



Um die Jahresmitte 1645 – 19 Jahre nach Baubeginn – ging die Bauleitung an der römischen Jesuitenkirche S. Ignatio von P. Orazio Grassi auf Antonio Sasso über. Sasso änderte die Pläne der schon fast fertiggestellten Fassade und ließ sie zusammen mit dem Außendach des Langhauses erhöhen, während die Innentonne des Langhauses zur Wahrung von Grassis Innenraumproportionen unangetastet blieb. Diese Dacherhöhung bewirkte für den Bau der Kuppel eine Konfliktlage, die schließlich zur Aufgabe der Bauabsicht einer Kuppel führte: Hätte man sie in der ursprünglich geplanten Form und Höhe belassen, so wäre sie von der jetzt mächtiger wirkenden Baumasse des Langhauses gleichsam erdrückt worden; hätte man sie parallel zum Dach des Langhauses erhöht, wären Innen- und Außenkuppel auseinandergestrebt und die inneren und äußeren Fensterkränze in Tambour und Laterne hätten nicht mehr nebeneinander gepaßt.

1651 begann man deshalb mit einer Neuplanung, jetzt wieder unter der Leitung des ersten Baumeisters Grassi (Bild 1). 1653 wurden diese neuen Entwürfe einer Kommission zur Bewertung vorgelegt: Girolamo Rainaldi empfahl, zum ursprünglichen Entwurf Grassis zurückzukehren, alle Änderungen Sossos rückgängig zu machen; Alessandro Algardi lehnte den neuen Kuppelentwurf ab, weil er zu „kopflös“ sei und schlug vor, die Kuppel zu erhöhen; Gian Lorenzo Bernini lobte den Entwurf, riet aber zu einer lebhafteren, aufgelösteren Gestaltung; Francesco Borromini schließlich war von Grassis Vorschlag begeistert und empfahl als einzigen Verbesserungsvorschlag, die Kuppel durch das Fortlassen der unnötigen Laterne etwas abzuflachen. Die Entscheidung wurde nach dieser wenig homogenen Bewertung vertagt.

1677 wurde die Tribuna der Kirche vollendet. Damit waren alle Voraussetzungen erfüllt worden, um endlich mit dem Bau der Kuppel selbst zu beginnen. Aber man wartete entscheidungslos weitere 7 Jahre. 1684 schließlich erhielt der Jesuitenpater Andrea Pozzo den Auftrag, ein Ölgemälde mit einer Scheinkuppel auszuführen. Am 31. 3. 1685 wurde ihm der im Durchmesser 17 m große Blindrahmen ausgehändigt, am 4. September desselben Jahres wurde das fertige Gemälde unter der flach geschlossenen, provisorischen Decke angebracht.¹⁾ S. Ignatio besaß vom Tag an eine „Kuppel“, aber nur als Trompe l’Oeil.

In seinem 1693 in Rom erstmals erschienenen Buch „*Perspectivae Pictorum atque Architectorum*“ (deutsch: *Der Maler und Baumeister Perspectiv*, Augsburg 1708) erläuterte Pozzo das zentralperspektivische Konstruktionsverfahren seines Gemäldes (Bild 2). Nach Definition des Augen- und Fluchtpunktes wurde nach den Gesetzen der 2-Tafel-Projektion die perspektivisch korrekte Darstellung der Kuppel konstruiert. Was gewöhnlich gelehrt und ausgeführt wird, um über Risse hinausgehend drei-dimensionale Illusionen eines geplanten Baus erzeugen zu können, wurde von Pozzo an den Bau selber angebracht, indem es vielfach vergrößert den Mangel ausgleicht, der durch das Fehlen der wirklichen Kuppel entstanden war. Nach Anbringen der Scheinkuppel begann Pozzo mit der Ausmalung des Langhauses. Da der Malgrund hier nicht eben, sondern tonnengewölbt war, die Architektur quasi einen dreidimensionalen Bilderrahmen vorgab, bedurfte es diesmal statt einer reinen Vergrößerung einer zusätzlichen Transposition. Pozzo beschrieb im selben Buch, wie in solchen Fällen vorzugehen ist, wo sich Gemäldeperspektive und architektonische Realität zur realen Fiktion, zum illusionistischen Fresko verbinden sollen. Es sind 5 Schritte auszuführen:

1. Ribkonstruktion der virtuellen Architektur, die später illusionistisch gesehen werden soll. (Bild 3)
2. Anwendung der 2-Tafel-Projektion zur Abbildung der virtuellen Architektur in der geplanten Untersicht. Der Augenabstand zwischen Abbildungsebene und Beobachterstandpunkt wird so gewählt, daß die Abbildungsebene sich genau auf der Höhe des Kirchenschiffs befindet, an der die vertikale Wand in das Tonnengewölbe übergeht. (Bild 4)
3. Die untersichtige Abbildung der virtuellen Architektur wird äquidistant gerastert.
4. Genau in der Höhe der Abbildungsebene wird horizontal ein Netz mit äquidistantem Fadenabstand gespannt, das auf das Tonnengewölbe projiziert und aufgezeichnet wird. (Bild 5)
5. Zwischen den Rasterlinien auf dem Tonnengewölbe wird analog zur gerasterten Abbildung der virtuellen Architektur iterierend ausgemalt. Die Figuren des Entwurfs werden anamorphotisch zerdehnt oder gestaucht, je nach ihrer Position auf der Tonne.

Im Resultat widerruft dann das Deckenfresko die reale Architektur, indem es die Tonne zum Flachdach drückt und dieses anschließend in die Höhe reißt. Anders als beim Säulengang Borrominis im Palazzo Spada oder im *Theatro Olympico* Palladios wurden bei Pozzo nicht eigentlich Täuschungsarchitekturen durch bauliche Adaption einer Gemäldeperspektive erzeugt, sondern die Gemäldeperspektive wurde malerisch in den zwei- oder dreidimensionalen Bilderrahmen integriert, wodurch eine anamorphotische Malerei entstand.



Jede Gestaltung ist mit Bewegung verbunden. „Der Punkt (als Agens) bewegt sich weg, und es entsteht die Linie als erste Dimension (Bild 6,1).

Verschiebt sich die fortbewegte Linie zur Fläche, so erhalten wir ein zweidimensionales Element (Bild 6,2). Bei der Bewegung von Flächen zu Räumen ergibt sich beim Zusammenstoß der Flächen ein Körper (dreidimensional) (Bild 6,3).²⁾ Die Skizzen (1) bis (3) zusammengefaßt münden in Skizze (6,4): in ein scheibenhaft flach gestauchtes Raumabbild. Der Punkt, von dem Klee spricht, ist ein agierender Bildpunkt. Pozzo konstruierte alles von einem abbildungsäußeren Augenpunkt aus, der als Konstruktionspol höchstens im Fluchtpunkt repräsentierbar war. Klee untersucht, wie die Elemente des bildnerischen Gestaltens durch die ihnen innewohnenden Energien von der Abbildungsfläche Besitz ergreifen. „Das Dreieck kam zustande dadurch, daß ein Punkt zu einer Linie in ein Spannungsverhältnis geriet und dem Gebot seines Eros folgend dieses Verhältnis vollzog. Charakteristisch für das Dreieck ist die Spannung von Punkt zu Linie.“³⁾ (Bild 7)

Es gibt Regeln der Anordnung von Bildelementen zueinander, die aus den Energiepotentialen der Elemente selbst resultieren. Malerische Komposition, so Kandinsky, sei deshalb nichts anderes als „eine *exakt-gesetzmäßige Organisierung* der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen *Kräfte*.“⁴⁾ Umgekehrt sind Kandinskys ungegenständlich, flächig aufgetragenen Kompositionen also als Realisierung einer Kräftekonstellation lesbar – vorausgesetzt, man hat Vokabeln und Grammatik seiner Sprache zu beherrschen gelernt –, und nicht nur lesbar, sondern in synästhetischem Empfinden zugleich hör- und spürbar.

Auf der Spur der inneren Kraftlinien graphischer Elementarteile definiert Kandinsky die harmonischen Verbindungen von Linienlagen mit Linienfarben, mit Flächen, wie sie aus den Linien in definierten Lagen gebildet werden können, und von diesen Flächen zu