich fortsetzen, und noch grössere, auch bessere Werck, dann unsere gegenwärtige seyn möchten, erfinden, und an das Licht bringen werde.“

Wodurch begründet sich also die Bewertung Pozzos als Wegweiser auch des nordalpinen Barocks, der sich bis in die neuesten Publikationen hinein hält, wie ein Blick in den 2009 erschienenen Barock-Katalog des Victoria & Albert-Museums London lehrt? Dort wird Pozzos Kunst, nicht angekränkt vom neueren, vor allem deutschsprachigen Rütteln am Begriff „Gesamtkunstwerk“, auch weiterhin als „Standard model“ für das im Barock weltweit verbreitete „total work of art“ reklamiert.<sup>49</sup>

Zwei Argumente erscheinen ausschlaggebend für diesen anhaltenden Ruhm: Zum einen die klassische Weisheit „Wer schreibt, der bleibt“. Mehr als auf seine nicht allzu zahlreichen, teils verlorenen und an manchmal peripheren Orten situierten Werke stützt sich Pozzos Ruf auf den illustrierten Traktat, der alle Aspekte eines medialen Multiplikators erfüllt.<sup>50</sup> We-

der Bernini noch Borromini, weder die Asam noch die Zimmermann waren auf die Idee verfallen, ihren Instrumentenkasten derart auszubreiten und zur beliebigen Verwendung feilzubieten. Wer Pozzo rezipierte, zitierte ja meist nicht konkrete Bauten oder Fresken, sondern wandte seine Sprachformen, seine Methode an. Das hat den umgekehrten Effekt, dass postum jede gemalte Scheinkuppel auf einmal zur „Pozzo-kuppel“ wird, dass nach der „Abweichung vom Lehrbuch“ gefragt wird, statt danach, ob man das Vorbild Pozzo wirklich brauchte, um diese konkrete Lösung zu entwickeln. Hierbei reproduziert sich das „System Vitruv“, nämlich die Erkenntnis, dass der sicherste Weg zur eigenen Berühmtheit und Unvergleichlichkeit ist, diese selbst herbeizuschreiben. Dennoch ist es kein Zufall, dass gerade Pozzo und nicht seine Zeitgenossen Decker oder Furttenbach diesen Ruf genießen, denn der Autor präsentiert mehrheitlich nicht einen Katalog von Musterlösungen oder die seit Palladio beliebte Werkschau,<sup>51</sup> sondern vermittelt eine bestimmte Methode der Architekturdarstellung, die er nicht zur Nachahmung, sondern zur Anwendung empfiehlt. Der Jesuit formuliert keine theoretische Abhandlung zur sakralen Kunst, sondern eine Bedienungsanleitung in Lehrbuchform, also etwas wirklich Praktisches.<sup>52</sup> Deshalb lohnte es sich offensichtlich auch, ihn in Augsburg auf Deutsch im „bequemen verkleinerten Format“ dem „ohnvermögenden Kunst-Liebhaber zu Nutz und Dienst“,<sup>53</sup> also vermutlich vor allem dem praktizierenden Künstler, nachzudrucken. Hierbei ist zu bemerken, dass das Buch schon im Titel als – wenn man so will konfessions- und inhaltsneutraler – Perspektivtraktat daherkommt,<sup>54</sup> nicht als Handbuch zur posttridentinischen Kirchendekoration oder illusionistischen Raumgestaltung.

<sup>48</sup> Bauer (wie Anm. 5) 37: „Anders als die gleichaltrigen Johann Baptist Zimmermann und Johann Georg Bergmüller beschäftigte Cosmas Damian Asam das Problem eines schlüssigen Bild- und Perspektivsystems.“

<sup>49</sup> Micheal Snodin, *The baroque Style*. In: Michael Snodin/Nigel Llewellyn, *Baroque. Style in the age of magnificence. 1620–1800*. Ausstellungskatalog. London 2009, 74–141, hier 94f, unter der Überschrift „The total work of art“: „The development of the illusionistic architectural elements in Baroque ceiling painting, called quadratura, culminated in the work of Andrea Pozzo, a Jesuit scenic designer, architect and artist. His technique allowed the centralized perspective of the ceiling painting to continue the real architecture of space, creating a completely convincing opening to the sky. [...] Thanks to Pozzo's book of 1693–1700 on the theory of perspective painting, the design became the standard model for altars across the world [...]“

<sup>50</sup> Vignau-Wilberg (wie Anm. 7) 17.

<sup>51</sup> Eine gewisse Ausnahme hiervon stellt die Abbildung der römischen Altäre Pozzos im 2. Buch (wie Anm. 7) ab Fig. LX dar, die aber quasi als Zugabe nach Abschluss des pädagogischen Hauptteils angefügt wird.

<sup>52</sup> Pozzo (wie Anm. 7), Frontispiz des ersten Teils: „Worinnen gezeigt wird, wie man auf das allergeschwindest- und leichteste alles, was zur Architektur und Bau-Kunst gehöret, ins Perspektiv bringen solle, [...]“.

<sup>53</sup> Pozzo (wie Anm. 7) Bd. I, 1709, Titelblatt.

<sup>54</sup> Pozzo (wie Anm. 7) Bd. II, 1711, Text zu Fig. XLVIII mit einer Darstellung eines „Teatro“ mit der neutestamentlichen Heilung des Lahmen: „Diese inventirte Architectur könnte gar füglich für ein Theatrum zur Aufstellung des hochwürdigen Sacraments, oder zu etwas anders dergleichen, so von ferne, als zum Exempel zu hinterst in einem Garten, oder in dem Hof eines grossen Pallastes zu sehen wäre, gebraucht werden.“

Die zweite Begründung des individualisierenden Nachruhms liegt in der modernen Rezeptionsweise künstlerischer Phänomene begründet, die nicht nur dem gedruckten Wort, sondern auch dem bekannten, klingenden Namen eine entsprechende Bedeutung zumisst. Wird der Begriff des Genies heute eher gemieden, so ist im 21. Jahrhundert das Phänomen des „Branding“,<sup>55</sup> der Positionierung eines Künstlernamens als Marke<sup>56</sup> ein wohlbekannter, ubiquitärer Mechanismus: Pozzo, Asam, Zimmermann oder Neumann sind solche „Marken“ geworden, mit denen man sogar Geldscheine drucken kann, wie der 1991 eingeführte letzte Deutsche 50-DM-Schein bewies.<sup>57</sup> Wie könnten aber die Tencallas, Carlones, Gumpfs, Steidls und die in komplizierten Genealogien und Schreibweisen oszillierenden Dientzenhofers,<sup>58</sup> Schmuizers und Feichtmayrs jemals diese signethafte Bekanntheit erlangen? Die Mediengesellschaft verlangt mehr denn je nach Verdichtung und Vereinfachung, das knappe Gut der Aufmerksamkeit und die Fokussierung auf Personality ist den kollektiven Hand-Werk-Prozessen des süddeutschen Barock weithin inadäquat.

Stift Melk hat den Vorzug, grob vereinfachend, aber imagebildend einem gewissen Jacob Prandtauer zuschreibbar zu sein,<sup>59</sup> Diese Chance besteht für Passau, Ottobeuren und Zwiefalten nicht. Zugleich bedient Pozzo das in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung geläufige Klischee vom „Licht

aus dem Süden“, also der divinatorischen Wirkung all‘ dessen, was als Innovation über die Alpen herüber strahlte und dem Einheimischen scheinbar qua Abkunft haushoch überlegen war – schon Steidl<sup>60</sup> und Fischer von Erlach bzw. deren Zeitgenosse Wagner von Wagenfels<sup>61</sup> wussten hierüber ein Lied zu singen.

Pozzos Ruhm ist also vor allem ein Nachruhm, der es der Nachwelt erlaubte, einen kollektiven Entwicklungsschritt der mitteleuropäischen Barockkunst auf diesen Einen als Schlüsselfigur zu fokussieren, in einer Person vielsträngige Prozesse seiner Zeit zu bündeln: Er ist somit in seiner epochalen Bedeutung eher Exponent als Protagonist, eher beispielhaft als einzigartig.<sup>62</sup> Das bedeutet keineswegs, seine künstlerischen Qualitäten oder innovativen Leistungen schmälern zu wollen. Vielmehr soll hier der Blick darauf gelenkt werden, dass die retrospektive Personalisierung zeittypischer Tendenzen, welche nahezu zwangsläufig zum binären Schema Pionier-Epigonen verleitet, die Komplexität solcher Prozesse in anschaulicher, aber vergrößernder Weise reduziert. Gerade dann, wenn nicht reflexhaft alles, was auf den ersten Blick „nach Pozzo aussieht“, auf seinen Einfluss zurückgeführt wird, dürfte der individuelle Beitrag des Jesuitenfraters im vielstimmigen Konzert seiner Epoche präziser und zutreffender herausgearbeitet werden können.

<sup>55</sup> „Brand is the image of the product in the market. [...] The psychological aspect, sometimes referred to as the **brand image**, is a symbolic construct created within the minds of people and consists of all the information and expectations associated with a product or service. People engaged in branding seek to develop or align the expectations behind the brand experience, creating the impression that a brand associated with a product or service has certain qualities or characteristics that make it special or unique. [...] Typically, sustainable brand names are easy to remember, transcend trends and have positive connotations. Brand identity is fundamental to consumer recognition and symbolizes the brand's differentiation from competitors. [...] Personal branding treats persons and their careers as brands. The term is thought to have been first used in a 1997 article by Tom Peters.“ <<http://en.wikipedia.org/wiki/Brand>>, Januar 2010.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu den Vortrag von Günter Herzog, Köln: „Gerhard Richters Weg zur erfolgreichen Marke“, auf dem 30. Deutschen Kunsthistorikertag in Marburg am 26.03.2009. Sicher kann der 2005 durch das Kölner Domkapitel erteilte Direktauftrag eines Fensterentwurfs an Gerhard Richter für den Kölner Dom in diesem Sinne gedeutet werden, ist der Künstler doch zuvor weder im sakralen Kontext noch als Glasgestalter hervorgetreten. Siehe Stephan Diederich (Red.), Gerhard Richter – Zufall. Das Kölner Domfenster und 4900 Farben. Köln 2007.

<sup>57</sup> <[http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche\\_Mark](http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Mark)>, Januar 2010.

<sup>58</sup> Vgl. hierzu Korth (wie Anm. 20) 88–90 zur komplizierten und teilweise taktierenden Rollenverteilung der Gebrüder Dientzenhofer bei der Abwicklung von Bauaufgaben.

<sup>59</sup> Zu den mutmaßlichen Anteilen von Jacob Prandtauer und seinem Bauherrn Berthold Dietmayr vgl. Meinrad v. Engelberg, Abt und Architekt. Melk als Modell des spätbarocken Klosterbaus. In: Sina Rauschenbach/Richard Van Dülmen (Hg.), Denkwelten um 1700. Zehn intellektuelle Profile. Köln–Weimar 2002, 181–209.

<sup>60</sup> Nach Tintelnot (wie Anm. 9) 101 sollte zunächst Pozzo den Kaisersaal der Bamberger Residenz ausmalen. Statt der vom römischen Maler geforderten 7000 fl. wurde dann Melchior Steidl für 1000 fl. verdingt.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Meinrad v. Engelberg, Nation und Migration – Römische Architektur, „Teutsche Kunst“ und ‚Reichsstil‘ im Werk des Johann Bernhard Fischer v. Erlach. In: Mitteilungen Institut für Europäische Kulturgeschichte Augsburg 18 (2008) 63–90.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Peter Jahn in diesem Band, der die anscheinend bedenkenlose Überformung eines fragmentarischen Werkes Andrea Pozzos, der Erstaussstattung der Wiener Peterskirche, durch die einheimischen bzw. eingebürgerten Kräfte Rottmayr und Beduzzi thematisiert: Anscheinend wurde deren Ausstattungskonzept für mindestens gleichwertig gehalten.



