

Jasmin Mersmann

## In una occhiata

### Das Ideal des Einen Blicks vom Einen Punkt

Glaubt man Bernini, führte die Diskussion über die angemessene Gestaltung der Decke der Galleria Farnese zu einem Bruderstreit. Auf Agostino Carraccis Plan, das Quadratura-Verfahren anzuwenden und das Deckenfresko auf einen einzigen Blickpunkt auszulegen, soll sein Bruder Annibale mit der Bemerkung reagiert haben, dann müsse er auch gleich einen Gang anlegen, der den Betrachter mit Sicherheit zu diesem einzigen Punkt geleite und einen Lehnstuhl an das Ende stellen, damit man das verzerrte Gemälde zumindest von diesem einen Punkt aus genießen könne.<sup>1</sup> Der Ausgang des Streits ist bekannt: Annibale setzte sich durch und entwarf ein System mit *quadri riportati*, das die Decke zwar einem vereinheitlichenden Rahmenschema unterwirft, aber jedes Bild mit einem eigenen Fluchtpunkt ausstattet.

Das wohl extremste Beispiel einer Perspektivkonstruktion, die auf Annibales Polemik zu antworten scheint, indem sie den idealen Blickpunkt durch eine in den Boden eingelassene Marmorscheibe kennzeichnet, ist Andrea Pozzos Allegorie auf die Jesuitenmission im Gewölbe des Langhauses von Sant' Ignazio (1691–1694) in Rom (Abb. 1 und 2). Das vielinterpretierte Fresko soll im Folgenden nicht neu gedeutet, sondern als Modell für die im 17. Jahrhundert geführte Debatte um Blickpunkte gewertet werden, die über die Bildtheorie hinaus in die neuzeitliche Rezeptionsästhetik und Erkenntnistheorie reicht.<sup>2</sup> Paradigmatischen Charakter besitzt das Fresko, weil es die projektiven Bedingungen der Quadraturamalerei offen legt und Pozzo seine Entscheidung für die monofokale Perspektive in seinem Traktat *Prospettiva de' pittori e architetti* von 1693 selbst rechtfertigte.<sup>3</sup>

Die Forschungen der Gestalttheorie und der neueren Kunstgeschichte haben die Verbindlichkeit von Pozzos Stein gewordener Rezeptionsvorgabe berechtigterweise in Frage gestellt. Denn erstens hält sich Pozzo nicht streng an seine eigenen Vorgaben, zweitens lässt sich von dem einen Punkt nur ein Gesamteindruck, nicht aber das gesamte narratologische Programm der Jesuitenkirche erfassen und drittens gleicht das menschliche Auge Verzerrungen bis zu einem gewissen Grad aus und bewahrt den Eindruck von Tiefe auch von exzentrischen Standpunkten.<sup>4</sup> Doch gerade wenn die Betrachtungsformen vielfältiger sind als von der Marmorscheibe suggeriert, bleibt zu klären, warum Maler wie Rezipienten dem Idealpunkt eine solche Bedeutung beimaßen. Die Suche nach einer Antwort führt von der Kunst- in die Erkenntnistheorie. Die Suggestion, das gesamte Werk von einem Punkt aus betrachten zu können, hat ihr Korrelat im Ideal des »Einen Blicks«, mit dem es möglich sein sollte, nicht nur Bilder, sondern auch theoretische Zusammenhänge instantan zu verstehen. Der »Eine Blick vom Einen Punkt« versprach eine scheinbar stabile, privilegierte Sicht auf die Dinge. Wenn auch nur im Modus der bildlichen Illusion, konnte der Betrachter so eine Erkenntnisform antizipieren, die ihm als Mensch sonst prinzipiell nicht möglich war. Die Marmorscheibe verkörpert folglich nicht nur ein bildtheoretisches, sondern auch ein epistemologisches Ideal, das sich in der Metaphorik nicht nur von Künstlern, sondern auch von Philosophen, Theologen und Wissenschaftlern ausdrückt.



Abb. 1 Marmorscheibe zur Angabe des idealen Betrachterstandpunkts, Sant'Ignazio, Rom



Abb. 2 Andrea Pozzo, Langhausfresko, 1691–1694, Sant'Ignazio, Rom – Aufnahme vom Idealpunkt.

## Betrachtungsweisen

In geometrischer Hinsicht markiert die gelbe Marmorscheibe in der Mitte des Langhauses jenen dem Fluchtpunkt gegenüberliegenden Ort, von dem aus Pozzo das gewaltige Fresko projizierte.<sup>5</sup> Von dort betrachtet, fügt sich die Scheinarchitektur bruchlos mit den realen Pilastern zusammen und öffnet sich auf einen weiten Himmel, aus dessen Zentrum Christus einen Gnadenstrahl sendet, der im Herzen des Heiligen Ignatius gebrochen und an die Allegorien der vier Weltteile weitergegeben wird. Je weiter man sich von dem zentralen Standpunkt entfernt, desto stärker werden die Verzerrungen vor allem der Scheinarchitektur. Trotzdem gibt sich die Krümmung des flachen Tonnengewölbes erst bei der Betrachtung von dem eigentlich unzugänglichen Chorraum aus zu erkennen (Abb. 3). Eine zweite Bodenmarkierung vor der Vierung kennzeichnet den exzentrischen Blickpunkt auf eine Scheinkuppel, die beim Weitergehen kollabiert – wenn der Betrachter nicht vom Anblick der Szenen aus dem Leben des Hl. Ignatius in der Apsiskalotte abgelenkt wird, die bereits bei ihrer Enthüllung für ihre Deformationsanfälligkeit kritisiert wurden.<sup>6</sup>

Wolfgang Schöne stellte schon 1961 die ketzerische Frage, ob das Fresko »wirklich« von dem markierten Punkt aus gesehen werden wolle.<sup>7</sup> Auch wenn sein Plädoyer für eine die Scheinarchitektur »dynamisierende« Schrägansicht nur bedingt überzeugen kann, ist Schönes Unterscheidung des von der geometrischen Anlage vorgeschriebenen Blickpunktes von den tatsächlich (nacheinander) eingenommenen Betrachterstandorten richtungsweisend. Mit einem doppelten Paradigmenwechsel zum grundsätzlich bewegten Betrachter und zur integralen Bewertung der »barocken Bilderbauten« hat David Ganz das Fresko 2003 in seinen räumlichen Kontext zurückgebunden.<sup>8</sup> In seiner profunden Studie erweist sich das Deckengemälde als Teil eines narratologischen Programms, das die Quadraturmalerei dem Überhistorischen und die *quadri riportati* der Erzählung der Heiligenvita vorbehält, alle Teilbilder aber strukturell und performativ aufeinander bezieht.<sup>9</sup>

Einen Anstoß zum Einnehmen verschiedener Punkte gegenüber den Figurengruppen gibt bereits Pozzo selbst, insofern er die Figuren – entgegen der ausdrücklichen Forderung in seinem Traktat – nicht auf denselben Fluchtpunkt ausrichtet wie die Architektur, so dass sie sich ein wenig nach vorne zu neigen scheinen.<sup>10</sup> Pozzos Inkonsequenz dürfte dem Sujet geschuldet sein, da die Verkürzung gerade der zentralen Figuren einen Verstoß gegen das Dekorum bedeutet hätte.<sup>11</sup> Doch auch und gerade wenn die tatsächliche Rezeption anders verlaufen mag, bleibt festzuhalten, dass Pozzo den »Grundstein« für den »Mythos vom bewegungslosen Betrachter« in Gestalt der Marmorscheibe selbst gelegt und damit eine Norm gesetzt hat, mit der zu experimentieren die Platte geradezu einlädt.<sup>12</sup>

### *Una mera finzione del vero*

Die Kritik an den Verzerrungen der Scheinkuppel und des Apsisfreskos veranlasste Pozzos Auftraggeber zu der dringenden Mahnung an den Maler, das Langhausfresko so zu gestalten, dass es von allen Seiten schön erscheine: »Il fr. Pozzo [...] ne farà il disegno [...] in tal modo che non da un solo punto, ma da ogni parte si goda il bello delle figure e dell'architettura.«<sup>13</sup> In seinem bereits vor der Enthüllung erschienenen Traktat sieht Pozzo sich folglich genötigt, seine Entscheidung mit drei Argumenten zu rechtfertigen: Zunächst beruft er sich auf die Autorität der alten Meister, deren schönste Werke mit nur einem Fluchtpunkt konstruiert seien.<sup>14</sup> Pozzo könnte hier an Werke wie Mantegnas *Camera degli sposi* oder Baldassare Peruzzis *Sala delle Pros-*



Abb. 3 Andrea Pozzo, Langhausfresko, 1691–1694, Sant'Ignazio, Rom – Aufnahme vom Vierungsbereich.

*pettite*, in neuerer Zeit auch an Agostino Tassis Quadratura im Casino Ludovisi gedacht haben. In rechteckigen Deckengemälden vergleichbarer Größe wurden neben dem System der *quadri riportati* jedoch meist Mischformen wie das von Gioseffe Viola-Zanini systematisierte Verfahren des ›wandernden Fluchtpunktes‹ angewendet.<sup>15</sup> Dieses Verfahren sucht Deformationen mittels der schrittweisen Verschiebung des Punktes zu reduzieren und die Perspektive so zu »versüßen« (*però sarà di bisogno di andarle indolcendo con il mutare il punto*). Obgleich er *de facto* mit mehreren Fluchtpunkten arbeitet, betont Viola-Zanini, dass sich diese – anders als bei Bildern, die sich nur »à parte à parte« betrachten lassen – alle aus dem singulären Zentrumspunkt ableiten, der sein Komplement im Auge besitzt.<sup>16</sup>

Solche Kompromisse kontert Pozzo mit dem zweiten Argument, Bilder müssten gar nicht von allen Seiten überzeugend wirken, da sie ohnehin nichts als den »Schein des Wahren« (*una mera finzione del vero*) böten.<sup>17</sup> Ja letztlich seien die Deformationen gar kein Makel, sondern gereichten der Kunst zur Ehre, die so ihr Vermögen beweiße, wohlgeformt erscheinen zu lassen, was es in Wirklichkeit nicht sei.<sup>18</sup> Den Scheincharakter gilt es folglich gar nicht zu verbergen – im Gegenteil: Die Deformationen und das Hervortreten des verleugneten Tonnengewölbes legen die Bedingungen der Illusion offen und geben dem Betrachter die nötige Distanz. Mit Spott äußert sich Pozzo folglich zu der Kritik an der unrealistischen Statik seiner Scheinkuppel, welche die Fiktionalität der Malerei nicht erst durch die schrägsichtige Verzerrung, sondern bereits vom richtigen Augpunkt betont.<sup>19</sup>

Das Wechselspiel von Illusion und Deformation macht die Bedingungen perspektivischer Bildlichkeit explizit, die in flachen Bildern vielfach übersehen werden. Das in der *Prospettiva de' pittori* erläuterte Projektionsverfahren beruht auf der Transposition dreier Netze (*graticole*): Um das zentralperspektivische Ausgangsbild auf die gewölbte Oberfläche zu übertragen, schiebt Pozzo eine virtuelle Bildebene zwischen Augpunkt und Malfläche. Ein horizontal unter das Gewölbe gespanntes Netz wird vom Augpunkt O aus mithilfe einer Kerze, oder bei großen

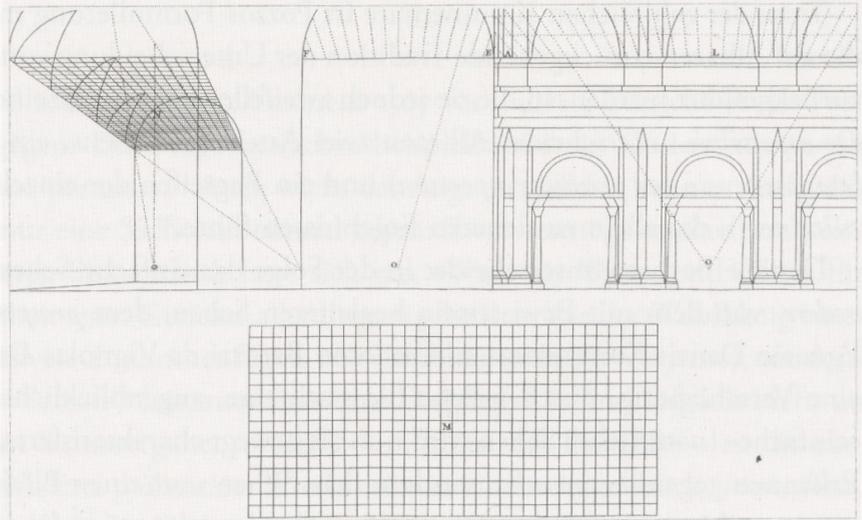


Abb. 4 Andrea Pozzo: Projektionsverfahren, in: *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, Rom 1693, Fig. 100.

Distanzen mit Fäden auf das Gewölbe projiziert und kann so das verzerrte Raster für das quadratierte Bild abgeben (Abb. 4).<sup>20</sup> Unter der Bedingung, dass der Betrachter das Projektionszentrum einnimmt und sein Sehstrahl orthogonal auf die durch das Netz markierte Ebene trifft, kommen fiktive und reale Bildfläche wie bei einem flachen Gemälde zur Deckung, und es erscheint ein klares, einzig im Auge des Betrachters existierendes Bild.

Die Ausrichtung auf einen Punkt und die reale Unterscheidung von virtuellem und materiellem Bild teilt die Quadraturamalerei mit der Anamorphose, von der sie sich jedoch insofern unterscheidet, als diese den Wechsel zwischen den Ansichten bewusst inszeniert und die virtuelle Bildebene (Pozzos Netz) *schräg* zum Bildträger positioniert. Die Deformationen werden umso stärker, je größer der Winkel ist und verschwinden auch hier erst, wenn der Sehstrahl orthogonal auf die virtuelle Bildebene trifft, der Betrachter also nicht mittig, sondern seitlich vor dem Bildträger steht. Wie Pozzo nehmen auch einige Anamorphosenmaler dem Betrachter die Suche nach dem richtigen Blickpunkt ab und versehen die Rahmen ihrer Bilder mit Visieren. Salomon de Caus stattet 1612 sogar die Illustrationen seines Traktats mit aufklappbaren Gucklöchern aus Papier aus, um nicht nur den richtigen Betrachtungswinkel, sondern auch die Einäugigkeit zu garantieren.<sup>21</sup>

#### *A poco a poco vs. in una occhiata*

Pozzos letztes Argument wendet einen Kritikpunkt seiner Gegner gegen sie: Zwar möge sein Werk nicht von allen Punkten überzeugen, eine Kompromisslösung allerdings überzeuge von keinem einzigen Punkt, denn dann gebe es keinen Ort, von dem aus man das gesamte Werk überschauen könne. Statt dessen müsse man umhergehen, um es Stück für Stück zu genießen (*non avrete alcun luogo d'onde possiate goder tutta l'opera, mà vi converrà girarla per tutte le parti, e goderla al più à poco à poco*).<sup>22</sup> Auch wenn einiges dafür spricht, dass Pozzo hier nachträglich aus der Not eine Tugend machte, basiert seine Verteidigung auf der grundlegenden Unterscheidung zwischen dem instantanen Erfassen eines Ganzen auf einen Blick (*goder tutta l'opera*) und dem sukzessiven Erfassen seiner Teile im zeitlichen Nacheinander (*à poco à poco*). Die Gegenüberstellung, die der zeitlosen Schau den Vorzug gegenüber der Bewegung gibt, hat ihren doppelten Ursprung in der Perspektivtheorie und der Paragonedebatte, verweist jedoch über die Kunsttheorie hinaus in die philosophische Unterscheidung zweier verschiedener Arten von Erkenntnis.

Trotz der zahlreichen Kommentare ist Pozzos Formulierung meines Wissens bislang nicht in die auf Alhazen zurückgehende Tradition der Unterscheidung von zwei Modi der Wahrnehmung zurückgeführt worden, in die sie jedoch zweifellos gehört: In seiner erst 1596 publizierten Schrift *De aspectibus* unterscheidet Alhazen zwei Arten des Sehens, ein erstes oberflächliches Erfassen (*comprehensio per primum aspectum*) und ein Begreifen der einzelnen Teile (*comprehensio per intuitionem*), das allein zu sicheren Ergebnissen führe.<sup>23</sup>

Daniele Barbaro unterscheidet in der Folge das einfache Sehen, den *aspetto* oder das *semplice vedere*, von dem mit Bewusstsein begleiteten Sehen, dem *prospetto* oder *vedere avvertito*.<sup>24</sup> Mit Egnazio Dantis Kommentar zu Giacomo Barozzi da Vignolas *Due regole* von 1583 vollzieht sich eine Verschiebung, durch welche die stationäre, augenblickliche Schau aufgewertet wird. Das »einfache« (natürliche) Sehen wird nun als bewegt charakterisiert und nicht mehr dem bewussten Erkennen gegenübergestellt, sondern dem Sehen »auf einen Blick« (*in una sola occhiata*): »Bisogna intendere in questo luogo non di quelle cose, che noi vediamo semplicemente; ma di quelle che vediamo in una sola occhiata, senza punto muover la testa, nè girar l'occhio.«<sup>25</sup> Fortan wird es zur ausdrücklichen Aufgabe der Perspektive, die Dinge so zu präsentieren, dass sie sich mit einem Augenaufschlag (*in una apertura d'occhio*) erfassen lassen, wobei die Zweiäugigkeit, wie Danti ausdrücklich betont, keine Rolle spielt.<sup>26</sup> Nur für den Fall, dass ein Gewölbe zu niedrig bzw. der Sehwinkel zu weit ist, um vom Auge mit einem Blick erfasst werden zu können, empfiehlt er die Bildfläche in verschiedene Felder mit eigenen Fluchtpunkten aufzuteilen oder den Distanzpunkt so zu wählen, dass die Decke dem Auge höher erscheint.<sup>27</sup> Auch Pozzo, der sich in seinem Eingangsbild ausdrücklich auf Vignola bezieht, wählt den Blickwinkel ausdrücklich so, dass man das Bild »in un'occhiata« erblicken könne.<sup>28</sup> Die Bildbetrachtung wird damit zu einem Sonderfall der Wahrnehmung, die anders als das natürliche Sehen statisch ist, denn, so Danti, erlaubte man dem Auge »herumzuspazieren« (*s'andasse girando*) verschöbe sich auch der Fluchtpunkt und alles geriete durcheinander (*si confonderebbe ogni cosa*).<sup>29</sup> – Nicht umsonst fixierte bereits Brunelleschi das Auge in seiner Baptisteriumstafel mithilfe eines Gucklochs und wählte den Betrachtungswinkel so, dass man den Ausschnitt »a uno sguardo« sehen konnte.<sup>30</sup>

Echos der Formulierungen von Barbaro und Danti finden sich in der französischen Diskussion um die Verbindlichkeit der Perspektivregeln. Während Jean Dubreuil, Roland Fréart de Chambray und Abraham Bosse auf einer strengen Einhaltung der Perspektive bestehen und sie als Mittel zur Repräsentation dessen definieren, was das Auge »d'une seule œillade« erfassen kann, insistiert eine Gruppe um Grégoire Huret ähnlich wie Federico Zuccari in Italien auf der Mehransichtigkeit und der künstlerischen Freiheit.<sup>31</sup>

Einen Vorgänger in der durch die Perspektivtheorie beeinflussten, mehr oder weniger kontrafaktischen Beschreibung seines Werks hat Pozzo in Poussin, der in einem Brief an Sublet de Noyers seine Gestaltung der Grande Gallerie du Louvre gegen seine Kritiker verteidigt und entgegen aller Evidenz behauptet, seine 400 m lange Galerie ließe sich »d'un coup d'œil« erfassen.<sup>32</sup> Am berühmten Beispiel von Poussins Mannalese verknüpft sich in der Akademiesdebatte das Beharren auf der Einpunktperspektive mit der aristotelischen Forderung nach der Einheit von Ort und Zeit, deren Zusammenhang der Akademiesekretär Henri Testelin 1696 knapp zusammenfasst: »un Peintre se doit restreindre à ces trois unitez, à sçavoir ce qui arrive en un seul temps: ce que la vûe peut découvrir d'une seule œillade, et ce que se peut représenter dans l'espace d'un Tableau ...«<sup>33</sup>

## Paragone

Den Plädoyers für den Einen Blick steht Pietro Cataneos 1567 formulierte Einsicht in die Prozesshaftigkeit des Sehens entgegen. Das Auge betrachte beispielsweise ein Gesicht nie »a un tratto«, sondern immer nur »uno per uno«. <sup>34</sup> Auch wenn das Auge schnell ist, kann es doch, das gibt schon Leonardo zu, stets nur eine Sache auf einmal sehen: Zwar vermöge es eine Buchseite »mit einem Blick« erfassen, deren Sinn jedoch lasse sich erst »Wort für Wort« und »Zeile für Zeile« erschließen. <sup>35</sup> Die Schönheit eines Gesichts allerdings ergebe sich, wie der Wohlklang eines Akkords, nicht aus dem sukzessiven Zusammenfügen von Einzelteilen (*à parte à parte*), sondern allein aus ihrer »konzertanten« Schau. <sup>36</sup> Instantaneität und Diskursivität sind folglich nicht an die Eigenschaften der einzelnen Sinnesorgane, sondern – im Sinne des Paragone – an die einzelnen Künste gebunden: Die Malerei präsentiere ihre Inhalte in einem Augenblick (*immediate, con prestezza, in istanti, in un'subito*), die Dichtung hingegen auf verworrenerer und langsamere Weise (*più confusamente e con più tardità*). <sup>37</sup> Dem Gehör sterbe hin, was gerade erklingt, dem Auge hingegen fügen sich die Teile harmonisch und dauerhaft zusammen. <sup>38</sup>

Im Theater treffen beide Formen der Wahrnehmung aufeinander: Die neuzeitliche Perspektivbühne ist, besonders in Pozzos projektiver Form, auf die Betrachtung von einem Punkt angelegt, an dem sich für den »vornehmsten Zuschauer« seitliche Aufbauten und gemalter Hintergrund wie in Sant'Ignazio bruchlos zusammenfügen. <sup>39</sup> Andererseits vollzieht sich ein Drama in der Zeit und lässt sich deshalb nicht instantan erfassen. Trotzdem wird das mit einem Blick erkennbare Bild für François Hédelin zum Paradigma auch des Theaters: Er fordert 1657, das Stück auf eine Handlung und die Aufführung auf einen Schauplatz zu beschränken, damit man wie bei einem Gemälde »d'un seul regard« eine genügende Kenntnis des Ganzen erhalte. <sup>40</sup>

## Göttliches Sehen, menschliches Schreiten

Die Unterscheidung von instantanem und diskursivem Sehen findet ihre Entsprechung in der Unterscheidung von zwei Arten der Erkenntnis, die sich wesentlich in ihrer Zeitlichkeit unterscheiden: Für Platon ist die höchste Stufe der Erkenntnis die zeitlose Schau der Ideen (*noesis*), ihr geht das sprachlich vermittelte Nachdenken, die temporale *dianoia* voraus. <sup>41</sup> Seit der Spätantike wird das mit Bewegungsmetaphern belegte, »schrittweise« Fortschreiten mit der menschlichen Erkenntnis, die universale »Schau« mit dem göttlichen Allwissen assoziiert.

Gott, so Augustinus, schaut das All »nicht teilweise oder nacheinander, gleich als ginge der Blick abwechselnd bald hierhin, bald dorthin und von dorthin wieder hierher, und bald zu diesem, bald zu jenem [...] sondern alles sieht er [...] zugleich, weil es nichts gibt, was er nicht immer sähe.« <sup>42</sup> Der Mensch hingegen, erläutert Thomas von Aquin, geht in zweifacher Hinsicht sukzessiv vor: einmal, weil wir »jetzt dieses erfassen und uns dann zur Erkenntnis eines anderen wenden« und zweitens weil wir schlussfolgernd denken. <sup>43</sup> Erkenntnis erlangt der Mensch nur »durch eine gewisse Bewegung und Fortschreiten in der geistigen Tätigkeit« (*per motum et discursum intellectualis operationis*). <sup>44</sup> Das Sehen auf einen Blick bleibt eine Verheißung: »In der Heimat (*in patria*) werden unsere Gedanken nicht unbeständig sprunghaft sein [...], indem sie vom einen zum anderen hin und her gehen, sondern wir werden unser ganzes Wissen zugleich in einem Blick sehen.« <sup>45</sup>

Die von den spätantiken und mittelalterlichen Philosophen eingeführte Unterscheidung wird im 17. Jahrhundert beibehalten. In seinem *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* schreibt

Galilei: »Or questi passaggi, che l'intelletto nostro fa con tempo e con moto *di passo in passo*, l'intelletto divino, a guisa di luce, trascorre *in un instante*, che è l'istesso che dire, gli ha sempre tutti presenti.«<sup>46</sup> Neu ist das Beharren auf der qualitativen Gleichwertigkeit des menschlichen Verstehens: die durch schrittweise Berechnungen gefundenen Ergebnisse der Mathematik sind genauso wahr, wie das von Gott Geschaute.<sup>47</sup>

Eine Ahnung von der göttlichen Schau bekommt, wer auf dem richtigen Blickpunkt steht, aber trotzdem weiß, dass auch dies nur eine Perspektive ist und die vielen verzerrten Ansichten der Beschränktheit des menschlichen Verstandes geschuldet sind. Denn während der Mensch stets nur die perspektivischen Aufrisse sieht, erkennt Gott, wie Leibniz 1712 schreibt, den *einen* Grundriss bzw. das Geometral: »Sunt enim scenographiae diversae pro spectatoris situ, ichnographia seu geometrica repraesentatio unica est ...«.<sup>48</sup>

Der Versuch des Akademiesekretärs Henri Testelin, die Ergebnisse der Debatten mittels Tabellen auf einer Doppelseite zusammenzufassen, zeigt, dass das Ideal der Präsentation komplexer Zusammenhänge auf einen Blick auch für die Wissenschaften verbindlich wurde. Die in fünf Ebenen gegliederte Übersichtsdarstellung der Sitzung vom 16.2.1675 kommt dem nahe, was in der Tabelle selbst als die Aufgabe der Perspektive definiert wird, nämlich das zu zeigen, was man »d'une seule vue« sieht.<sup>49</sup> Solche Zusammenstellungen erhalten eine weitergehende, epistemologische Funktion, wenn es sich um Beobachtungsergebnisse oder Erklärungsversuche handelt, die erst in der synchronen Schau ausgewertet werden können und neue Erkenntnisse hervorbringen. Robert Hooke beispielsweise wünschte sich große Alben, die das gesamte Wissen zu einem Thema so zusammenstellen, dass es gleichzeitig erfasst werden könne: »it ought to be compris'd [...] in as little room as possible, so as to appear and come under View all at once that the Eye may the more quickly pass over it from one Particular to another«.<sup>50</sup> Am besten gelinge dies mit Symbolen oder Bildern, die komprimiert zusammenfassen, was ein Text nur langwierig zu erläutern vermöge.<sup>51</sup>

## Mittelpunkt

Bislang wurde nur die Frage nach der Anzahl der Fluchtpunkte, nicht aber deren Position erörtert. Danti/Vignola unterstreichen jedoch nicht nur die Beschränkung auf einen Punkt, sondern auch dessen zentrale Lage, da seitliche Fluchtpunkte die Deformationen verstärken.<sup>52</sup> Pozzo privilegiert für Deckenfresken mittige, für Kuppeln seitliche Blickpunkte, die er damit begründet, dass sie dem Betrachter Verrenkungen ersparen und seinem Auge mehr zu sehen geben; metaphorische Bedeutungen erwähnt er nicht.<sup>53</sup>

Ein 1726 in Leipzig erschienenes Inskriptionsbuch jedoch vermerkt eine in die Marmorscheibe gravierte Inschrift, welche das perspektivische Zentrum im aristotelischen Sinne als Mitte zwischen zwei Extremen deutet: »Ibidem humi in lapide rotundo centrali/ In medio virtus sua hic miracula pandit/ Ars melius medium sic tenet illa suum«.<sup>54</sup> Diese Interpretation beschäftigt auch den deutschen Reisenden Johann Georg Keyssler, der den Text 1741 ausdrücklich auf die *Nikomachische Ethik* zurückführt, wo es heißt: »Denn es ist leicht, das Ziel zu verfehlen, aber schwer, es zu treffen. Auch aus diesem Grunde gehört demnach das Übermaß und der Mangel dem Laster an, die Mitte aber der Tugend.«<sup>55</sup> Auch wenn die heute verlorene Inschrift schon bald nach der Fertigstellung des Freskos angebracht wurde, führt sie doch eine der Ikonographie fremde Deutung ein, die kaum im Sinne Pozzos gewesen sein wird.<sup>56</sup> Trotzdem zeugt sie von der Auseinandersetzung mit der Figur des Blickpunkts, der in der neuzeitlichen Philosophie zur zentralen

Metapher der Wahrheitssuche wurde: Leibniz verweist ausdrücklich auf Anamorphosen, um zu versichern, dass es nur des richtigen Blickpunkts bedürfe, um die Unschönheiten der Welt als perspektivische Täuschung zu erweisen.<sup>57</sup> Descartes sucht einen »archimedischen Punkt«, von dem aus sich sichere Aussagen machen lassen und findet ihn im *cogito*.<sup>58</sup> Der Mathematiker Jacques Ozanam hielt das Training in der Suche nach dem richtigen Punkt zur Beurteilung komplexer Situationen für einen ebenso wichtigen Bestandteil der Prinzenziehung wie Tanzstunden oder Gesangsunterricht.<sup>59</sup> Und Pascal sucht nach einem Punkt, von dem aus sich moralische Fragen beurteilen lassen, wie ein Bild von der durch die Perspektive angewiesenen Stelle.<sup>60</sup>

Die katholische Kirche stellt ihre Hilfe bei der Suche nach dem Punkt gerne zur Verfügung: In seiner Predigt »*Sur la providence*« vergleicht der Jesuitenprediger Jean-Bénigne Bossuet 1662 die menschliche Disposition mit der Frontalansicht von Anamorphosen, die sich erst entwirren, sobald man an den richtigen Platz gewiesen werde:<sup>61</sup>

»C'est, ce me semble, messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparente, et de sa justesse cachée, que nous ne pouvons jamais remarquer qu'en le regardant par un certain point que la foi en Jésus-Christ nous découvre [...] ce tableau a son point, n'en doutez pas ...«<sup>62</sup>

Anders als der Mittelpunkt eines Kreises ist der Blickpunkt einer Perspektivkonstruktion betrachterabhängig. Laut Michel Serres verliert mit der projektiven Geometrie des 17. Jahrhunderts der Mittelpunkt einer Konfiguration an Bedeutung gegenüber dem Punkt, von dem aus man sie betrachtet: »*la méditation sur le point fixe passe du centre de la sphère au sommet du cône*.«<sup>63</sup> Bei Pozzo verbindet sich beides: Einerseits ist sein projektives Bild ein Kegelschnitt, andererseits steht die metaphysische Hauptfigur weiterhin im Zentrum und verspricht dem am richtigen Punkt platzierten Betrachter die Teilhabe an der Gnade.

## Licht

Die Hierarchie der Erkenntniskraft findet ihr Bild in der Hierarchie des Lichts. Thomas von Aquin erklärt das Unvermögen der Menschen zur intellektuellen Schau mit der Schwäche ihres geistigen Lichts: Entspräche es jenem der Engel, könnten sie »im ersten Blick« die ganze Tugend der Prinzipien überschauen, was immer aus ihnen erschlossen werden könne.<sup>64</sup>

In Pozzos Graticola-Verfahren entsprechen Aug- und Fluchtpunkt jeweils einer Lichtquelle: Die Kerze markiert den Projektionspunkt des irdischen Lichts, Christus den des göttlichen. Seit der Renaissance figuriert die Verbreitung von Licht die Verbreitung von Gnade, sie ist der Seele, was das Licht dem Auge ist.<sup>65</sup> Die Deformationen, so Pozzos Biograph Lione Pascoli, stören nur das leibliche Auge, die Augen der Seele können die Vision genießen: »... queste vedute dal punto eran in ogni lor parte proporzionate, e belle. Onde quando in simil modo si giudica, e si guarda cogli occhi solo del corpo, trarre non si può quel piacere che l'animo vorrebbe, e che aspetava.«<sup>66</sup>

Pozzos Bitte an den Leser, all seine Linien auf die göttliche Herrlichkeit als den »wahren Augpunkt« auszurichten, zeigt, dass dem Maler die perspektivische Metaphorik durchaus geläufig war.<sup>67</sup> Wahrheit und Bildlichkeit schließen sich für Pozzo, wie seine Definition der Malerei als »una mera finzione del vero« suggeriert, aus. Doch auch oder gerade insofern die Malerei nur Schein ist, vermag sie dem Betrachter die Bedeutung seines spirituellen Standpunkts bewusst zu machen und ihn zugleich zu überwältigen. Denn das Wissen um die Illusion muss diese nicht

zerstören, sondern lässt sich metaphorisch ausdeuten – nicht nur im Sinne einer selbstbewussten Malerei, sondern auch als Hinweis auf den rechten Punkt, von dem aus sich dem Gläubigen eine höhere Wirklichkeit offenbart.

Pozzos Malerei soll folglich beim Sprung vom Wissen zum Glauben helfen. Dass ihr dies nicht zwangsläufig gelingt und die durch die Offenlegung der Illusion intendierte Bildkritik in Ideologiekritik umzuschlagen vermag, zeigt im zeitlichen Abstand von neunzig Jahren die bekannte Polemik des Aufklärers Friedrich Nicolai, der 1781 ebenfalls mit Bezug auf den Einen Punkt davor warnte, sich von dem Spektakel »verblenden« zu lassen: »Stehet man in dem einzigen angewiesenen Gesichtspunkte der strikten Obedienz, so kann die Verfassung dieses Ordens als ein einheitliches und zusammenhängendes Gebäude erscheinen. Rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkt des blinden Gehorsams, so sieht man und sieht es klarer, je weiter man von diesem Punkte gehet, dass alles nur Verblendung ist, und die Verfassung dieses Ordens [...] dem wahren Wohle der Menschheit hinderlich ist.«<sup>68</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Chantelous Eintrag vom 26. Juli 1665, in: Chantelou/Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 64.
- 2 Stellvertretend seien genannt: Kerber 1971, S. 94–107; Ganz 2003, v.a. S. 61–74 und 290–292 und Hecht 2003, S. 256–268.
- 3 Vgl. Pozzo 1693, Annex, o.S. (nach fig. 100): »Si risponde ad un'obiettionem fatto al punto della prospettiva« und in einer abgekürzten Fassung im 2. Teil, Pozzo 1700, zu fig. 101. Siehe Dubourg Glatigny 2009.
- 4 Vgl. Pirenne 1970, S. 85–86 und Polanyi 1992, S. 148–162.
- 5 Eine Marmorplatte wird schon in der Schrift *Significati delle Pitture fatte nella Volta della Chiesa di Sant'Ignazio* aus dem Jahr 1694 erwähnt: »Nel mezzo della fascia del pavimento è situato un marmo rotondo per indicare esattamente il punto di veduta«. Zit. nach Kerber 1996, S. 33. In Wien und Frascati sind die Blickpunkte ebenfalls markiert, im Korridor der Casa Professa in Rom sogar durch eine aufwändige Marmorrosette.
- 6 Pascoli 1730/1992, S. 256–257: »Vario fu il mormorio degli spettatori allorchè si scoprese; e chi più degli altri mormorò non si potea dar pace [...] che le figure guardate fuori dal punto della prospettiva, e molto più le più da esso lontane aparissero sproportionate, e deformi.«
- 7 Schöne 1961, S. 151.
- 8 Ganz 2003, S. 61.
- 9 Vgl. idem, S. 28–29, 35 und 71.
- 10 Pozzo 1693, Annex, o.S.: »à questo punto debba da ogni parte ridursi ogni tratto di prospettiva, siasi di architettura, ò di figure«. Kerber konstatiert nicht nur einen Bruch zwischen Architektur- und Figurenperspektive, sondern auch in der Gestaltung von Längs- und Schmalseiten. (vgl. ders. 1971, S. 103–105. Vgl. Sjöström 1978, S. 65.
- 11 Martin Kemp weist richtig darauf hin, dass bei strenger Anwendung der Perspektive nur die Fußsohlen Christi zu sehen wären. Vgl. Kemp 1987, S. 255–268. Im zweiten Band wird die Forderung nach einer kongruenten Verkürzung der Figuren nicht mehr ausdrücklich erhoben (vgl. Pozzo 1700, zu fig. 101).
- 12 Ganz 2003, S. 64.
- 13 Zit. nach Frangenberg 2000, S. 99: »Bruder Pozzo [...] wird den Entwurf (*il disegno*) [...] so gestalten, dass man die Schönheit der Figuren und der Architektur nicht nur von einem Punkt, sondern von allen Seiten genießen kann«.
- 14 Pozzo 1693, Annex, o.S.: »primo perche le più belle volte delle sale, e de tempj dipinte à prospettiva se formano un sol quadro, hanno havuto da loro autori un sol punto«.
- 15 Vgl. Viola Zanini 1629/2001, S. 35–38, Schulz 1961, S. 101 und Anm. 40. Mit mehreren Fluchtpunkten arbeiteten beispielsweise die Brüder Alberti in der Sala Clementina im Vatikan, Angelo Michele Colonna in Spanien oder Grégoire Huret in Frankreich; vgl. Sjöström 1978, S. 48–49, 55 und 61–62.
- 16 Idem, S. 34 und 36–37: »E quando negli altri si fa, non resta però, che quello non sia un sol punto; se ben muta luoco; essendo, che questi punti vengono ad essere prodotti da un solo punto, il quale è centro di tutta l'opera, e fa l'atto di un sol punto à guisa dell'occhio nostro, il punto del quale è centro di tutto il suo giro, partendosi da quello i raggi visivi, à guisa di linee rette prodotte dal centro di un circolo alla sua circonferenza ...«
- 17 Ähnliche Formulierungen finden sich in der zeitgenössischen Theatertheorie. Vgl. z. B. Hédelin 1657/1971, S. 28–29.
- 18 Pozzo 1693, Annex, o.S.: »non è difetto mà lode dell'arte, che dal suo punto fa parer proportionato, diritto, piano, ò concavo ciò che tale non è ...« In der zweiten Auflage allerdings nimmt Pozzo die affirmative Rhetorik zurück: »... così tutto quel dispiacere [...] sarà compensato con altrettanto diletto, qualora saranno risguardati dal suo vero, ed unico punto.« (Pozzo 1700, zu fig. 101). Vgl. dazu Frangenberg 2000, S. 104.
- 19 Die Kritik an ihrer unrealistischen Statik kontert ein Freund Pozzos mit dem polemischen Angebot, für die Kosten zur Behebung von Schäden beim Zusammenbruch der Kuppel aufzukommen. (vgl. Pozzo 1693, zu fig. 91).
- 20 Pozzo 1693, zu fig. 100: »La prima [graticola] deve esse nel disegno, il quale si suppone che sia fatto in prospettiva con la regola del sotto in su. La seconda graticola dev'esser di spaghi in aria, la cui forma geometrica è in M. [...] dalla rete di spaghi si gettino le ombre nella volta tirando i colori su tali ombre, sarà fatta la terza graticola, che è necessaria per depinger la volta«.
- 21 de Caus 1612, Tafel 34 und 36.

- 22 Pozzo 1693, Annex, o.S.: Legt man das Bild nur auf einen Punkt an, »gibt es keinen Ort, von dem aus Ihr das gesamte Werk genießen könnt, sondern Ihr müsst alle Teile ablaufen und es nach und nach genießen.«
- 23 Alhazen/Lindberg 1972, II, § 64, S. 67: »... dicamus quod comprehensio visibilium erit secundum duos modos, qui sunt comprehensio superficialis, et comprehensio per intuitionem, quæ profundum aspicit.«
- 24 Barbaro 1569, S. 6.
- 25 Danti/Vignola 1583, S. 53: »Unter Perspektive sind nicht die Dinge zu verstehen, die wir einfach sehen, sondern jene, die wir auf einen Blick sehen, ohne den Kopf zu bewegen oder das Auge zu drehen.«
- 26 Vgl. idem.
- 27 Ibid., S. 86: »Solamente si avvertisce, che quando la soffitta fusse troppo vicina all'occhio, e l'angolo venisse tanto grande, che non potesse capire nella pupilla dell'occhio, e che anco con quella poca distantia nascesse che il digradato fusse maggiore del perfetto. Et co[n] tutto che l'occhio non possa vedere tutta la soffitta in un'occhiata, sta[n]do nel centro, e girandosi la vedrà bene in ogni modo à parte a parte ...«
- 28 Vgl. Pozzo 1693, zu fig. 1: »Nelle pitture che prendono molto spatio, il punto dell'occhio si deve far nel mezzo della linea orizzontale: e se l'altezza della pittura sarà maggiore della larghezza, la distanza NO si farà uguale all'altezza. [...] Poiche in tal modo in un'occhiata si scorgerà tutta la pittura.«
- 29 Vgl. Danti/Vignola 1583, S. 53: »Ma se l'occhio non stesse fermo, e s'andasse girando, non sarebbe vero, che le cose s'unissero tutte in un sol punto, atteso che quel luogo, dove si congiungono tutte le linee parallele della Prospettiva, è dirimpetto all'occhio, il quale mutandosi, si muterebbe anco il punto, e muterebbensi parimente le linee parallele da un punto all'altro, e si confonderebbe ogni cosa ...« Eine besondere Rolle in der Begründung des festen Augpunkts spielt der Zentrumsstrahl, von dem v.a. Roger de Piles annimmt, dass allein er die Dinge klar und deutlich erblickt. Vgl. Puttfarken 1986, S. 156–164.
- 30 Manetti um 1480/1992, S. 55.
- 31 Vgl. Dubreuil 1649, S. 39; Bosse 1667, S. 48 und Fréart de Chambray 1662, S. 20–21: »tout ce que l'œil void et peut comprendre d'une seule œillade, pendant qu'il demeure ferme en un  
mesme lieu.« Zu der französischen Debatte vgl. Goldstein 1965, S. 231–256.
- 32 Vgl. Nicolas Poussin an Sublet de Noyers, 1642; in: Jouanny 1911, S. 143: »... la largeur de la Galerie est d'une distance proportionnée pour voir d'un coup d'œil le Tableau qui doit estre dans le lambris«. Vgl. dazu Goldstein 1966, S. 233–239.
- 33 Testelin 1696, S. 19: »... ein Maler muss sich auf die drei Einheiten beschränken, also das, was zu einem Zeitpunkt geschieht, was man mit einem Blick erfassen kann, und was sich im Raum eines Gemäldes repräsentieren lässt.« [meine Übers.]
- 34 Cataneo 1567, S. 179: »E da sapere che di qual si voglia cosa che si vede, non si puo vedere ogni sua parte a un tratto, ma se ne viene a giudicar con l'occhio una parte per volta, però che vedendo la testa d'un huomo non si puo giudicare, la boccha, gl'occhi, il naso, e l'altre sue parti a un tratto, ma volendo giudicare il naso si verrà a fissare l'occhio in quello [...] e così sarà necessario seguire a uno per uno ne gl'altri suoi membri, e questo affissamento si domanda de gl'occhi il razzo centrico ...« Vgl. Frangenberg 1986, S. 150–171.
- 35 L. da Vinci, Codex A, fol. 108, zit. nach: Scarpatti 2001, S. 37: »Noi conosciamo chiaramente che la vista è delle [più] veloci operazioni che sia e in un punto vede infinite forme, nientedimeno non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso tu, lettore, guarderai in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa essere piena di varie lettere, ma non conoscerai in questo tempo che lettere si sieno, né che vollin dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a volere avere notizia d'esse lettere.« Vgl. Fehrenbach 2002.
- 36 L. da Vinci 1970, S. 38.
- 37 Idem, S. 38, 40 und 54.
- 38 Ibid., S. 40: »perchè tanto, quanto ne nasce, tanto ne more, et è si veloce nel morire, come nel nascere«.
- 39 Vgl. Chiaramonti 1675. Der Astronom platziert »il principale Personaggio« (2) bzw. »il più nobile spettatore« (3) in der Mitte des Saales, hinter den Rängen der Damen. Zu Pozzos Bühnengewürfen vgl. Schöne 1933, S. 66–76 und Pozzo 1693, fig. 72–77. Um schräge Kulissen gerade erscheinen zu lassen, verwendet Pozzo zwei Fluchtpunkte, die jedoch weiterhin auf einen singulären Blickpunkt im Saal bezogen sind.
- 40 Vgl. Hédelin 1715/1971, S. 71–72: »le Peintre choisiroit la plus importante [histoire ...], qui

- contiendrait en quelque façon toutes les autres, afin que d'un seul regard on pût avoir une suffisante connoissance de tout ce qu'il auroit voulu dépeindre.»
- 41 Ausführlich dazu Oehler 1985, S. 103–199.
- 42 Augustinus 2001, Buch XV, 14.23, S. 313, lat. S. 313: Deus »non particulatim aut singillatim, velut alternante conspectu hinc illuc, et inde huc, et rursus inde vel inde in aliud atque aliud, ut aliqua videre non possit nisi non videns alia: sed, ut dixi, simul omnia videt, quorum nullum est quod non semper videt.«
- 43 Thomas von Aquin 1934, 14, 7: »In scientia enim nostra duplex est discursus. Unus per successionem tantum: sicut cum, postquam intelligimus aliquid in actu, convertimus nos ad intelligendum aliud. Alius discursus est secundum causalitatem: sicut cum per principia percenimus in cognitionem conclusionum.«
- 44 Idem, 1936, 58, 3: »... per quemdam motum et discursum intellectualis operationis perfectionem in cognitione veritatis adipiscuntur [...] Si autem statim in ipsa cognitione principii noti inspicerent, quasi notas, omnes conclusiones consequentes, in eis discursus locum non haberet. Et hoc est in angelis ...«
- 45 Idem, 58, 2: »Et ideo quantum ad talem cognitionem omnia simul cognoscunt; sicut et in patria »non erunt volubiles nostrae cognitiones ab aliis in alia euntes atque redeuntes; sed omnem scientiam nostram simul uno conspectu videbimus«, ut Augustinus dicit [15 Trin. Cap. 16].«
- 46 Galilei 1632/1998, S. 113 [meine Hervorheb.]. »Diese Übergänge, zu welchen unser Geist Zeit braucht, die er schrittweise vollführt, durchläuft der göttliche Intellekt dem Lichte gleich in einem Augenblick oder, was auf dasselbe hinauskommt, sie sind ihm stets alle gegenwärtig.« Übersetzung nach E. Strauß, in: Galilei 2002, S. 157–158.
- 47 Vgl. idem, S. 112 und Blumenberg 2002, S. 58–59.
- 48 Leibniz 1712/2007, Nr. 89, S. 233: »Zwischen der Erscheinung der Körper uns gegenüber und der Erscheinung Gott gegenüber gibt es einen Unterschied wie zwischen Skenographie und Ichnographie. Skenographien unterscheiden sich nämlich je nach Lage des Betrachters, die Ichnographie oder Geometrie ist eine einzige Repräsentation.«
- 49 Idem, 1. Tafel, o.S. : »ce que l'on voit l'objet d'une seule vue dont les rayons se rassemblent en un seul point«.
- 50 Hooke/Westfall 1705/1969, S. 63. Vgl. Oechslin 2006, S. 138–141.
- 51 Idem, S. 64: »... oftentimes much more may be expressed in a small Picture of the thing, than can be done by a Description of the same thing in as many words as will fill a Sheet.« Zum Vergleich zwischen göttlicher Erkenntnis und dem Einen Blick der Bilder s. Bredekamp 2004, S. 113–115.
- 52 Dantis Beispiel für eine solche exzentrische Perspektive ist die Sala degli Svizzeri im Vatikan, die auf einen Betrachter angelegt ist, der den Raum durch die seitlichen Türen passiert. Ähnlich verfahren Baldassare Peruzzi in der Farnesina und Pietro da Cortona im Palazzo Barberini. Vgl. Sjöström 1978, S. 42 und 61 und Kugler 1984, S. 263.
- 53 Pozzo 1693, zu Fig. 90: »Il punto dell'occhio l'ho messo fuori dell'Opera, accioche quei che la mirano si stracchino meno, e si scopra più d'architettura e d'artificio; il che non seguirebbe se la veduta fosse nel mezzo«. In seinem Brief an den Fürsten Liechtenstein ist 1694 nur davon die Rede, dass das Bild von der Mitte »schöner« erscheine: »... nel mezzo del Tempio più che in altro lato si mira più vagamente« (abgedruckt in: Tietze 1914/15, S. 436)
- 54 J. Ch. Nemeitz: *Inscriptionum singularium maximam partem novissimarum fasciculus*, Leipzig 1726, S. 137, zit. nach Frangenberg 2000, S. 100.
- 55 Aristoteles 1985, II, 5, 1106 b 35.
- 56 Kerber wertet die Inschrift hingegen als Schlüssel zu dem Fresko (vgl. ders. 1996, S. 33).
- 57 Vgl. G. W. Leibniz: »Von dem Verhängnisse«, in: Leibniz 1996, S. 339: »Zwar können wir solche Ordnung nicht sehen, weil wir nicht in dem rechten Gesicht-Punkt stehen, gleichwie ein prospectivisch Gemählde nur aus gewissen Stellen am besten zu erkennen, von der Seite aber sich nicht recht zeigen kann.«
- 58 Descartes 1904, S. 19.
- 59 Ozanam 1696, Préface (o.S.): »car s'accoutumer [...] à connaître le point qu'on cherche dans la confusion, à prendre de justes mesures dans les propositions les plus embrouillées et les plus surprenantes, c'est se faire l'esprit aux affaires, c'est s'armer contre les surprises, c'est se préparer à vaincre les difficultez imprévûes, ce qui vaut bien autant que d'assurer sa démarche par les leçons des Maîtres à danser, ou le ton de sa voix par celle des musiciens.«

- 60 Vgl. Pascal 1976, B 381–L 21, S. 155: »Ainsi les tableaux, vus de trop loin et de trop près; et il n’y a qu’un point indivisible qui soit le véritable lieu: les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l’assigne dans l’art de la peinture. Mais, dans la vérité et dans la morale, qui l’assignera?«
- 61 J.-B. Bossuet: »Sur la Providence«, Predigt im Louvre, 8./10.März 1662, zit. nach Baltrušaitis 1996, S. 306.
- 62 Idem: »Dies, meine Herren, scheint mir ein recht natürliches Bild der Welt zu sein, ihrer scheinbaren Verwirrung und ihrer verborgenen Ordnung, die wir nur entdecken, wenn wir sie von einem bestimmten Punkt aus betrachten, den der Glauben an Jesus Christus uns enthüllt [...] dieses Bild hat seinen Punkt, zweifeln Sie nicht daran.« [Meine Übers.]
- 63 Serres 1968, S. 655. Vgl. Schäffner 2003, S. 56–74.
- 64 Thomas von Aquin 1936, 58, 3: »Quod quidem contingit ex debilitate intellectualis luminis in eis. [...] Si enim haberent plenitudinem intellectualis luminis, sicut angeli, statim in primo aspectu principiorum totam virtutem eorum comprehenderent, intuendo quidquid ex eis syllogizari posset.«
- 65 Zu der Deutung der Ikonographie vgl. Hecht 2006, S. 256–268. Zur Gleichsetzung von Licht und Gnade vgl. Edgerton 2009, S. 24, 27 und 32.
- 66 Pascoli 1730/1992, S. 257: Die Kritiker wollten nicht sehen, dass »diese Ansichten von ihrem Punkt aus in allen Teilen wohlproportioniert und schön waren. Urteilt man aber auf diese Weise und schaut nur mit den leiblichen Augen, kann man [aus dem Bild] nicht das Vergnügen schöpfen, das die Seele wünscht und erwartet.« [meine Übers.]
- 67 Pozzo 1693, Vorrede, o.S.: »Cominciate dunque o mio Lettore allegramente il vostro lavoro; con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell’occhio che è la gloria Divina.« Die Korrelation von spirituellem und perspektivischem Fluchtpunkt unterstreicht auch Kemp 1987, S. 262.
- 68 Zit. nach Pfeiffer 1996, S. 13.

### Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto J. Mersmann, Berlin.

Abb. 2, 3: Vittorio De Feo (Hg.), *Andrea Pozzo*, Mailand 1996, S. 36, S. 46.

Abb. 4: Andrea Pozzo, *Prospettiva de’ Pittori e Architetti*, Rom 1693, fig. 100.