

ARGUMENTATIVE BILDER UND BILDLICHE ARGUMENTATION: JESUITISCHE RHETORIK UND BAROCKE DECKENMALEREI

EXORDIUM

Im Sommer des Jahres 2000 plakatierte die Deutsche Städte-Medien GmbH in einer Werbeaktion in eigener Sache unter anderen dieses Großplakat in den Münchner Straßen. (Abb. 1) Darauf zu sehen war ein Babygesicht mit zu Schlitzten geschlossenen Augen und geöffnetem Mund. Auf größerer Entfernung schien das Baby ein dünnes Chinesenbärtchen auf der Oberlippe zu tragen. Aus der Nähe entpuppte sich das Bärtchen jedoch als Textzeile: „Was auf Plakaten steht, fällt auf“.

In Wirklichkeit ist es jedoch hier eben gerade nicht der Text, der besonders auffällt, sondern rhetorisch ausgedrückt der katachrestische Modus der metaphorischen Darstellung. Das heißt, daß hier eine bildliche Übertragung analoger Eigenschaften im Geist des Betrachters ausgelöst werden soll – eine Übertragung, die aus eigentlich weit auseinanderliegenden Dingen gefunden werden muß. Die visuelle Erkenntnis „Chinesenbärtchen im Babygesicht“ wird von der Erfahrung sofort als unmöglich verworfen und zwingt gewissermaßen zu erneuter Vergewisserung – bis sich das vermeintliche Barthaar als Textzeile sozusagen enttarnt. Trotz der durchaus scharfsinnigen, witzigen Vortragsweise nimmt man dann mehr oder weniger bewußt die etwas bemühte Erkenntnis mit, daß so auffällig wie das Chinesenbärtchen an Babys Oberlippe auch andere Werbung auf Großplakaten sei. Wenn hier über „Argumentative Bilder und bildliche Argumentation“ im Zusammenhang mit jesuitischer Rhetorik und barocker Deckenmalerei gesprochen werden soll, werden Sie sich fragen und die Antwort wohl auch schon ahnen, warum dieser Beitrag dann mit einem zeitgenössischen Bildbeispiel beginnt? Damit soll gezeigt werden, daß die im folgenden dargelegten Prinzipien einer Erkenntnisführung über die Sinne weder von der Gesellschaft Jesu erfunden wurden, noch mit ihrer Aufhebung im 18. Jahrhundert endeten. Auch soll damit das eventuelle Mißverständnis ausgeräumt werden, über

den Umweg der von den Jesuiten gelehrteten rhetorischen Bildtheorie und Bildpraxis erneut so etwas wie einen „Jesuitenstil“ behaupten zu wollen.

Wie das Beispiel zeigt, funktionieren die Mechanismen einer Erkenntnisführung über die Sinne offensichtlich ganz unabhängig von der Gesellschaft Jesu und auch noch im Jahr 2000, was nahelegt, daß es sich bei dieser Präferenz des Bildlichen und Visuellen um ein Phänomen der spezifisch menschlichen Erkenntnisleistung handelt.



Abb. 1 Großwerbeplakat der Deutschen Städte-Medien GmbH, München 2000

NARRATIO

*Zur humanistischen Erkenntnistheorie
und jesuitischen Bildmeditation*

Die herausragende Rolle, welche die sinnliche Wahrnehmung, speziell die durch die Augen vermittelte Wahrnehmung im Erkenntnisprozeß des Menschen spielte, hatte schließlich schon Aristoteles zu Beginn seiner „Grundlegung der Metaphysik“ betont: *Der Grund ist, daß diese Sinneswahrnehmung uns am meisten Kenntnisse vermittelt und viele Eigentümlichkeiten der Dinge offenbart.*¹

Es kann hier nun nicht die aristotelische Metaphysik und topische Theorie, noch seine Rhetoriklehre auf ihrem Weg durch die Jahrtausende dargelegt werden, die prägend für die Entwicklung der früh-humanistischen Erkenntnistheorie war, und wie sie in den Schriften Nikolaus Cusanus' und Rudolph Agricolas sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer rhetorisch geprägten Theorie der sinnlichen Erkenntnis wandelte. Und erst in diesem Zusammenhang wird verständlich, wieso denn Alberti bereits um 1435 die Rhetorik zur methodischen Grundlage seines kunsttheoretischen Werkes „De pictura“ machen konnte.²

Dies geschah auf der Grundlage der Vorstellung einer ausschließlich sinnlich erfaßbaren Welt; eine Welt, deren Dinge als Gedankenbilder im Geist des Menschen vor-verbal erkannt werden, bevor Sie als einzelne Dinge mit einem Namen benannt werden können. Bildliches und in Gedankenbildern festgehaltenes war nach der humanistischen Theorie der sinnlichen Erkenntnis – der „cognitio sensitiva“ wie sie Cusanus nannte – also der erste und unmittelbarste Zugang des Menschen zur Welt, prägte seine

Auffassung von der Welt und damit sein gesamtes Menschsein.³ Aus dieser Auffassung heraus war es folgerichtig nur ein kleiner Schritt, zu versuchen, die im Geist festgehaltenen Gedankenbilder und Vorstellungen des Menschen in wirklich „dargestellten“ Bildern – etwa der Malerei – wiederzugeben. So wurde es möglich, auch komplexe gedankliche Inhalte auf einer vorsprachlichen Ebene unmittelbar und auf menschlich angemessenste Weise in die Seele eines Rezipienten eindringen zu lassen. Schaute er das Bild nur an, war es bereits in seinem Geist, wurde so mehr oder weniger Teil seiner Erkenntnis von „Welt“ und erlangte so die Macht, auch ethisch zu formen – oder bei rhetorisch angelegter Bildstruktur die Herzen der Betrachter zu erfreuen, ihren Verstand zu belehren und ihre Seelen zu bewegen.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts referierte dies Leonardo da Vinci im § 23 seines „Trattato della pittura“: *Eine Malerei stellt dir im Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, und zwar durch das gleiche Mittel durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt.*⁴ Die bildlich-sinnliche Erkenntnis des Menschen funktionierte für Leonardo ganz selbstverständlich also genauso gut über gemalte „Bilder“, wie über das Sehen der „wirklichen“ Dinge der Welt.

Diese, auf Aristoteles zurückzuführenden humanistischen Lehren einer sinnlich-bildlichen Findung von Welt und der rhetorischen Lehre vom *Vermögen, bei jedem Gegenstand das möglicherweise Glaubenerweckende zu erkennen*⁵, waren also Standard als der Student Jerónimo Nadal (1507–1580) seinen Kommilitonen Ignatius von Loyola (1491–1556)

1 ARISTOTELES, Einführungsschriften: Metaphysik (eingeleitet und neu übertragen von Olof GIGON) Zürich 1961, 170. Hierzu und allgemein zur Thematik „sinnliche Erkenntnis“ sowie „Kunst und Rhetorik“: Markus HUNDEMER, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Studien zur christlichen Kunst 1) Regensburg 1997, 104. Hierzu: Werner TELESKO, Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen, in: Frühneuzeit-Info 10 (1999) H. 1/2, 294–301. Zu ergänzen ist: Magda VASILOV, Rhetoric and fragments of a high baroque art theory, in: Marsyas. Studies in the history of art 20 (1980) 17–29.

2 Nikolaus von KUES, Philosophisch-Theologische Schriften. Lateinisch-deutsche Studienausgabe 1–3, hrsg. und eingeleitet von L. GABRIEL, Wien 1964–1967; Rudolph AGRICOLA, De inventione dialectica libri tres. Drei Bücher über die Inventio dialectica, hrsg., übersetzt und kommentiert von Lothar MUNDT, Tübingen 1992; Leon Battista ALBERTI, De Pictura II, in: Cecil GRAYSON (Hrsg.), Opere volgari, Bd. 3, Bari 1973.

3 KUES ebd. „Kompendium“, 717; hierzu HUNDEMER (wie Anm. 1) 115. Cusanus' Argumentation zum Vorrang der „sinnlichen Erkenntnis“ findet sich auch bei Kardinal Gabriele PALEOTTI, Discorso intorno alle imagine sacre e profane, Bologna 1582, in: Paola BAROCCHI (Ed.), Trattati d'arte del quinquecento. Fra Manierismo e Controriforma Bd. 2, Bari 1961, lib. 1, cap. 4. Vgl. die lateinische, in Ingolstadt gedruckte Ausgabe aus dem Jahr 1594: Gabriele PALEOTTI, De imaginibus sacris, et profanis illustris, Ingolstadt 1594, lib. 1, cap. 4, 19f.; hierzu: Sabine M. SCHNEIDER, Bayerisch-römisches Siegeszeichen, in: Reinhold BAUMSTARK (Hrsg.), Katalog: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Bayerisches Nationalmuseum, München 1997, 173f.

4 Leonardo da VINCI, Trattato della Pittura (übersetzt von Heinrich LUDWIG), in: Wiener Quellschriften. Zur Kunsttechnik und Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1882 (Neudruck 1970) § 23; hierzu HUNDEMER (wie Anm. 1) 110.

5 ARISTOTELES, Rhetorik (übersetzt und erläutert von Franz G. SIEVEKE) München 1980, 1455b, 12.



Abb. 2 Verkündigung an Maria, aus: Jerónimo Nadal SJ, erste Seite der „Adnotationes et Meditationes in Evangelia“, Antwerpen 1594

an der Universität Paris kennenlernte. Nach seinem Ordensbeitritt 1545 von Ignatius selbst in Rom ausgebildet, suchte er die spirituellen Grundlagen des Ordens und speziell die des Ignatius zu verbreiten. Sein Hauptwerk war ein Buch zur ignatianischen Bildmeditation des Evangeliums, welches allerdings erst nach seinem Tode 1593 in Antwerpen mit 153 großformatigen Kupferstichen erschien.⁶ Als Beispiel sei die erste Seite mit dem Bild und der Sehanleitung zum Thema „Verkündigung an Maria“ vorgestellt, wobei die einzelnen im Geist weiterentwickelnden „Gedankenbilder“ mit Buchstaben gekennzeichnet und unten kurz aufgezählt sind (Abb. 2). Hinzu kam noch ein getrennt gebundener Textband mit Erläuterungen. Die Praxis der geistigen Bildübung, wie sie sich aus der Exerzitienlehre

6 Jerónimo NADAL SJ, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia und Evangeliae Historiae Imagines*, Antwerpen 1593 und 1594; hierzu Gunther WENZ, *Kat.-Nr. 164*, in: BAUMSTARK (wie Anm. 3) 497–499; Paul RHEINBAY, *Biblische Bilder für den inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507–1580)* Egelsbach u.a. 1995.

7 Zur Praxis der geistlichen Übungen anhand von Bildern am Münchner Hof der Zeit zuletzt BAUMSTARK, *Kat.-Nr. 129: Passionsaltar der Herzogin Renata von Bayern*, in: BAUMSTARK ebd., 437–444.

des Ignatius entwickelt hatte, fand hier eine Form, die selbst für des Latein unkundige Laien biblische Unterweisung und religiöse Bestärkung im privaten ermöglichte. Diese Bildsammlungen zur ignatianischen Meditation fanden in der Folge in vielen Auflagen und Sprachen weite Verbreitung und wurden sogar in einer chinesischen Variante gedruckt. Die hier gezeigte Seite stammt aus dem Exemplar Kurfürst Maximilians I. von Bayern.⁷

Daß sich der Orden durchaus auch neueste Technik bei der Bildmeditation zu nutzen machte zeigt eine Darstellung aus Athanasius Kirchers SJ „*Ars magna lucis et umbrae*“ aus dem Jahr 1646, wo gezeigt wird, wie man mit der „*laterna magica*“ die Personifikation – also eine rhetorische Bildfigur – des ansonsten bildlich nicht darstellbaren Todes auf eine Wand projiziert.⁸ Auch auf diesem Blatt findet im übrigen das Verfahren Anwendung, einzelne, vom Betrachter besonders zu unterscheidende Bildteile bzw. damit gemeinte Gedankenfiguren durch Buchstaben gesondert zu kennzeichnen (Abb. 3).

Die den Jesuiten rasch zugewachsene Aufgabe der Ausbildung und Erziehung in den Universitäten und Schulen erforderte die Entwicklung entsprechend praktikabler und effizienter Ausbildungspläne, aber erst nach großen Anstrengungen wurde der Orden zu der Bildungsmacht, als die wir die Jesuiten im historischen Rückblick so selbstverständlich halten. Es ist aus Zeitgründen ausgeschlossen, hier nun den Weg dieses Aufstieges nachzeichnen zu wollen, aber wenigstens erwähnt sei, daß eine Grundlage in der Erkenntnis lag, daß es das humanistische Bildungswesen gewesen war, das der Reformation ihre Schlag- und Wirkungskraft gegeben hatte. Jeder Jesuit hatte von daher gelernter „Humanist“ zu sein – und dazu gehörte eine perfekte Kenntnis und sichere Anwendung der „*ars rhetorica*“. Wilfried Barner stellte hierzu in seiner grundlegenden Studie zur Barockrhetorik fest: „(...) denn keine andere Bildungsmacht des 17. Jahrhunderts hat sich so sehr darauf verstanden, die humanistisch-rhetorische Tradition zu instrumentalisieren und den eigenen Zwecken dienstbar zu machen.“⁹ Das wichtigste Lehrbuch des Ordens war ab 1562 das Werk „*De arte rhetorica libri tres*“ des portugiesi-

8 Athanasius KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae*, In decem Libros digesta, quibus Admirandae lucis et umbrae in mundo, Romae 1646.

9 Wilfried BARNER, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, 354; hierzu Barbara BAUER, *Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 18)* Frankfurt/M. u.a. 1986.

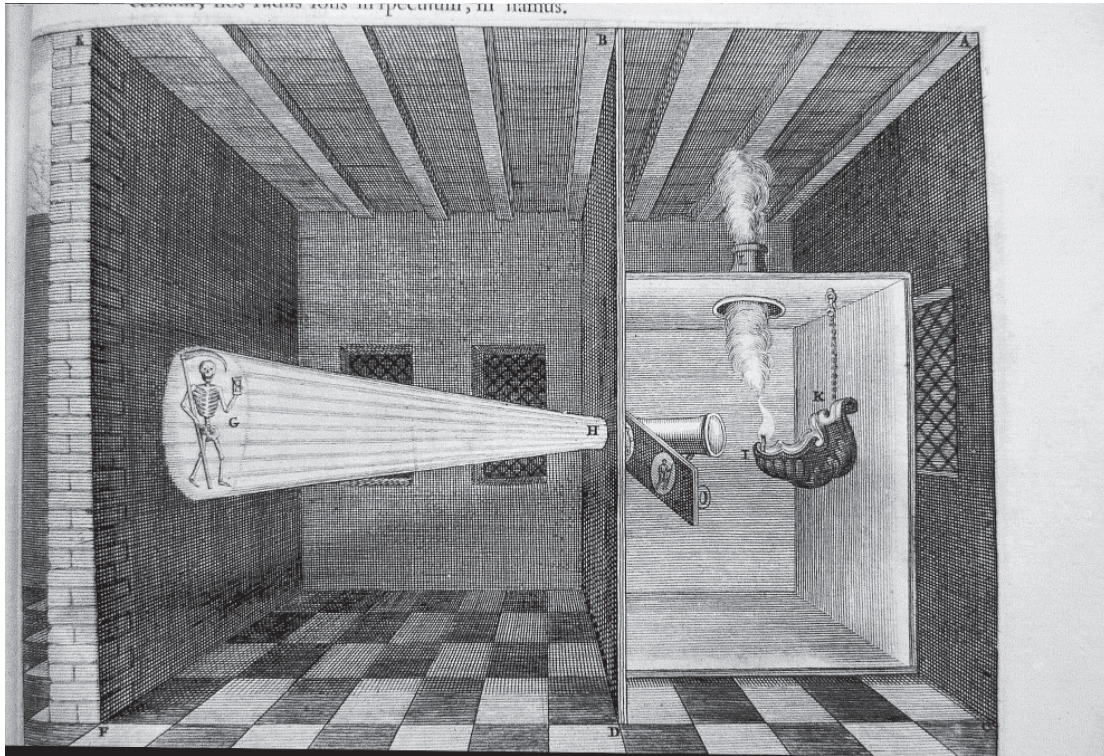


Abb. 3 „Laterna magica“, aus: Athanasius Kircher SJ, *Ars magna lucis et umbrae in Mundo*, Romae 1646

schen Jesuiten Cyprianus Soarez und spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren die rhetorischen Ausbildungsgänge an Gymnasien und Universitäten so effizient und methodisch ausgereift, daß selbst am Ende des Jahrhunderts im Jahr 1693 ein protestantischer Autor noch die Methodik bewunderte, mit deren Hilfe *die Herren Jesuiten in ihren Schulen so leicht und glücklich fortkommen*.¹⁰

Zur rhetorischen Bildtheorie und scharfsinnigen Bildlichkeit

Auch die Entwicklung des jesuitischen Theaterspiels mit Musik und Tanz, seiner Erregung des Pathos wie der Erweckung des Ethos sind ohne die Kenntnis der Entwicklung einer ganz spezifischen Bildtheorie nicht zu verstehen: eine Theorie, welche die scharfsinnigen Bilder als die wirkmächtigsten beschrieb und zugleich methodisch lehrte, wie man solche geistreichen Bildideen findet und in angemessener Weise anwendet. Die wichtigsten Autoren

der „argutia-argutezza“-Lehre waren eben Jesuiten und ihr Erfolg lenkte für gut 100 Jahre die Bahnen der Bildlichkeit, sei es beim Theater, bei ephemeren Triumphbauten oder in der Baugestalt und Ausgestaltung von Kirchen und Schloßbauten.

Einige der so nachhaltig wirksamen Schriften und ihre Autoren seien hier wenigstens kurz erwähnt. Dem, vom italienischen Jesuiten Matteo Pellegrini 1639 veröffentlichten Traktat zur „acutezza“ und dem Werk des spanischen Jesuiten Baltasar Gracian zur „agudeza“ aus dem Jahr 1648 folgte 1649 der Kölner Jesuit Jakob Masen mit seinem Werk „Ars nova argutiarum“. Schon im Jahr darauf legte Masen mit seinem großen Lehrbuch zu den rhetorisch-scharfsinnigen Sinn-Bildern nach, dem „Speculum imaginum veritatis occultae“, dem „Spiegel von Bildern verborgener Wahrheit“.¹¹ Zum wichtigsten Lehrbuch der neuen Bildlichkeit wurde aber die Schrift „Il cannochiale aristotelico“ (Das aristotelische Fernrohr) des Italieners Emanuele Tesauro aus dem Jahre 1654. Tesauro war Jesuit, trat aber –

10 Cyprianus SOAREZ, *De arte rhetorica libri tres. Ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti*, Coloniae 1577. Das Zitat stammt aus: Wohlgemeintes (...) und Gründliches Bedenken (...), *Augustae Vindelicorum* 1693, 3; zitiert nach BARNER ebd., 321f.

11 Matteo PELLEGRINI, *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti, volgarmente si appellano*, Genova 1639; Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio ...* (Erstausgabe 1642),

in: Correa CALDERÓN (Hrsg.), *Obras completas*, Madrid 1944; Jacob MASEN, *Ars nova argutiarum Eruditea & honestae recreationis (...)*, Coloniae Agrippinae 1649; Jacob MASEN, *Speculum imaginum veritatis occultae exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata (...)*, Coloniae Agrippinae 1650. Zu diesen Werken und dem Einfluß Tesauros siehe HUNDEMER (wie Anm. 1) 135–146: Die scharfsinnigen Bilder: *imago figurata* und *argutezza simbolica*.



Abb. 4 Titelblatt mit Widmung an den Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva, aus: Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Rom 1664

wohl aus politisch-diplomatischer Rücksichtnahme und mit Einverständnis der Oberen – aus dem Jesuitenorden aus, um Beichtvater am savoischen Hofe zu Turin bleiben zu können. Als Beispiel der zahlreichen Ausgaben und Auflagen des „Cannocchiale“, sei die, mit ausdrücklicher Widmung an den Ordensgeneral Oliva 1664 publizierte römische Ausgabe gezeigt.¹² (Abb. 4) Blättert man übrigens im abgebildeten Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek weiter, so findet sich verso des Titelblattes ein Exlibris des bayerischen Augustinereremiten Gelasius Hieber aus der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeklebt, ein Beweis für die Langzeit- und Breitenwirkung des Werkes.

Blättert man weiter, findet man in den meisten Ausgaben des „Cannocchiale“ ein Kupferstichportrait des Autors und noch weiter den Titelkupper, der programmatisch im Bild den Inhalt des Werkes zusammenzufassen sucht (Abb. 5). Jedoch erst in der Turiner Ausgabe aus dem Jahr 1670 wurde der,

12 Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico o sive Idea dell'arguta ed ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica*, Romae 1664.

13 Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico o sive Idea dell'arguta ed ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte orato-*



Abb. 5 Titelkupper zu Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino 1670

sicher von Tesauro selbst erdachte Titelkupper dann in künstlerisch besserer Qualität umgesetzt: Zu sehen ist rechts die rhetorische Sinnfigur oder Personifikation der „Pictura“ (der Malerei) und links die der „Poesis“ (der Dichtkunst).¹³ Ihr wird von Aristoteles ein Fernrohr vor Augen gehalten, mit dem sie zur Sonne blickt, auf der eindeutig Flecken zu erkennen sind. Der tief- und scharfsinnig, in metaphorisch übertragenem Sinn zu verstehende Inhalt dieses Bildes kann nun hier nicht in voller Breite dargelegt werden; aber gemeint ist, daß die aristotelische Metaphernlehre, wie sie in der Schrift „Rhetorica“ dargelegt wird, metaphorisch ausgedrückt ein scharf- und weitsichtiges Instrument ist – eben ein aristotelisches Fernrohr – mit dem man zuvor unvorstellbares vor-Augen-führen und erkennen kann, so wie die durch den Ingolstädter Jesuiten Christoph Scheiner mit Hilfe des Fernrohrs 1612 entdeckten Sonnenflecken.¹⁴

ria, lapidaria e simbolica, Augusta Taurinorum 1670 (Nachdruck hrsg. und eingeleitet von August Buck, Bad Homburg–Berlin–Zürich 1968).

14 Der Titelkupper des „Cannocchiale“ wurde schon verschiedentlich interpretiert, etwa bei Hermann BAUER, *Barock. Kunst*

Hier den Beweis zu führen, daß und wie all diese von den Jesuiten gelehrt und verbreiteten Auffassungen einer mit scharfsinnigen Bildern arbeitenden Rhetorik tatsächlich Einfluß auf die Praxis der barocken Deckenmalerei hatten, stellt sich heute leider alles andere als einfach dar. Zur Verdeutlichung der prägenden Wirkung dieser Lehren und da Kenntnisse der Methoden und Mittel der Rhetorik – da nicht mehr gelehrt – auch nicht mehr vorausgesetzt werden können, müßte hier zunächst einmal der spezifisch jesuitische Rhetorikkurs der Zeit nachgeholt werden; ein Unterfangen, das angesichts seiner in der Regel mehrjährigen Dauer hier und heute

nicht durchführbar ist. Weiter müßte die Entwicklung der barocken Deckenmalerei auf dieser Folie gesehen und beurteilt werden, wie dieses Medium im Laufe des 17. Jahrhunderts sich immer mehr zur inhaltlichen Dominante in der Ausstattungskunst emporschwang, bis schließlich im 18. Jahrhundert kein Bauherr und Auftraggeber im katholischen Mitteleuropa mehr glaubte, auf dieses rhetorisch wirkmächtige Medium verzichten zu können. In diesem Zusammenhang kann durchaus von einer ausdrücklich rhetorischen Kunsttheorie im 17. und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gesprochen werden.¹⁵

ARGUMENTATIO

*Von der Bildfindung zur Ausführung:
Andreas Heindl in Niederaltaich/Donau*

Über zwei Beispiele sei hier aber dennoch versucht diesen – meines Erachtens prägenden und dominierenden – Einfluß deutlich zu machen. Und dieser Einfluß wurde keineswegs erst manifest, wo der barocke Freskant sich anschickte, mit Pinsel und Pigmenten aufs Gerüst zu steigen, denn zu diesem Zeitpunkt war die mehr oder weniger umfängliche und entscheidende Findungsphase der zu malenden Bilder ja bereits beendet.

Die rhetorische Theorie besagt, daß, wer wirkungsvoll andere von etwas überzeugen will, zuvor das jeweils Glaubenerweckende finden muß, und daß das Gezeigte auch „wahr“ sei, oder zumindest der Wahrheit entsprechen könne. Hieraus entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte diverse und immer wieder diskutierte Regeln, wie dies am besten und geeignetsten anzustellen sei: von der Findung der rechten Gliederung, der passenden Stillage bis hin zur passenden Ausgestaltung; kurz zur rhetorischen Trias einer guten „Inventio“, „Dispositio“, „Elocutio“. „Inventio“ meint dabei die Findung, „Dispositio“

die rechte Beurteilung und Verteilung des zuvor Gefundenen und „Elocutio“ meint das angemessene Ausgestalten in der abschließenden Hervorbringung der Gedanken, sei es in geschriebener oder gemalter Form. Dies galt im 17. und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur für den Entwurf einer Predigt, sondern gleichermaßen auch für den Entwurf einer Deckenmalerei. Die Formulierung von der Invention, die für eine projektierte Deckenausgestaltung zu machen sei, welche sich in manchen Archivalien findet, sowie das stolze „invenit“ – er hat es erfunden – in gar mancher Künstlersignatur beweisen dies wohl zur Genüge.¹⁶

Noch einen Schritt weiter ging um 1719 ein Benediktinerpater aus dem Kloster Niederaltaich an der Donau als es um die „Inventio“ der neuen Deckenfresken der Klosterkirche ging (Abb. 6). Im Klosterarchiv haben sich etliche aquarellierte Blätter erhalten, die jeweils die schriftliche und bildliche Invention für eines der insgesamt über 100 Deckenbilder zeigen; zusammen ergibt dies ein überaus kompliziertes, vielfach verwobenes und tiefsinniges Programm mit einem allegorischen Haupt- und zahlreichen bildlichen Nebengedanken. An der Vorge-

einer Epoche, Berlin 1992, 189–191 und in TESAURO ebd., Einführung, XV. Der Autor präzisiert hier seine frühere Interpretation des Stiches in HUNDEMER (wie Anm. 1) 143f.

15 Hierzu HUNDEMER ebd. sowie TELESKO (wie Anm. 1). Zu den Anfängen der profanen, medienübergreifenden „Konzeptkunst“ in der süddeutschen Spätrenaissance siehe Markus HUNDEMER, Überlegungen zum Ausstattungsprogramm von Schloß Kirchheim. Zum 400. Todestag des Erbauers Hans Fugger, in: Fuggerarchiv (Hrsg.), Materialien zur Geschichte der Fugger 1, Augsburg 2001 (im Druck). Zur Analyse rhetorischer Bildfiguren und -strategien in der süddeutschen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts: DERS., Barocke Bilderpracht und sinnliche Erkenntnis. Zur rhetorischen Struktur einiger Kirchengestaltungen im Fürstenfelder Land, in: Angelika MUNDORFF / Eva von SECKENDORFF (Hrsg.), Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfel-

der Land, Regensburg 2000, 54–65. Zum Paradigmenwechsel und zum Ende der rhetorischen Kunsttheorie im späten süddeutschen Rokoko siehe DERS. ebd., 161–191 und Frank BÜTTNER, Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1999) 125–150 sowie DERS., Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, in: Andreas TACKE (Hrsg.), Herbst des Barock, München–Berlin 1998, 166ff.

16 Zur Problematik der künstlerischen Invention und seinem jeweiligen Verständnis im 17. und 18. Jahrhundert: HUNDEMER ebd., 195–199.



Abb. 6 „Johannes der Täufer und Elias“, um 1719, schriftliche und bildliche Inventio für das obere Deckenfresko der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs in der Klosterkirche Niederaltaich/Donau

hensweise interessant ist zum Einen, daß der Pater sich wohl zuerst „Gedankenbilder“ im Geist vorstellte und diese dann auf einem fiktiven leeren Bildfeld mit Buchstaben fixierte – wie er es wohl in jahrelanger geistiger und geistlicher, meditativer Bildübung gelernt hatte. Diese Vorgehensweise entspricht nun ganz den jesuitischen Lehrbüchern – es sei nur an Jeronimó Nadals Buch zur ignatianischen Bildmeditation aus dem Jahr 1594 erinnert. In einem zweiten Schritt erläuterte der Pater dann die oben eingetragenen Buchstaben mit den Namen der darzustellenden Person oder Personifikation, mit ihren Gesten, Attributen bis hin zur Farbe der Gewänder. Um das komplizierte Konstrukt für den Freskant Andreas Heindl jedoch besser und leichter verständlich zu machen, suchte dann ein Laienbruder mit recht unbeholfener Hand diese „Gedankenbilder“ zu visualisieren, das heißt in Linien und Farben zu übertragen. Auf dieser Grundlage führte Heindl dann wohl weitere Entwürfe aus, bis er aufs Gerüst stieg und aus der recht trocken-gelehrten Angelegenheit ein schwungvolles Deckenbild wurde.¹⁷ (Abb. 7)

Der Einfluß der von den Jesuiten auf ihren Weg gebrachten rhetorischen Bildtheorie und –Praxis hörte aber keineswegs auf, wenn der Freskant nach Abschluß der Arbeiten wieder vom Gerüst herunterstieg. Ihre wahre Wirkmächtigkeit erzielten diese



Abb. 7 Andreas Heindl, „Johannes der Täufer und Elias“, 1720/21, oberes Deckenfresko der ersten Seitenkapelle des linken Seitenschiffs der Klosterkirche Niederaltaich/Donau

17 Zum Freskant Heindl: Ernst GULDAN, Wolfgang Andreas Heindl, Wien–München 1970. Zum Deckenprogramm in Nie-

deraltaich siehe HUNDEMER ebd., 148ff. Daß die Zeichnungen von einer dritten Hand stammen, ergibt sich aus einer schrift-



Abb. 8 „Die Gesellschaft Jesu als von Gott gesandtes Feuer auf Erden“, Andrea Pozzo SJ, um 1692/94, Rom, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio

Bilder nämlich erst durch einen entsprechend rhetorisch und bild-didaktisch geschulten Betrachter, dem es Vergnügen und Selbstverständlichkeit war, etwa mittels der rhetorischen Tropenlehre die übertragen zu verstehenden Bilder zu entschlüsseln. Die Entschlüsselung wurde und wird nämlich als Leistung des eigenen Geistes, der eigenen Scharfsinnigkeit empfunden, was unter Umständen der Eitelkeit schmeichelt und von daher in der Regel als positiv erlebt wurde und wird.

*Rhetorische Bildstrategie im Dienst der Jesuiten:
Andrea Pozzo in S. Ignazio in Rom*

Dies alles hatte – wie das Beispiel Niederaltaich zeigt – im Laufe des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine gewisse Allgemeingültigkeit erhalten. Freilich wurden jedoch ganz besondere Ansprüche gestellt und erwartet, wenn die Gesellschaft Jesu diese Mittel selber einzusetzen gedachte; umso mehr, wenn es sich um einen der zentralen Orte des Ordens handelte, wie etwa die Decke der Ordenskirche S. Ignazio in Rom. Selbstverständlich kann man davon ausgehen, daß die „Inventio“ – also die Findung des Themenprogrammes zum beispielhaften Leben und Wirken des Ordensgründers – gewiß etliche Stationen durchlief, bis Andrea Pozzo die ersten Entwürfe anfertigen durfte. Am Ende des Planungs- und Findungsprozesses – hier für die Langhausdecke – stand dann der, heute in der Galleria Nazionale aufbewahrte Bozzetto (um 1688/90), der weitgehend mit der späteren Ausführung übereinstimmt, also das verbindliche Kompositionsmuster darstellt. Über die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche, des Chores und die berühmte Scheinkuppel von S. Ignazio soll hier jedoch nicht referiert werden, auch das Leben und Wirken des ausführenden Freskantens und Jesuiten Andrea Pozzo steht hier nicht zum Thema. Die perspektivischen Konstruktionen Pozzos, wie er sie in seinem berühmten Traktat vorstellte, können hier weder in ihrer Ausfüh-

rung 1685 in der Kuppelmalerei von S. Ignazio noch in ihrer vielfältigen Nachfolge – etwa Cosmas Damian Asams Weingartener Kuppel aus dem Jahr 1719 – weiter ausgeführt werden. Ja es scheint, daß vor lauter Perspektivanalyse des architektonischen Illusionismus in der Literatur bisher Mittel und Zweck dieser Malerei allzusehr miteinander verwechselt wurden.¹⁸ (Abb. 8)

Mag man bereits im späten 18. Jahrhundert die Probleme der perspektivischen Verzerrungen kritisiert haben, die sich unweigerlich ergeben, wenn man den vorgeschriebenen Betrachterstandpunkt verläßt, mag man es abschätzig als effektheischende Propagandamalerei bezeichnen, oder die Trennung von Architektur- und Figurenperspektive als inkonsequent kritisieren: Die perspektivischen Konstruktionen waren eigentlich „nur“ das Mittel, um die Ausmalung von S. Ignazio zur erstrangigen Sehenswürdigkeit Roms werden zu lassen. Und wie die zeitgenössische Guidenliteratur zeigt, war es bald tatsächlich so, daß man, um Rom gesehen zu haben, auch diese Bilder in S. Ignazio besucht haben mußte.¹⁹ Bei der gebotenen Kürze soll hier die Aufmerksamkeit dem Endzweck des Freskos an der Langhausdecke von S. Ignazio gelten, also der Analyse des Hauptarguments und hierbei vor allem der rhetorischen Strategie seiner bildlichen Umsetzung. Denn die architektonische Perspektivkonstruktion stellt gewissermaßen nur das Gerüst bzw. den Rahmen dar, auf und in dem mit scharfsinniger Argumentation der Jesuitenorden als bedeutender Teil des Heilsplans Gottes vor Augen geführt wird.

Frater Andrea Pozzo SJ hatte bis zum 17. Lebensjahr ein Jesuitengymnasium besucht und nach der Aufnahme in die Gesellschaft Jesu 1665 die übliche Ausbildung des Noviziates absolviert, bevor er 1675 als Laienbruder die Gelübde ablegte (Abb. 9). In den üblichen zehn Ausbildungsjahren war er selbstverständlich im Rahmen der Ordensordnung geschult und geprägt worden. So darf man wohl davon ausgehen, daß sein Verweis auf die von ihm gemalte

lichen Ergänzung des Inventors, in der er sich über einen inhaltlichen „Fehler“ des Laienzeichners ärgerlich äußert.

18 Andrea POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum (...)* / *Prospettiva de' pittori e architetti (...)*, pars I: Romae 1693, pars II: Romae 1698; hierzu Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971 mit Quellen und Nachweisen zu den Schriften Pozzos. Peter WILBERG-VIGNAU, *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio* (Diss. Kiel 1966) München 1970. Zum neuzeitlichen Illusionismusverständnis und ihrem Einfluß auf die Barockrezeption siehe Frank BÜTTNER, *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*, in: *Das Münster* 54 (2001) H. 2, 108–127. Zur Rezeption des Langhausfreskos zuletzt Robert ENGGASS, *Pozzo a Sant'Ignazio a Baciccio al Gesù: tracce della fortuna critica*,

in: Alberta BATTISTI (Ed.), *Andrea Pozzo*, Milano–Trento 1996, 252–257.

19 Zur Guidenliteratur siehe KERBER ebd., 70ff. Zur Kritik siehe Christoph Friedrich Nicolais Bemerkungen zu diesem Fresko aus dem Jahr 1781: (...) *rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkte des blinden Gehorsams (...)*; zit. nach KERBER ebd., 101. Kerber kritisiert aus dem modernen Illusionismusverständnis heraus Pozzos Trennung in Figuren- und Architekturperspektive: „Damit aber geht die eigentlich zündende, dialektische Bildidee der Berührung von Realwelt und Überwelt verloren“. Zweck dieses Bildes war jedoch nicht die naturalistisch korrekte Umsetzung einer bildlich-visionären „Wundermaschine“, die „Epiphanie einer himmlischen Welt“; siehe ebd., 106. Wozu dieses „Bild“ diente und wovon es die Betrachter zu überzeugen suchte, siehe weiter unten.

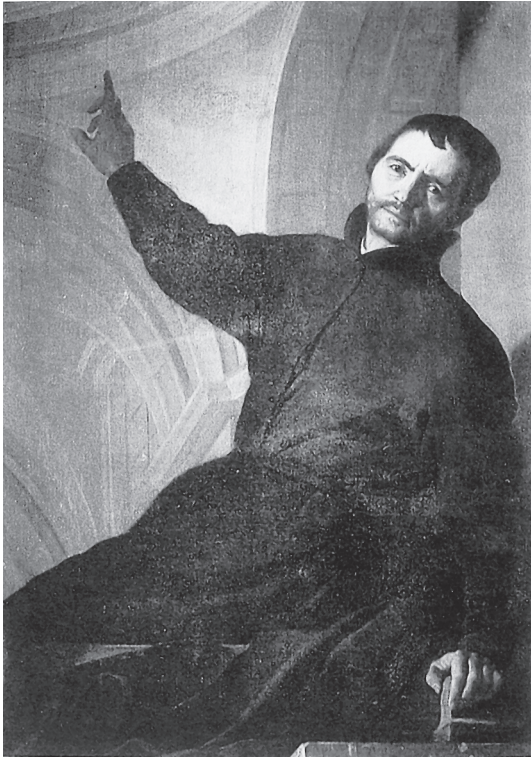


Abb. 9 Andrea Pozzo, Selbstbildnis 1685, Uffizien/Florenz



Abb. 10 Bartholomäus Kilian nach Christoph Storer, Thesenblatt: „Die Weltmission der Gesellschaft Jesu“, 919 × 644 mm, vor 1664, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Kilian B. 16

Scheinkuppel in S. Ignazio auf dem Florentiner Selbstbildnis aus dem Jahr 1685 – beim religiösen Verständnis der Jesuiten – gewiß nicht nur seiner eigenen Leistung als Maler gilt, sondern bescheiden und zugleich selbstbewußt auf den dienenden Zweck solcher Malerei droben an der Decke hinweist: Eben über das Aufschauen zu Höherem, also dem Göttlichen führen zu wollen.

Die eigentliche Thematik zur „Inventio“ des Deckenbildes im Langhaus von S. Ignazio war Pozzo gewiß vorgegeben, das Thema selbst ja bereits seit längerer Zeit Ausdruck des Selbstverständnisses des Ordens, wie ein dem Ordensgeneral Oliva um 1664 gewidmetes Thesenblatt beweist (Abb. 10). Es zeigt die Weltmission der Gesellschaft Jesu, nach einem Entwurf von Johann Christoph Storer und gestochen von Bartholomäus Kilian.²⁰ Von Christi Seite ausgehend fallen Strahlen auf den hl. Ignatius, von dem aus sie über verschiedene Mitbrüder auf den

verschiedenen Teilen der Erde Verbreitung finden. In der Hand hält Christus das Kreuz auf dem ein Schild mit der Inschrift *Ignem veni mittere in terram* (Lk 12, 49) befestigt ist.

Daß diese Vorstellung jesuitischen Selbstverständnisses zumindest bis in die Zeit der Kanonisation des Hl. Ignatius (12. März 1622) zurückreicht, beweist ein kleines graphisches Blatt aus der Hand Raphael Sadlers der Jüngeren (1584–1632). Der seit 1604 in München lebende Stecher zeigt hierauf den Auferstandenen, wie er den in Flammen stehenden Hl. Ignatius von Feuerzungen umgeben auf die Erde wirft. Auch hier ist auf einem Schriftband zu Füßen Christi zu lesen: „*Ignem veni mittere in terram*“ (Abb. 13). Die Stecherfamilie Sadeler hatte vielfältigste Kontakte zu den führenden Münchner Jesuitenkreisen als Inventoren und Auftraggeber – unter anderem fertigte Jacob Bidermann SJ Epigramme zu Stichen Raphael Sadlers d.J. Die Tradi-

20 Sibylle APPUHN-RADTKE, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn 1988, 253f. Zu Storer als Inventor für die Gesellschaft Jesu neu erschienen: DIES., Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg 2000, bes. 308f. und 145f.; hier heißt es: „(...) scheint das Blatt das 1694 vollendete Deckenfresko Andrea Pozzos in

S. Ignazio, Rom angeregt zu haben.“ Ich danke Frau Appuhn-Radtke für wissenschaftliche Gespräche zum Thema, in denen sie den weiter unten konstatierten Zusammenhang zwischen diesem Blatt und der Findung der Inventio des Langhausfreskos in S. Ignazio bestätigte. Vgl. hierzu aber auch WILBERG-VIGNAU (wie Anm. 18) 21f., der ein 1650 gedrucktes Frontispiz von Cornelis Bloemaert in Danile Bartolis Ignatius-Vita als Vorlage ansieht.



tion des angesprochenen jesuitischen Selbstverständnisses und seine bildrhetorische Visualisierung reicht zumindest am Münchner Jesuitenkolleg also gut bis ins Jahr 1620/25 zurück.²¹

1694 schrieb Pozzo einen Brief an den kaiserlichen Botschafter, den Fürsten Anton Florian von Liechtenstein, in dem er sich zum Programm und dem Zweck des Langhausfreskos in S. Ignazio äußerte.²² Er erläuterte hierin, daß die erste Idee dazu auf dem heiligen Satz aus dem Lukasevangelium Kapitel 12, Vers 49 aufbaue: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur* („Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu werfen, und wie wünschte ich, daß es schon entfacht wäre.“). Weiter schreibt Pozzo sinngemäß, daß der Endzweck des Gemäldes sei, zu verkünden, daß die katholische Religion den Auftrag habe, das Licht des Evangeliums in der ganzen Welt zu verbreiten.

Abb. 11 Andrea Pozzo, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio/Rom, Ausschnitt zum Chor hin: „Ignem veni mittere in terram“, 1692/94



Abb. 12 Andrea Pozzo, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio/Rom, Ausschnitt mit der Personifikation des Erdteils „Amerika“, 1692/94

21 Abgebildet und kurz beschrieben in: HOLLSTEIN's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and woodcuts ca. 1450–1700, Vol. XXII, Plates, Amsterdam 1980, 213, Abb. 16 und 270, 16. Das in diesem Zusammenhang bisher ungenannte 9,5 × 5,3 cm kleine Blatt konnte bisher nur in Paris nachgewiesen werden. Recherchen des Autors in Augsburg und München blieben bisher leider ergebnislos.

22 Abgedruckt bei KERBER (wie Anm. 18) 70; erstmals bei Hans TIETZE, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 13/14 (1914/1915) 434ff.

Die erste Hälfte des Satzes aus dem Lukasevangelium steht auch auf dem Kreuz im angesprochenen Thesenblatt Storers und das Bibelzitat findet sich ebenso wieder auf zwei Schildern an den Schmalseiten des Freskos zum Chor und zur Rückseite hin (Abb. 11). Motto des Bildes ist also dieses Bibelzitat und das Gemälde wird so automatisch zur bildlichen Interpretation dieses Wortes aus dem Evangelium. Nur wer das Lukasevangelium kennt, weiß jedoch in welchem Kontext dies Jesuswort steht. Zuvor erinnert Jesus nämlich daran, daß von dem, dem viel gegeben ist, auch viel gefordert wird und von dem, dem man vieles anvertraut hat, man umso mehr verlangen wird. Und im Anschluß an den obigen Satz wird klar, welches Feuer Jesus meint, das er bereits auf die Erde geworfen wünscht: „Meint ihr, ich sei gekommen Frieden auf die Erde zu bringen? Nein, sage ich euch, sondern Entzweiung“ (Lk 12, 51).

Wie auf dem Thesenblatt gehen auch in S. Ignazio Strahlen von Christus zum hl. Ignatius aus, von dem Sie dann in vier Richtungen zu den Personifikationen der vier Erdteile gehen. Der Strahl meint nun nicht Licht im Sinne eines Sonnenstrahls, sondern meint mit der rhetorischen Trope der Metapher – wie in besagtem Bibelwort – das „Feuer“ als im übertragenen Sinne zu verstehendes „Bild“ des sowohl in Hitze Zerstörenden, wie auch des lebensspendend Wärmenden, also des Streites und der Vernichtung wie auch des rettenden Heils.

Das göttliche Feuer erreicht über den hl. Ignatius die Personifikationen der vier Erdteile – rhetorische Sinnfiguren für ansonsten nicht darstellbare abstrakte Begriffe wie etwa die Kontinente Amerika und Afrika, wo der göttliche Feuersturm Kampf und Streit auslöst. Und „America“ stößt höchstpersönlich mit einer Lanze Kämpfer in den Abgrund (Abb. 12). Neben der Inschrift werden hier die weiblichen Personifikationen der Erdteile durch ihre Attribute, ihre Hautfarbe und Gewandung gekennzeichnet – wofür es bereits eine lange Tradition gab, es sei nur an Ripas „Iconologia“ aus dem Jahr 1593 erinnert. Die Attribute selbst stehen dabei traditionell in einem rhetorischen Tropus der bildlichen Übertra-



Abb. 13: Raphael Sadeler der Jüngere (1584–1632), Radierung 9,5 × 5,3 cm: Der Auferstandene wirft den brennenden Hl. Ignatius auf die Erde, wohl zwischen 1622 und 1632 entstanden

gung des Gezeigten zum eigentlich Gemeinten, so wie das Krokodil, auf dem die „Africa“ thront, als Synekdoche, als ein Teil der Tierwelt Afrikas steht, die es insgesamt repräsentiert. Ebenso kann das Krokodil im rhetorisch übertragenen, metonymischen Sinn für den Ort seiner Geburt stehen, also ebenfalls für Afrika. Attributiv einer weiblichen Figur beigegeben, wird so dieselbe – auch ohne jede Inschrift – zur Personifikation, rhetorisch Prosopopöie, des Kontinentes Afrika.²³

23 Zu den vier Tropen als häufig zu findendes rhetorisches Bildmittel in der barocken Deckenmalerei siehe HUNDEMER (wie Anm. 1) 213–223: Die Figuren und Tropen. Unter dem hier

dargelegten rhetorisch-tropischen Verständnis der „Feuer“-Metapher erhält auch die weitere, vielfältige „Feuer“- und „Kampf“-Thematik in diesem Fresko eine tiefere Bedeutung.

CONCLUSIO

Nun geht es hier nicht um die Illustration irgendeiner Heiligenlegende noch um die eines Bibelzitats, sondern um dessen Interpretation und exegetische Auslegung. Diese Biblexegese konnte aber nur funktionieren, wenn sie von den Menschen überhaupt wahrgenommen wurde, wenn man die Besucher also zum Hinschauen brachte – was durch das Kabinettstück der Perspektivmalerei ja glänzend gelang. Zweitens und wichtiger, sollte die Malerei überzeugend das Selbstverständnis des Ordens darstellen, seine damals privilegierte Stellung als heilsgeschichtlich notwendig, ja unausweichlich erweisen. Das kämpferische Selbstbewußtsein des Ordens, Speerspitze des römisch-katholischen Glaubens und damit auch Gottes in der Welt zu sein, war – wie das erwähnte Thesenblatt Storers zeigt – auch schon früher bildlich umgesetzt worden. Die Kenntnis dieses Thesenblattes, bzw. seiner Thematik und bildnerischen Umsetzung muß für die „Inventio“ des Langhausfreskos in S. Ignazio wohl vorausgesetzt werden.²⁴ In der römischen Zentrale wurde dann um 1688 beschlossen, diesen Gedanken ins Monumentale zu übertragen. Das zuvor wohl eher intern gepflegte Selbstverständnis als „Feuer Gottes“ wurde damit massiv nach außen getragen, ja direkt verkündet – und eben nicht nur (...) *di propagare la Religione cattolica, e la luce dell'Evangelio per tutto il mondo* wie Pozzo 1694 dem kaiserlichen Botschafter schrieb.²⁵

Denn in Wirklichkeit wird hier nicht allein die katholische Religion und das Evangelium propagiert, sondern das Selbstverständnis des Ordens vor Augen geführt, das von Christus erwünschte „Feuer“ auf Erden zu sein und damit die Menschen der ganzen Welt zur Entscheidung für den wahren Glauben zu bewegen – ohne den hierzu notwendigen Kampf im geringsten zu scheuen und jede Herausforderung annehmend. Alternativen waren in diesem Konzept nicht vorgesehen, sie waren in dem Weltbild, das es charakterisierte, wohl auch kaum vorhanden. Um 1690, einer Zeit der anhaltenden Türkengefahr, der laufenden Verwicklung der europäischen Dynastien in Kriege, der protestantischen und anglikanischen Handelsdominanz bei dem weltweiten Engagement des Ordens, es sei nur an die Amerika- und Chinamission erinnert, lasteten ja auch tatsächlich gewaltige Aufgaben auf dem Orden.

Und in Anbetracht der Bilanz der Gesellschaft Jesu zu Ende des 17. Jahrhunderts durften ihre Mitglieder sich zurecht als wahrer Sauerteig des Katholizismus

fühlen. Sei es als Novize oder als Ordensmitglied, ob als Bewohner Roms, als Pilger oder Bildungsreisender – wer im Langhaus von S. Ignazio stand und zur Decke blickte, mußte sich innerlich entscheiden: Entweder sind die Jesuiten das von Christus erwünschte Feuer für die Welt oder sie sind es nicht. Denn zweifelsfrei wird hier gezeigt, daß das Jesuswort sich auf die Jesuiten bezieht: Das Feuer geht vom gekreuzigten und auferstandenen Christus zum hl. Ignatius und erreicht von dort aus die ganze Welt.

Der zeitgenössische Besucher von S. Ignazio wußte wohl um die tatsächliche weltweite Tätigkeit der Jesuiten, auch um ihren permanenten Kampf, den sie an vielfältigen Fronten zu bestehen hatten – sie lagen im wahrsten Sinne des Wortes im Feuer. Kam nun hierzu eine vom gläubigen Betrachter selbstverständlich als wahr angenommene Prämisse hinzu, nämlich die Vorstellung, daß Gott den Lauf der Welt bestimmt – also der Glaube an die göttliche Prädestination – so ergab sich ein aus dem Gesehenen zu gewinnender, zwingender Schluß: Gott selbst muß die Jesuiten zur Weltmission berufen haben, zur Gnade, sein „Feuer“ in der Welt zu sein. Zugleich wird mit diesem Bild aber auch der Beweis erbracht, daß solch metaphorisch-rhetorischer Bildgebrauch sich nicht nur auf heidnische Philosophen wie Aristoteles oder die zeitgenössische Bildtheorie und –theologie stützen konnte. Denn indem das Jesuswort vom *Feuer, das er auf die Erde wünsche* zur Grundlage der Bildidee gemacht wurde – wie Pozzo ausdrücklich festhielt – wird allen Kritikern solch bildlichen Vortrags mächtig in Erinnerung gerufen, daß Jesus selbst scharfsinnige Metaphern durchaus zu schätzen und zu gebrauchen wußte. Wer vermochte die Jesuiten für ihre rhetorische Lehre scharfsinniger bildlicher Argumentation dann noch zu tadeln?

Und eben nicht nur durch die effektvolle perspektivische Architekturmalerei, sondern auch durch seine rhetorisch zwingende, scharfsinnige Bildlichkeit erweist sich Andrea Pozzos Deckenmalerei im Langhaus von S. Ignazio als herausragende Schöpfung der barocken Kunst in Europa.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3, 4, 7: Markus Hundemer, München
 Abb. 2, 5, 8, 9: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München
 Abb. 6: Archiv Stift Niederaltaich/Donau
 Abb. 10: Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

24 Hierzu Anm. 20 und zur Hochschätzung dieses Blattes beim Generaloberen Oliva siehe APPUHN-RADTKE (wie Anm. 20) 117f.

25 Zitiert nach: KERBER (wie Anm. 18) 70.

