

Die Preisträger des Berichtsjahres 2006

(Die Preisträgervorträge wurden in einer öffentlichen Sitzung
am 13. April 2007 gehalten.)

Der **Hans-Janssen-Preis 2006** wurde Herrn Christian Hecht, Erlangen, für seine Arbeit „Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock“ verliehen.

Die Glorie.

**Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom
Mittelalter bis zum Ausgang des Barock**

CHRISTIAN HECHT

Der Begriff „Glorie“ ist seit dem 15.¹, besonders aber seit dem 17. Jahrhundert der Name „Glorie“ gebräuchlich. Es handelt sich einerseits um ein gestalterisches Mittel, nämlich eine übernatürlich zu verstehende Lichterscheinung, andererseits um ein ikonographisches Phänomen, nämlich um die Aufnahme eines Heiligen in den Himmel und um den Himmel selbst. Große Bedeutung für die Etablierung des Begriffs „Glorie“ kam vor allem Tizians im Auftrag Kaiser Karls V. gemaltem Bild zu, das als „La Gloria“ (Abb. 1) bezeichnet wurde.²



Christian Hecht, Privatdozent am
Institut für Kunstgeschichte der Uni-
versität Erlangen-Nürnberg, Träger
des Hans-Janssen-Preises 2006

Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der Heiligenglorie ist die Frage, wie es zur Darstellung einzelner, als Ganzfigur gezeigter Heiliger „in gloria“ kam. Die traditionelle Ikonographie kannte zwar die Aufnahme der Seele eines Heiligen in den Himmel, nicht aber den Heiligen als einzelne Ge-



Abbildung 1: Tizian: La Gloria. Madrid, Prado

stalt „in gloria“, ohne daß dabei das Hauptaugenmerk auf die Darstellung seines Todes und die Aufnahme bei Gott gelegt würde. Hauptsächlich die epochale Wirkung, die von einem einzigen Heiligen, nämlich von Franz von Assisi (1181/82–1226), ausging, ermöglichte es, nicht nur ihm, sondern auch anderen Heiligen eine fast christusähnliche Ikonographie zuteil werden zu lassen.

Schon viele seiner Zeitgenossen waren sich darin einig, in Franziskus einen „alter Christus“ zu sehen³, wobei dieser Begriff ursprünglich nicht nur als hohe Auszeichnung, sondern vor allem als eschatologische Aussage über das nah bevorstehende Weltende verstanden wurde.

Der entscheidende Schritt zu einer Verherrlichung des hl. Franziskus, die explizit seine alle anderen Heiligen überragende Stellung verdeutlicht, wurde vermutlich von Giotto getan, und zwar in S. Francesco in Assisi bei der Ausmalung der Velen im Vierungsgewölbe der Unterkirche⁴.



Abbildung 2: Giotto: Velen. Assisi, S. Francesco, Unterkirche

Die vier Velen, deren eine den „Gloriosus Franciscus“ (Abb. 2) zeigt, haben die Forschung über Giotto und seinen Umkreis immer wieder vor Probleme sowohl der Zuschreibung als auch der Datierung gestellt, letztere schwankt zwischen ca. 1300 und 1334⁵. Da es weder zureichende Quellen noch andere genaue Datierungshinweise⁶ gibt, bleibt die Datierung der Velen stark abhängig vom Giottobild der einzelnen Forscher.

Die Zuschreibungsfrage darf an dieser Stelle nicht ganz vernachlässigt werden, denn es ist offensichtlich, daß die Bewertung, die die Velen – Ausgangspunkt für die Entwicklung der neuzeitlichen Heiligenglorie – erfahren haben, ganz wesentlich davon abhängt, ob man in ihnen Werke Giottos sieht oder nicht. Vasari und die ältere Kunstgeschichtsschreibung hatten keine Zweifel an der Urheberschaft Giottos, erst seit dem frühen 20. Jahrhundert wollen manche Forscher einen „Maestro delle vele“⁷ und eventuell noch einen „Parente di Giotto“⁸ annehmen.

Es war vor allem Martin Gosebruch, der die Qualität dieser Werke eindringlich ins Bewußtsein gerufen hat: „Das alles konnte nur solange als Gehilfenarbeit abgetan werden, als sich das Auge in seiner Ungeduld nicht genügend darauf eingelassen hatte. Die Alten hatten schon recht, die gerade dieses Bild besonders hoch geschätzt hatten. Steht man vor ihm, so meint man, etwas Höheres habe Giotto nicht schaffen können.“⁹

Joachim Poeschke schreibt in diesem Zusammenhang: „Mit dem extrem purifizierten Giottobild, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich durchsetzte, waren sie [d. h. die Velen, d. Verf.] dagegen nicht mehr vereinbar, so

daß sie auch erst in neuerer Zeit wieder eine ihrer Bedeutung entsprechende Würdigung – die geradezu einer Neuentdeckung gleichkam – erfahren haben.¹⁰

Gerade bei den Velen der Vierung war es sinnvoll, den Heiligen als „Gloriosus Franciscus“, das heißt „in der Glorie“, zu zeigen, denn genau unter diesem Gewölbe befindet sich sein Grab. Hier konnte und sollte der Heilige als der an seinem Grabe und im Himmel Gegenwärtige gezeigt werden. Und natürlich konnte er, wenn er in monumentaler Weise wiedererkennbar abgebildet werden sollte, nur als Ganzfigur, gewissermaßen als „vervollständigte“ *imago clipeata*, dargestellt werden. Bereits bei diesem frühen Beispiel zeigt sich also ein Grundprinzip der sakralen Kunst, das die folgenden Jahrhunderte bestimmen sollte: abstrakte Themen und Zusammenhänge werden in immer realistischere Bildstrukturen übersetzt.

Da der Altar der Unterkirche aus liturgischen Gründen kein Retabel hat¹¹, bot es sich an, die direkt über dem Altar und damit über dem Heiligengrab liegenden Flächen der Velen als Ort für eine Art Altarbild zu nutzen, wie es etwa den Forderungen der etwas später entstandenen „Constitutiones“ des Wilhelm Durandus (1230/31–1296) entsprach.¹² Erst in Hinsicht auf diese einem Altarbild vergleichbare Funktion erklärt sich jedenfalls die Darstellungsweise des „Gloriosus Franciscus“, denn die wichtigsten Parallelerscheinungen dieser Bildform sind zweifellos *Maestà*-Darstellungen, wie sie sich auf älteren und auf zeitgenössischen Altarretabeln finden.

Die „Glorie des hl. Franziskus“ in der Unterkirche von Assisi kann nicht isoliert betrachtet werden, sie bildet eine Einheit mit den übrigen drei Velen, die allegorische Darstellungen des Gehorsams, der Keuschheit und der Armut zeigen, wodurch ihre Einbettung in die franziskanische Gedankenwelt veranschaulicht wird. Die Darstellung des Velenbildes ist dabei so allgemein gehalten, daß sie nicht nur als Verbildlichung einer einzigen Quelle angesehen werden kann. Vor allem sind die Velen weder ein Dokument päpstlicher Ansichten noch ein Beleg für die extremen Auffassungen der sogenannten *Spiritualen*. Die Velen sind vielmehr Ausdruck der üblichen franziskanischen Normaltheologie ihrer Epoche. Zentral ist der Gedanke, daß der himmlische „Reichtum“ des Heiligen direkt seiner irdischen Armut korrespondiert¹³. Der wichtigste und zweifellos bekannteste Text, der genau den Gedanken überliefert, der auf dem Franziskusfresko der Velen dargestellt wird, ist jedoch nicht eine der Viten des Heiligen, sondern es sind die Worte des *Graduales*, das am Festtag des Heiligen, dem 4. Oktober, gesungen wird: „Alleluia Hic Franciscus pauper [et humilis, celum dives ingreditur, hymnis celestibus honoratur. Alleluia].“¹⁴

Dem Gedanken der in der Armut begründeten Christiformitas entspricht die Bildformulierung auf das genaueste. Bereits der reine Goldgrund, der in der Freskenmalerei schon wegen seiner materiellen Kostbarkeit recht selten ist und der im Langhaus der Unterkirche sonst nicht verwendet wurde, zeigt, daß es hier darum ging, über dem Grab des Heiligen alle verfügbaren Mittel zu dessen Verherrlichung anzuwenden. Vor diesem goldenen Grund sitzt völlig unbewegt der als Diakon mit einer Dalmatik bekleidete hl. Franziskus – in *maestà* – auf einer schwebenden Thronbank unter einem kostbaren Baldachin, umgeben von Engeln. Über dem Baldachin steht die schon mehrfach genannte Inschrift „GLORIOS[US] FRANCISC[US]“, ganz oben sieht man ein rotes Banner, auf dem ein großes lateinisches Kreuz sowie sieben Sterne dargestellt sind. Ein Bildraum entsteht nur durch die Menge der Engel, ansonsten wird auf jede Andeutung einer Umgebung verzichtet.

Die Tendenz zu einer strengen, feierlichen, ja hierarchischen Bildauffassung, wie sie, wenn auch in ganz anderer Weise, schon beim Sterbebild von Giotto's Franziskuszyklus in der Oberkirche zum Ausdruck kommt, erreicht hier einen Abschluß. Die Konzeption entspricht deutlich der eines ikonenhaft unbewegten Altarbildes, doch orientiert sich Giotto nicht an den traditionellen Franziskusbildern, die den Heiligen immer stehend zeigen.

Hat er in den drei anderen Velen sehr detailreiche Allegorien gemalt, in die er viele Handlungselemente integrierte, verzichtet er jetzt völlig auf Merkmale eines szenischen Ereignisbildes, obwohl, genaugenommen, die Aufnahme der Seele des Heiligen in den Himmel gezeigt wird. Stattdessen verleiht Giotto dem Heiligen fast das Aussehen einer Reliquienstatue, die den Betrachter frontal anschaut und ihn mit großen Augen geradezu fixiert. Der goldstrotzende Stoff der Dalmatik und die aufwendig verzierte, über die Thronbank gebreite Decke sowie der reiche Baldachin unterstreichen diesen Eindruck. Die Schmuckhaftigkeit erreicht ihren Höhepunkt beim stuckierten Heiligenschein, der das Haupt des Heiligen umgibt, hier erscheint das Gold tatsächlich real. Vor allem aber gehen vom gesamten Oberkörper des Heiligen Strahlen aus, die ihn tatsächlich als Lichtgestalt kennzeichnen, die Wundmale der Hände leuchten dabei intensiv rot. Auf diese Weise wird sichtbar, daß Franziskus nicht mehr der arme Minderbruder, sondern einer der „Großen des Himmelreichs“ (vgl. Mt 18,4) ist. Nur die nackten Zehen und der kaum erkennbare Gürtelstrick, den er attributhaft über der Dalmatik trägt, lassen noch an sein irdisches Leben in Armut denken.

Der Einfluß des Velenfreskos mit dem „Gloriosus Franciscus“ war groß und langanhaltend. Ein wesentliches Element der Darstellung, nämlich

der Goldgrund, war jedoch schon bald nicht mehr verwendbar, weil er sich nicht in den entstehenden neuzeitlichen Bildraum integrieren ließ. Die Suche nach Ersatzformen für den Goldgrund sollte daher zu einem Hauptproblem des kommenden Jahrhunderts werden. Man begann damit, dingliche Ersatzformen zu schaffen, etwa die oft zu sehenden gemalten Brotkatvorhänge. Gelegentlich wurde Goldgrund auch als solcher dargestellt, wie es etwa Cesare da Sesto (1477–1523) auf einem ehemals Leonardo zugeschriebenen Lünettenbild¹⁵ (ca. 1517/18) im Konvent von S. Onofrio in Rom tat. Erst im frühen 16. Jahrhundert kam man an verschiedenen Orten gleichzeitig zu Bildlösungen, bei denen der reale Goldgrund in einen realistisch erscheinenden, aber als überirdisch zu verstehenden Lichtgrund verwandelt wurde. Als Beispiel sei ein Gemälde¹⁶ (Abb. 3) genannt, das dem nur wenig bekannten Bernardino Zaganelli (tätig zwischen 1499–1509) zugeschrieben wird. Der gelblich-dunstige Bereich, der von sieben kleinen Engelsköpfchen umgeben wird, leitete sich offensichtlich von Mandorlen und Medaillons her, wie man sie beispielsweise von Perugino und noch von Raffael kennt. Interessanterweise beschreibt im 18. Jahrhundert Luigi Crespi (1708–1779), Sohn des berühmteren Giuseppe Maria Crespi (1665–1747), das Bild als „B[eata] Ve[rgine] col suo d[omi]no figliuolo in gloria d’Angioli“¹⁷.

Eine vergleichbare Lösung fand kurze Zeit später Albrecht Altdorfer (ca. 1480–1538) mit seiner wohl schon 1519 gemalten Regensburger „Schönen Maria“¹⁸ (Abb. 4). Er gab seinem Bild einen Hintergrund, der gar nicht anders zu verstehen ist denn als eine aus dem Goldgrund abgeleitete Lichterscheinung. Da Altdorfers Gemälde direkt auf das wohl aus dem 13. Jahrhundert stammende Lukasbild der Regensburger Alten Kapelle zurückgeht, läßt sich in diesem Falle die Genese der neueren Form der Lichterscheinung aus dem Goldgrund klar belegen. Altdorfers „Schöne Maria“ zeigt exemplarisch, daß der Goldgrund als himmlisches Licht verstanden und entsprechend umgeformt werden konnte. So wie die Darstellung der Personen den Erfordernissen der Gegenwart angepaßt, gleichzeitig aber die ikonographische Tradition bewahrt wurde, so geschah es auch beim Hintergrund.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts kam es noch zu weiteren entscheidenden Entwicklungen, die hier nicht einmal angedeutet werden können. Als Hauptstationen seien nur Tizians „Assunta“ von 1517/18 genannt sowie Correggios 1526 bis 1530 gemaltes Kuppelfresko im Dom zu Parma.

Die hier erreichten Bildmittel standen der gesamten Epoche zur Verfügung, wie ungezählte Beispiele belegen können – die Glorie wurde zu einem



Abbildung 3: Bernardino Zaganelli: Maria mit dem Kind. Venedig, Galleria Giorgio Fianchetti (Cà d'Oro)

universal einsetzbaren Bildmittel, das im neuzeitlichen Bildraum überirdische Wirklichkeit darstellen konnte. Eines der bekanntesten barocken Deckenbilder überhaupt ist Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio¹⁹ in Rom, vollendet 1694 (Abb. 5). Es belegt, welche inhaltlichen und formalen Möglichkeiten die Bildform der Glorie bietet. Das meist als „Gloria di sant’Ignazio“²⁰ bezeichnete spektakuläre²¹ Werk ist zwar trotz einiger markanter Besonderheiten formal mit vielen Deckenbildern gut vergleichbar²², andererseits nimmt es eine gewisse inhaltliche Sonderstellung ein. Tatsächlich handelt es sich nämlich nicht um eine Heiligenglorie im strengen Sinne, denn es ist nicht die Aufnahme der Seele eines Heiligen in den Himmel zu sehen; Pozzo stellt vielmehr dar, daß der hl. Ignatius selbst – sowohl im irdischen als auch in seinem nunmehr himmlischen Leben – ein Gnadengeschenk Gottes an die ganze Welt ist. Folglich ist die Bewegungsrichtung, die Pozzo seinem Bild gegeben hat, nicht ein Hinaufstreben, sondern das Herabsenden.

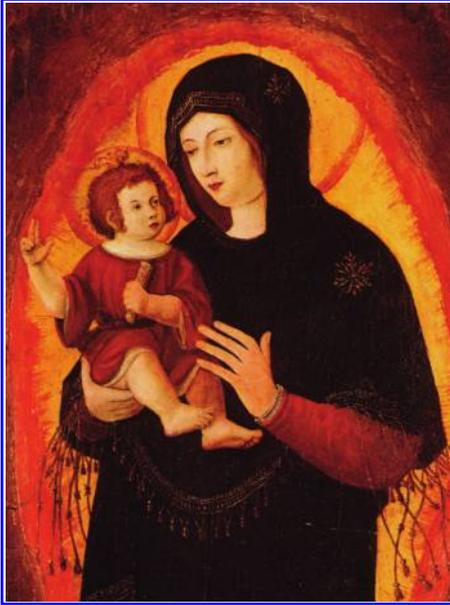


Abbildung 4: Albrecht Altdorfer „Schöne Maria“. Regensburg, Kollegiatstift St. Johann (als Depositum im Diözesanmuseum Regensburg)

Das Deckengemälde trägt deutlich sichtbar, verteilt auf zwei große Kartuschen an den Schmalseiten, die Inschrift: „IGNEM VENI MITTERE IN TERRA[M]“ (Kartusche der Südseite) „ET QUID VOLO NISI VT ACCENDATUR“ (Kartusche der Nordseite). Dieser Bibelvers aus dem Lukasevangelium (Lk 12, 49) bildet auch das inhaltliche Zentrum von Pozzos eigener schriftlicher Deutung des Freskos.²³ Er wählte für diese Erklärung die Form eines Briefes, der an den Fürsten Anton Florian von Liechtenstein²⁴ gerichtet ist. Dieses Schreiben hat aber durchaus keinen privaten Charakter, sondern es wurde – mehrfach nachgedruckt²⁵ – seit 1694 bis ins 19. Jahrhundert als eine Art Flugblatt bzw. Kirchenführer²⁶ an die Besucher der Kirche verteilt.

„Die erste Erleuchtung, die ich zur Ausbildung dieser Idee hatte, kam mir von dem Bibelwort: Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu werfen, und nichts will ich mehr, als daß es brenne. Passenderweise ist dieses Wort von der Heiligen Kirche auf den hl. Ignatius bezogen worden, als auf ein großes Instrument eines so großen Werkes, denn er war immer höchst eifrig bemüht, die katholische Religion und das Licht des Evangeliums [. . .] zu verbreiten, wobei er sich der Tätigkeit seiner Gefährten und seiner Söhne bediente, die er dabei oftmals mit jenen berühmten Worten anfeuerte: Geht, entzündet und entflammt alles. Aber weil es jedem Feuer und jedem



Abbildung 5: Andrea Pozzo: Rom, S. Ignazio

himmlischen Licht zukommt, daß es vom Vater des Lichts hervorgeht, daher habe ich in der Mitte der Decke ein Bild Jesu gemalt; dieser sendet einen Lichtstrahl zum Herzen des Ignatius, der danach, von ihm weitergeleitet, zu den weiter entfernten Bereichen der vier Erdteile gelangt, die von mir mit ihren Hieroglyphen [d. h. Personifikationen, d. Verf.] an den vier Seiten der Decke dargestellt worden sind. Die Erdteile, denen ein solches Licht

zuteil wird, sind dabei, die unförmigen Monster der Götzenanbeterei, der Häresie oder anderer Laster [. . .] von sich zu werfen [. . .]. Nach Ausrottung der Laster steigt von den vier Erdteilen, befruchtet von diesem göttlichen Licht als dem Samen jeder Tugend, eine selige Ernte geheiligter Seelen zum Himmel auf, die, kultiviert durch viele unermüdliche Arbeiter, entweder vom Unglauben zum Glauben übergewechselt sind oder die von einem Glauben, der durch falsches Verhalten tot war, wieder zur Gnade zurückkehrten. [. . .] Welches Ziel aber der Allerhöchste hatte, als er dem Ignatius eine so große Fülle von Licht zuteil werden ließ, zeigt sich ausdrücklich für jeden, der nachdenkt, darin, daß von der Brust des Erlösers ein weiterer Strahl ausgeht, der zu einem Schild gelangt, in dem man den Namen Jesu eingepreßt sieht, die Krone des Lichts. Das bedeutet, daß der Erlöser, der den Ruhm seines Namens im Sinn hat, darauf abzielt, den hl. Ignatius auszuzeichnen, während jeder Gedanke, jede Gefühlsregung und jede Tat des Ignatius nichts anderes erstrebte als die größere Ehre Gottes.

Man sieht dann an den beiden Schmalseiten der Decke die beiden wirksamsten Mittel, derer sich Ignatius und seine Söhne zur Bekehrung der Welt bedienten. Das erste ist das Mittel der göttlichen Liebe, ausgedrückt in jenen lebendigen Flammen, in denen die Schutzengel der Provinzen und Reiche die harten Herzen erweichen, hartnäckig durch den Unglauben; und sie festigen die Weichen und die durch die Unreinheit der Sitten Verweichlichten. Das zweite Mittel war jenes der Furcht vor den göttlichen Strafen, von mir dargestellt am äußersten Ende der Decke, wo man eine andere Flamme sieht, die aber von der ersten völlig verschieden ist; in ihr werden Donnerkeile und Blitze geschmiedet [. . .]. Aber weil die göttlichen Strafen oftmals zugleich Heilmittel der Schuld sind [. . .], fand ich es richtig, diesen Gedanken in einem Engel auszudrücken, der mit einer Hand eine Fackel in die Höhe hält und mit der anderen Wasser in ein finsternes und dunkles Feuer gießt, das über dem Irdischen brennt.

Der Körper nun, der so viele verschiedene Figuren in sich umschließt, ist eine kunstreiche, perspektivische Architektur, die als Hintergrund für das gesamte Werk dient. Diese Architektur ist von mir nach den Regeln dieser Kunst gemalt, in der Mitte der Kirche sieht man sie weniger deutlich als an den Seiten. Den Gedanken dieser Perspektive habe ich zu großen Teilen in meinem Buch von der Architektur und der Perspektive dargelegt, zum großen Wohlgefallen des gelehrten Geistes Eurer Exzellenz.“

Von wenigen Details abgesehen, entspricht die beschreibende Erklärung sehr genau dem Fresko selbst. Dieses zeigt im Zentrum den hl. Ignatius, der auf einer von Engeln umgebenen Wolke schwebt.

Ohne die verschiedenen Bildelemente nochmals Revue passieren zu lassen, sei nur der zentrale Gedanke herausgestellt: die Gleichsetzung des hl. Ignatius mit dem biblischen Feuer. Pozzo hat nicht einfach – „spontan“ – an diese Worte des Evangeliums gedacht, sondern er hat die übliche direkte Gleichsetzung „Ignatius = ignis“ aufgegriffen. Dasselbe Wortspiel, das auf dem Gleichklang der beiden Wörter beruht, findet sich bereits im Proprium des Ignatiusfestes am 31. Juli. Die *Communio* der Messe dieses Tages heißt nämlich ebenfalls: „Ignem veni mittere [...]“²⁷ (Lk 12, 49), und auch die Verfasser des Meßformulars²⁸ haben diesen Vers sicher nicht nur wegen der weltweiten Mission des Jesuitenordens, sondern auch wegen des Gleichklangs von „ignis“ und „Ignatius“ ausgewählt. Pozzo durfte annehmen, daß der Leser seines Schreibens das *Missale Romanum* als Quelle erkannte, denn er spielt auf diese kirchenamtliche Verwendung des Bibelwortes an, wenn er schreibt, es sei „congruente adattare da Santa chiesa a Sant’Ignazio“. Und die Bezugnahme auf das *Missale*²⁹ dürfte überhaupt die entscheidende inhaltliche Grundlage für Pozzos Fresko gewesen sein. So ist schon der Introitus teilweise dem Philipperbrief (Phil. 2, 10–11) entnommen, wo es heißt, daß sich „vor dem Namen Jesu“ jedes Knie beugen und jede Zunge bekennen solle, daß Jesus Christus in der Herrlichkeit (*gloria*) des Vaters ist. Die *Oration* (*Collecta*) erscheint sogar fast wie eine Beschreibung des Bildinhaltes:

Deus, qui ad maiorem tui nominis gloriam propagandam, novo per beatum Ignatium subsidio militantem Ecclesiam roborasti; concede, ut ejus auxilio et imitatione certantes in terris, coronari cum ipso mereamur in caelis [...]³⁰.

Vermutlich haben alle wichtigeren Autoren mit dem Gleichklang von „ignis“ und „Ignatius“ gespielt, schon Paolo Aresi ließ ihn sich nicht entgehen³¹. Man findet diese Anspielung auch in der Jubiläumsschrift „*Imago primi Saeculi Societatis Jesu*“, die von dem Charakter „quodammodo igneus“³² des Ignatius spricht. Erwähnt sei ferner Daniello Bartolis (1608–1685) hagiographisches Werk „*Della Vita e dell’Istituto di S. Ignatio Fondatore dell’Compagnia di Giesu Libri quinque*“.³³

Für die ausdrückliche Gleichsetzung „Ignatius = ignis“ sind weiterhin die von dem Jesuiten Ignatius Querck (1660–1743) verfaßten „*Acta S. Ignatii de Lojola*“ besonders aussagekräftig. Dieses Werk wurde 1698, also kurz nach der Vollendung von Pozzos Fresko, in Wien gedruckt. Hier findet sich u. a. ein Emblem³⁴, das sich auf die Heiligsprechung des Ignatius bezieht. Die *Pictura* zeigt eine Hand, die aus einer Wolke herausragt und einen leuchtenden Stern an den bereits gestirnten Himmel versetzt.

Die Inscriptio lautet „Coelestibus intulit astris“, sie wurde in Anlehnung an die Metamorphosen des Ovid³⁵ (IX, 272) formuliert, wo diese Worte in Zusammenhang mit der Apotheose des Hercules stehen. Das beigegebene Epigramm beruht nun ganz und gar auf der sprachlichen Gleichsetzung von „Ignatius“ und „ignis“. Ausdrücklich heißt es hier:

„Ignis es, ignis eras, et in omne IGNATIUS aevum Ignis eris; nomen sic ait, acta probant.“³⁶

Ungewöhnlich waren derartige Wortspiele nicht, z. B. verwendete schon der hl. Antonin von Florenz den Gleichklang von „mare“ und „Maria“³⁷, der für weite Strecken der marianischen Emblematisierung konstituierend ist³⁸.

Ignatius selbst ist das Feuer, das Gott auf die Erde geworfen hat, daran kann kein Zweifel bestehen. Gleichzeitig ist das Feuer aber auch die göttliche Liebe, die durch Ignatius verbreitet wird. Und nur dieses Doppelmotiv erklärt die Bildgestalt des Freskos, bei dem es sich eben nicht um die Darstellung der Aufnahme eines Heiligen in den Himmel handelt. Pozzo zeigt überhaupt kein konkretes Ereignis, sondern er schafft – ähnlich wie schon im Mittelalter – ein „Gedankenbild“. Der Maler will in einer großen Zusammenschau Heilsgeschichte verbildlichen. Letztlich sollen Ignatius und der nach wie vor unter dem Schutz seines Gründers stehende Jesuitenorden als Werkzeuge des göttlichen Heilswirkens deutlich erkennbar werden. Pozzos Fresko zeigt daher exemplarisch, daß die Themen der barocken sakralen Deckenmalerei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, immer sehr allgemeine, letztlich leicht verständliche theologische Inhalte verbildlichen. Da man sich außerdem bemüht, den Anbringungsort ernstzunehmen, bringt es die Bildlogik mit sich, daß das Oben der Decke auch als Oben des überirdischen Himmels verstanden werden kann – verbildlicht durch die Lichterscheinung der Glorie.

Auf Pozzos Fresko wird die Glorie allerdings nur zurückhaltend eingesetzt. Dieser Umstand ist eine direkte Konsequenz des dargestellten Inhalts, denn es handelt sich eben nicht im eigentlichen Sinne um die „Gloria di sant’Ignazio“³⁹. Da also nicht die Aufnahme des Heiligen in den Himmel gezeigt wird, verwendet Pozzo das himmlische Licht nur sehr sparsam als Hintergrund der drei Personen der Trinität, will er doch nicht den Eindruck erwecken, der Heilige strebe in einer nach oben gerichteten Bewegung diesem Ziel entgegen. Stattdessen erhält die Architektur einen viel höheren Stellenwert. Der Maler war sich der Wirkung und der Bedeutung dieses Bildelements natürlich bewußt, wenn er schreibt: „un’artificiosa Architettura in Prospettiva, che serve di campo a tutta l’Opera“. Aber auch diese große Scheinarchitektur konnte nicht als eigenständige Wirklichkeit existie-

ren, sie bedurfte einer Zentrierung – durch die gemalte Lichterscheinung der Glorie.

Andrea Pozzos Fresko zeigt in einer durchaus besonderen Weise, wie universal sich die Lichterscheinung der Glorie verwenden ließ – vom 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Das Bildelement der Glorie erweist sich damit als Charakteristikum einer Großepoche der frühneuzeitlichen Kunst. Lassen Sie mich diesen Gedanken abschließend hervorheben.

Obwohl in weiten Teilen der Kunstgeschichtsschreibung Stilbegriffe und die mit ihnen verbundenen Epochenbegriffe in Mißkredit gekommen sind, lassen sich die augenfälligen gestalterischen Differenzen in der europäischen Kunst nicht wegdiskutieren. Ja, seit Giorgio Vasari konstituieren sie letztlich das Fach Kunstgeschichte. Zur Beschreibung der Epochenmerkmale dienten seit dem 19. Jahrhundert in erster Linie stilgeschichtliche Begriffe, die momentan in der Fachsprache nur noch eine untergeordnete Rolle spielen, denn sie erweisen sich oftmals als nicht sehr tragfähig, weil sie eben nicht nur Stile, sondern nicht selten Darstellungsmodi bezeichnen, die recht frei wählbar gewesen sind. Infolgedessen wird heute gelegentlich der Versuch unternommen, generell auf Epochenbegriffe zu verzichten. Vielleicht ließen sich aber auch echte gestalterische Charakteristika aufzeigen, die für größere Zeitabschnitte bestimmend waren und die mit einem konkreten Inhalt gefüllt werden können. Tatsächlich wurde vor allem die Zentralperspektive im Sinne Albertis als entscheidendes Konstitutivum des frühneuzeitlichen Bildes erkannt. Die Zentralperspektive bestimmt dabei nicht nur den konstruierten Bildraum etwa der Früh- und der Hochrenaissance, sondern sogar noch die Hell-Dunkel-Malerei des 17. Jahrhunderts. Weniger gesehen wurde jedoch, welche großen Konsequenzen die Zentralperspektive für die Ikonographie besitzt, besonders für die sakrale. Zentral ist dabei die Frage nach dem Goldgrund, der in Albertis Bildraum nicht mehr denkbar war. An seine Stelle trat die große, übernatürlich gemeinte, aber mit realistisch scheinenden Mitteln ausgeführte Lichterscheinung – die Glorie.

Abbildungsnachweis: Christian Hecht: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock. Regensburg (Schnell und Steiner) 2003.

Anmerkungen

¹ Vgl. Lorenzo Ghiberti: I Commentarii. Hrsg. von Lorenzo Bartoli (= Biblioteca della Scienza italiana 17). Florenz 1998, S. 85: „Nella chiesa d’Asciesi è di sua mano [=„Stefano Fiorentino“] cominciata una gloria fatta con perfetta e grandissima arte, la quale [f]arebbe, se fosse stata finita, maravigliare ogni gentile ingegno.“

- ² Vgl. Francisco de los Santos: Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial única maravilla del mundo [. . .] Madrid 1657 (Nachdr. Madrid 1984), Libro primero, Discurso XII., fol. 71r. Vgl. Cassiano Dal Pozzo: Diario de Cassiano Dal Pozzo (Descripción del Escorial). Hrsg. von Enriqueta Harris und Gregorio de Andrés. In: *Archivo español del Arte* 179 (1972), Anhang S. 7–33, hier S. 19: „i spagnoli chiamono questo quadro la Gloria“.
- ³ Die Literatur zum Thema „Franciscus alter Christus“ ist sehr umfangreich. Einen guten Überblick über die Fragen, die mit ihm zusammenhängen, bietet immer noch: Ernst Benz: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*. Stuttgart 1934, S. 67–68, S. 104–119 u. ö. – Stanislao da Campagnola: *L'angelo del sesto sigillo e l'„alter Christus“*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII–XIV* (= studi e ricerche 1). Rom 1971. Vgl. mit Bezug auf die Velen der Unterkirche von S. Francesco in Assisi: Stanislao da Campagnola: *Francesco d'Assisi nei suoi scritti e nelle sue biografie dei secoli XIII–XIV*. Assisi 1981, S. 231.
- ⁴ Die Literatur zu den Velen ist sehr umfangreich: Einen sehr informativen Überblick über die „Vicenda critica“ bietet der Kommentar zu Fra' Ludovico da Pietralunga: *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, hrsg. von Pietro Scarpellini. Treviso 1982, S. 265–287. – Eine ebenfalls sehr reiche Bibliographie zu den Velen findet sich bei Giovanni Previtali: *Giotto e la sua bottega*. 2. Aufl. Mailand 1974, S. 308–309. – Unter Einbeziehung der neuesten Literatur wird der Verlauf der Forschungs- und Zuschreibungsgeschichte sehr treffend dargestellt bei: Anne Mueller von der Hagen: *Die Darstellungsweise Giotto's mit ihren konstitutiven Momenten, Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*. Phil. Diss. Würzburg 1995. Braunschweig 2000, S. 286–298.
- ⁵ Vgl. für das Schwanken der Datierungen bes. D.W. Schönau: *A new hypothesis on the Vel in the lower Church of San Francesco in Assisi*. In: *Franziskanische Studien* 67 (1985), S. 326–347, hier bes. S. 326–327. – Die vergleichsweise späte Datierung, nämlich ca. 1315, wird bereits vertreten bei: Oskar Wulff: *Zur Stilbildung der Trecento-Malerei II. Giotto und seine Nachfolge*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), S. (89)–112, (221)–250 und (308)–321, hier S. 315–316. – Gosebruch, der vehement für die Urheberschaft Giotto's eintritt, datiert die Velen auf ca. 1320, da er annimmt, daß sie etwa so alt sind wie der Stefaneschi-Altar, den er auf ungefähr dieses Datum ansetzt. Vgl. dazu die kurze Zusammenfassung seiner diesbezüglichen Ansichten in: Martin Gosebruch: *Figur und Gestus in der Kunst des Giotto*. In: Ders. u. a.: *Giotto di Bondone*. Konstanz 1970, S. 7–125, hier S. 90 Anm. 69.
- ⁶ Vgl. Joachim Poeschke: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München 1985, S. 105–106. – Vgl. Almamaria Tantillo Mignosi: *Osservazioni sul transetto della Basilica Inferiore di Assisi*. In: *Bollettino d'Arte* 60 (1975), S. 129–142.
- ⁷ Der „Maestro delle vele“ wurde 1906 von Adolfo Venturi eingeführt: *Le vele d'Assisi*. In: *L'Arte* 25 (1906), S. 19–34.
- ⁸ Previtali, *Giotto e la sua bottega*, S. 100–104 und S. 308–309. – Gelegentlich kann die Zuschreibung der Velen daher heißen: „Maestri giotteschi („Parente di Giotto“, Maestro delle Vele ed altri). – Zit. nach: Scarpellini, *Iconografia*, S. 124. (Die Glorie des hl. Franziskus wird aber hier nur dem Velenmeister zugeschrieben, ebd. S. 125).
- ⁹ Martin Gosebruch: *Figur und Gestus in der Kunst des Giotto*. In: Ders. u. a.: *Giotto di Bondone*. Konstanz 1970, S. 7–125, hier S. 97.
- ¹⁰ Joachim Poeschke: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München 1985, S. 46.
- ¹¹ Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß sich vor dem Umbau der Unterkirche am Beginn des 14. Jahrhunderts und dem damit verbundenen Abriß des Lettners ein kleines beidseitig bemaltes Retabel auf der Mensa befunden hat. – Vgl. Jürgen Schultze: *Ein Dugento-Altar aus Assisi? Versuch einer Rekonstruktion*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 10 (1961), S. (59)–66.
- ¹² Guillelmus Durandus: *Instructions et Constitutions de Guillaume Durand le spéculateur d'après le manuscrit de Cessenon*. Hrsg. von Jos. Berthelé und M. Valmary (= *Extrait des Mémoires de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier. Section des Lettres, 2e Série, Tome III*). Montpellier 1900, S. 107.

- ¹³ Vgl. bes. Michael Bihl OFM: *Sacrum commercium S. Francisci cum domina paupertate*. Quaracchi 1929.
- ¹⁴ Zit. nach: S.J.P. van Dijk OFM (Hrsg.): *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and Related Documents (1242–1307)*, Bd. 2 (= *Studia et documenta franciscana* 2). Leiden 1963, *Ordo Missalis*, S. 301. – Die hier nicht ausgeschriebenen Teile des *Graduales* ergänzt nach: *Missale Romanum 1570*, S. 107 des dritten Teils (Neupag. d. Nachdr. S. 551). – Vgl. die Textedition: *Missae et Sequentiae in honorem S. Francisci*. In: *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae*. In: *Analecta franciscana* 10/4 (1936), S. (389)–396, hier S. 394. – Die Vorlage für diesen Text ist das *Offizium* des hl. Martin (11. November, *Responsorium VIII*, *Antiphon V* der *Laudes*). Seinerseits geht das Zitat auf eine Briefstelle (*Epistola III*, 21) des *Sulpicius Severus* zurück (ebd. S. 394, Anm. 2).
- ¹⁵ Marco Carminati: *Cesare da Sesto. 1477–1523*. Mailand, Rom 1994, S. 154–157 (Kat. Nr. 6). – Vgl. Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Malerei. Hrsg. von Bernd Roeck u. a. München, Basel 2001, S. 118–119: „Ein Originalwerk Leonardo's ist zunächst das Fresco der Madonna mit einem Donator auf Goldgrund [...]“.
- ¹⁶ Venedig, *Galleria Giorgio Franchetti (Cà d'Oro)*. – Vgl. Raffaella Zama: *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino)*. Rimini 1994, S. 136–138 (Nr. 30, vgl. Nr. 31).
- ¹⁷ Zit. nach: Raffaella Zama: *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino)*. Rimini 1994, S. 136.
- ¹⁸ Regensburg, *Kollegiatstift St. Johann*, heute als *Depositum* im Regensburger Diözesanmuseum St. Ulrich. – Franz Winzinger: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder – Miniaturen – Wandbilder – Bildhauerarbeiten – Werkstatt und Umkreis*. München 1975, S. 31–34 und S. 93–94 (Nr. 41). – Vgl. bereits: Ernst Buchner: *Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todestag Altdorfers*. Kat. Ausst. München 1938, S. 8–9 (Nr. 34). – Achim Hubel: *Das Gnadenbild*. In: Werner Schiedermaier (Hrsg.): *Die Alte Kapelle in Regensburg*. Regensburg 2002, S. 219–244, hier S. 238–244.
- ¹⁹ Vgl. etwa Emile Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris 1932, S. 197–198.
- ²⁰ Vgl. z. B. Elena Fumgalli: *Roma e Lazio*. In: Mina Gregori (Hrsg.): *Pittura murale in Italia*. 3. Il Seicento e il Settecento. (Bergamo) 1998, S. (22)–33, hier S. 29 u. S. 30.
- ²¹ Die Literatur zu diesem epochalen Werk ist sehr umfangreich. Exemplarisch sei genannt: Claudio Strinati: *Gli affreschi della chiesa di Sant' Ignazio a Roma*. In: Vittorio del Feo und Valentino Martinelli (Hrsgg.): *Andrea Pozzo*. Mailand 1996, S. 66–93.
- ²² Als Beispiel sei etwa Johann Lukas Krackers (1719–1779) *Langhausfresko (1760/61)* in St. Niklas auf der Prager Kleinseite erwähnt.
- ²³ *Copia d'una lettera scritta da Andrea Pozzo al . . . Principe Antonio Floriano di Liechtenstein, Ambasciadore dell' Augustissimo Imperadore Leopoldo Ignazio presso la Santità di nostro signore Papa Innocenzi XII circa alli significativi della Volta da lui dipinta nel Tempio di Sant' Ignazio in Roma*. Rom (per Gio. Giacomo Komarek Boëmo a Fontana di Trevi) 1694. – Orig. zit. nach: Hans Tietze: *Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein*. In: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich NF 13/14 (1914/15)*, S. (432)–446. – Ebenfalls abgedruckt bei: Wilberg-Vignau, Peter: *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*. Mit einem Anhang: *Archivalische Quellen zu den Werken Pozzos*. München 1970, S. 45–46 – Für die Durchsicht der Übersetzung ist d. Verf. Herrn Prof. Dr. Hinrich Hudde, Erlangen, zu herzlichem Dank verpflichtet.
- ²⁴ Solange kein gegenteiliger Beweis erbracht wird, besteht nicht der geringste Anlaß, an der Verfasserschaft Pozzos zu zweifeln. – Vgl. dagegen: Wilberg-Vignau, Peter: *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*. Mit einem Anhang: *Archivalische Quellen zu den Werken Pozzos*. München 1970, S. 20.
- ²⁵ Erich Hubala: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts (= Propyläen Kunstgeschichte 9)*. Berlin 1970, S. 129.
- ²⁶ Bernhard Kerber: *Andrea Pozzo (= Beiträge zur Kunstgeschichte 6)*. Berlin 1971, S. (267).
- ²⁷ Zit. nach: *Missale Romanum*. Antwerpen (Ex *Typographia Plantiniana apud viduam Balthasaris Moreti*) 1706, *Festa Julij*. Die xxxj. In *Festo S. Ignatij Confessoris*, S. 539–540, hier S. 540.
- ²⁸ Vgl. für die liturgischen Feiern zu Ehren des hl. Ignatius: *De S. Ignatio Loyola Confess[ore]*. In: *Joannes Bapt. Sollerio u. a.: Acta Sanctorum Julii . . .* Bd. 7. Antwerpen 1731, S. 409–865, hier S. 624–628.

- ²⁹ Verwendete Ausgabe: *Missale Romanum*. Antwerpen (Ex Typographia Plantiniana apud viduam Balthasaris Moreti) 1706, Festa Julij. Die xxxj. In Festo S. Ignatij Confessoris, S. 539–540.
- ³⁰ „Gott, der du, um die größere Ehre deines Namens auszubreiten, die streitende [d. h. die auf Erden wirkende, d. Verf.] Kirche durch den seligen Ignatius mit einer neuen Hilfe gestärkt hast, gib, daß wir, die wir mit seiner Hilfe und in seiner Nachfolge auf Erden kämpfen, gewürdigt werden, mit diesem im Himmel gekrönt zu werden.“ – Zit. nach: *Missale Romanum*. Antwerpen (Ex Typographia Plantiniana apud viduam Balthasaris Moreti) 1706, Festa Julij. Die xxxj. In Festo S. Ignatij Confessoris, S. 539.
- ³¹ Paolo Aresi: *Delle Sacre Imprese di Paolo Aresi Vescovo di Tortona. Libro Quarto, Volume secondo*. In cui le fatte lode de' Santi Pontefici, e de' Beati Confessori si contengono [...]. Ed. Tortona (Per Pietro Gio. Calenzano, Stampator Episcopale) (1630), bes. S. 1382 u. 1383.
- ³² *Imago primi Saeculi Societatis Jesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*. Antwerpen (ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti) 1640, Liber Primus. Cap. VI, S. 79.
- ³³ Daniello Bartoli SJ: *Della Vita e dell' Istituto di S. Ignatio Fondatore dell Compagnia di Gesu Libri cinque del P. Daniello Bartoli [...]*. 2. Aufl. Rom 1659 (EA 1650).
- ³⁴ Ignatius Querck SJ: *Acta S. Ignatii de Lojola Societatis Jesu Fundatoris [...]* Wien 1698, S. 100.
- ³⁵ Ovid, *Metamorphosen IX*, 272. Die Textstelle lautet genau: „radiantibus intulit astris“.
- ³⁶ „Feuer bist du, Feuer warst du, und in alle Ewigkeit, Ignatius, wirst du Feuer sein. Der Name sagt es so, und die Handlungen erweisen es.“
- ³⁷ Antonin von Florenz OP: *Summa Theologica, Pars IV, Tit. XV, Cap. IV, § 2*, Ed. Verona 1740, Bd. 4, Sp. 931: „Congregatis igitur omnibus gratis sanctorum in unum locum, scilicet in animam Virginis, appellavit eam Mariam, quasi mare gratiarum.“ – Vgl. ebd. Cap. XIV, § 2, Ed. Verona 1740, Bd. 4, Sp. 1001: „derivatur hoc nomen a mari.“
- ³⁸ Vgl. z. B. Hieronymus Lauretus, *Sylva, Art. „Mare, Pelagus, Fretum“*, S. 662–663, hier S. 662: „Mare dici potest beatissima Virgo Maria, cujus nomen etiam ipsum mare includit [...].“
- ³⁹ Vgl. z. B. Elena Fumgalli: *Roma e Lazio*. In: Mina Gregori (Hrsg.): *Pittura murale in Italia*. 3. Il Seicento e il Settecento. Bergamo 1998, S. (22)–33, hier S. 29 u. S. 30.