

Steffen Zierholz

Hand-Werk und Lebens-Kunst in jesuitischen Technologien des Selbst

Die von Ignatius von Loyola verfassten und 1548 mit päpstlicher Approbation gedruckten *Geistlichen Übungen* sind der unbestrittene Grundtext jesuitischer Spiritualität und gehören darüber hinaus zu den einflussreichsten spirituellen Texten der Frühen Neuzeit. Im Vordergrund der Übungen stand – anstelle einer mystischen, inneren, in sich selbst genügsamen Gottesschau – die Neugestaltung und Neuausrichtung des Lebens.¹ Der Übende sollte seine irdischen Begehren und lasterhaften Neigungen abstreifen und Gott in der »Einrichtung des eigenen Lebens« suchen.² Den Höhepunkt bildete die sogenannte Wahl in der zweiten Exerzitienwoche, die Ignatius als eine »Besserung oder Reformierung in Bezug auf den Lebensstand« beschreibt.³ Aufgrund ihres in Quellen vielfach gepriesenen transformativen Potenzials können die *Geistlichen Übungen* und die darauf aufbauende ordenseigene Gebetspraxis (*orazione mentale*) in Anlehnung an Michel Foucault als jesuitische Selbst-Technologien gedeutet werden, mittels derer das Individuum auf sich selbst einwirkte, sich selbst verbesserte und sich einem erstrebenswerten Tugendvorbild anglich.⁴ Diese gestalterische Arbeit an sich selbst verortet Foucault, als »Ästhetik der Existenz«, im Rahmen einer Lebenskunst. Der Begriff darf nicht umgangssprachlich verstanden werden, sondern in seiner ursprünglichen antiken Bedeutung als *techne tou biou* oder als *ars vivendi*.⁵

- 1 Zu den *Geistlichen Übungen* aus einer subjektgeschichtlichen Perspektive siehe Kurt Ruhstorfer: Das moderne und das postmoderne Interesse an den Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, in: *Theologie und Philosophie*, Jg. 73, Nr. 3, 1998, S. 334–363; Moshe Sluhovskiy: *Becoming a New Self. Practices of Belief in Early Modern Catholicism*, Chicago 2017, bes. S. 67–95; allgemein zur Meditation als Technik der Selbstgestaltung, Karl A. E. Enekel, Walter S. Melion (Hg.): *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden 2011.
- 2 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, in: *Ignatius von Loyola: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*, hg. v. Peter Knauer, Würzburg 1998, S. 85–269, hier S. 93.
- 3 Ebd., S. 181.
- 4 Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (Hg.): *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main 1993, S. 24–63.
- 5 Alexander Nehamas: *Die Kunst zu leben. Sokratische Reflexionen von Platon bis Foucault*, Hamburg 2000 und Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main 1998; Pierre Hadot: *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, Berlin 1991.

›Kunst‹ bezeichnet dann eine Kunstfertigkeit, die das Leben selbst zum Gegenstand hat.

Mit der Konsolidierung des frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Diskurses und der Etablierung der Malerei und Bildhauerei als freie Künste waren die Voraussetzungen geschaffen, um die Produktion des Selbst und die Formung des eigenen Lebens dezidiert künstlerisch zu denken. Besonders in der jesuitischen Druckgrafik und Gebetsliteratur des 17. Jahrhunderts begegnen die Tätigkeiten der Maler und Bildhauer vielfach als Metaphern der Selbst-Modellierung. Im Sinne Foucaults manifestiert sich hier erstmals ein Verständnis von Lebenskunst, die das Leben selbst als ein Kunstwerk begreift.⁶ Dabei beziehen sich die für den Gebrauch der Metaphern bezeichnenden Analogien nicht nur auf die augenscheinlichen Akte der materiellen Werk- oder Formgenese, sondern schließen auch ein spezifisches künstlerisches und kunsttheoretisches Wissen ein. Anhand zweier Beispiele aus der religiösen Ordensemblematik soll die Inszenierung der arbeitenden Hand als eine Metapher jesuitischer Selbst-Technologie untersucht werden. Als das eigentliche Instrument der Gestaltung wurde die Künstlerhand im Zuge ihrer Nobilitierung im Zusammenhang von Arbeit und Übung sublimiert. Die kunsttheoretisch geführte Diskussion um die Vergeistigung der Hand bot den Jesuiten fruchtbare Anknüpfungsmöglichkeiten, zumal die körperliche Handarbeit in der monastischen Kultur als asketische Praxis traditionell positiv besetzt war. Erst die Verflechtung von künstlerischen und monastischen Diskursen, so die These, ermöglichte ein nuanciertes Verständnis der Hand als Instrument der kunstvollen Gestaltung des eigenen Lebens.

Bildhauerei als Metapher der Selbst-Modellierung

Die Festschrift *Imago primi saeculi*, anlässlich des hundertjährigen Bestehens des Ordens 1640 in Antwerpen gedruckt, propagiert auf monumentale Art und Weise die Geschichte und seelsorgerischen Aktivitäten der Jesuiten.⁷ Sie gliedert sich in sechs Bücher, die jeweils mit Cornelis Galles nach Entwürfen Philip Fruytiers gestochenen Emblemen abgeschlossen werden. Das durch eine Kartusche gerahmte Emblem mit der *inscriptio* »Institutio iuventutis« (Ausbildung der Jugend) aus dem drit-

6 Michel Foucault: Zur Genealogie der Ethik. Ein Überblick über die laufende Arbeit, in: Ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, Frankfurt am Main 2015, S. 191–219, S. 201.

7 Siehe dazu John W. O'Malley (Hg.): Art, Controversy and the Jesuits. The *Imago primi saeculi* (1640), Philadelphia 2015 und Lydia Salviucci Insolera: L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. *Genesis e fortuna del libro*, Rom 2004, bes. S. 107–150.



1 Cornelis Galle (nach Philips Fruytiers), *Institutio iuventutis*, in: *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Antwerpen 1640

ten Buch, das sich unter anderem dem Verdienst um das Schulwesen widmet, zeigt einen Bildhauer, der in seiner Werkstatt die Skulptur eines Jünglings aus dem Marmor meißelt (Abb. 1). Am linken Bildrand steht auf einem leicht nach hinten versetzten Rundsockel die bereits vollendete Figur eines weltlich gekleideten jungen Mannes, die aus dem Halbschatten des Bildes ins Licht zu schreiten scheint. Der Eindruck wird durch seinen Blick und Zeigegestus verstärkt, die beide auf die Skulptur des Christus hinter dem Bildhauer verweisen. Auf den ersten Blick erscheinen alle Skulpturen durch ihre isokephalische Anordnung gleich

groß. Berücksichtigt man aber ihre räumliche Disposition, wird deutlich, dass Christus als eigentliches Oberhaupt des Ordens realiter alle anderen Figuren überragt.

Die jesuitische Ausbildung hatte, wie die *subscriptio* »Donec formetur CHRISTVS in vobis« festhält, die Ausformung Christi zum Ziel. Das Zitatfragment ist Galater 4,19 entnommen und verweist auf das Ideal der *christoformitas* (»bei euch, meinen Kindern, für die ich von neuem Geburtswehen erleide, bis Christus in euch Gestalt annimmt«). Wie Hugo Rahner in seiner grundlegenden Studie gezeigt hat, ist die Exegese dieser Schriftstelle seit Origenes mit der Idee der spirituellen Gottesgeburt in der Seele des Menschen verbunden.⁸ Diese Vorstellung steht wiederum in einem engen Zusammenhang mit der *reformatio animae*, der Wiederherstellung der durch die Erbsünde verloren gegangenen Gottesebenbildlichkeit.⁹ So kommentierte der frühchristliche Kirchenvater Johannes Chrysostomos die Galater-Stelle: »Verwüstet [...] habt ihr das Ebenbild, verloren die Kindschaft, verändert das Wesen; einer zweiten Wiedergeburt benötigt ihr, einer Neugestaltung«.¹⁰ Das eigentliche Thema des Emblems bezeichnet demnach die *chromimesis*, die sukzessive Umbildung des Menschen nach Christus. Die einzelnen Skulpturen repräsentieren die drei spirituellen Stadien auf dem Weg zur Vollendung – Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung –, welche die Jesuiten im Anschluss an Pseudo-Dionysius' *Mystische Theologie* auf die einzelnen Wochen der *Geistlichen Übungen* übertragen haben.¹¹ Die Figur des jungen Mannes links verkörpert den Zustand der Erleuchtung, welcher durch das Heraus-treten aus dem Halbschatten ins Licht dargestellt wird und Assoziationen zu Johannes 8,12 weckt: »Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis wandeln, sondern wird das Licht des Lebens haben«. Das Emblem inszeniert die pädagogische Arbeit der Jesuiten damit als einen religiösen Erkenntnisakt, ganz im Sinne der Ordenssatzungen, die das »Gebäude der Wissenschaft« als Instrument verstehen, um »Gott unseren Schöpfer und Herrn mehr zu erkennen und ihm mehr zu dienen.« Diese Erkenntnis ist

8 Hugo Rahner: Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen der Gläubigen, in: Zeitschrift für katholische Theologie, Jg. 59, Nr. 3, 1935, S. 333–418.

9 Gerhart B. Ladner: The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers, Cambridge 1959.

10 Johannes Chrysostomos: In epistulam ad Galatas commentarius, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomos Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zu den Briefen des hl. Paulus an die Galater und Epheser, Kempten 1936, S. 15–155, S. 111.

11 Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990, bes. S. 53–58.

Voraussetzung, um »das letzte Ziel zu erreichen«, das in der Vereinigung mit Christus besteht.¹² Sie ist durch das Verschwinden des Mannes, das heißt, durch seinen Selbstverzicht, gekennzeichnet. Er hat sich und sein Leben vollkommen an das Vorbild Christi angeglichen. Die entscheidende Reinigung aber ist als künstlerische Arbeit ins Bild gesetzt, als ein Wegschlagen des Überflüssigen, als Beseitigen der Ecken, als Glätten der Kanten. Das altgriechische Bildgedicht unterhalb des Emblems erklärt entsprechend, dass ein solches nach Christus geformtes Leben gleichsam mit einem Meißel ausgearbeitet werde, und beschreibt die Jesuiten als Bildhauer von Seelen.¹³

Die Bildhauerei als Metapher für pädagogische Formungs- und Bildungsprozesse nimmt ihren ideengeschichtlichen Anfang bei Platon, findet von dort Eingang in das christliche Denken und ist bis weit in die Neuzeit hinein nachweisbar. Zugleich wurde in der griechischen Patristik im Anschluss an Plotin die bildhauerische Tätigkeit als eine Metapher der Selbst-Modellierung verwendet.¹⁴ Das Individuum müsse an seiner *eigenen* Seele wie ein Bildhauer arbeiten, um sie zu ihrer ursprünglichen Gottes-ebenbildlichkeit zurückzubilden. Wenngleich das Bildgedicht der *Institutio iuventutis* die Jesuiten als Bildhauer identifiziert, hält die *subscriptio* die künstlerische Autorschaft, das heißt, das Subjekt der Gestaltung, durch die Verwendung des passivischen ›formetur‹ bewusst offen. Beide Deutungsmöglichkeiten, die Bildhauerei als Arbeit an sich und als Arbeit am Nächsten, verhalten sich komplementär zueinander und entsprechen dem Wesen jesuitischer Gebetskunst.¹⁵ Dabei lag die Bedeutung der Metapher im jesuitischen Kontext weniger in ihrer Anschauungskraft als vielmehr darin, dass die schaffende Hand des Bildhauers im kunsttheoretischen Diskurs unter den Aspekten der Arbeit und Übung reflektiert wurde.¹⁶

12 Ignatius von Loyola: Satzungen der Gesellschaft Jesu, in: Ders.: Gründungstexte (wie Anm. 2), S. 580–827, S. 676.

13 Eine englische Übersetzung des Bildgedichtes in O'Malley: Art (wie Anm. 7), S. 567.

14 Siehe hierzu ausführlich Steffen Zierholz: Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700, Berlin 2019, bes. S. 42–46.

15 Bartolommeo Ricci: Instruptione di meditare, Rom 1600, S. 30.

16 Fabian Jonietz: Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie, in: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011, S. 573–618. Zur Tätigkeit des Malers als Modell der Verähnlichung vgl. Steffen Zierholz: Francisco Zurbaráns »Christus am Kreuz mit einem Maler« als Metapher der Christusverähnlichung, in: 21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur, Jg. 1, Nr. 1, 2020, S. 61–96; Ralph Dekoninck: Ad vivum. Pictorial and Spiritual Imitation in the Allegory of the pictura sacra by Frans Francken II, in: Walter S. Melion, Ralph Dekoninck, Agnes Guiderdoni-Bruslé (Hg.): Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500–1700, Turnhout 2012, S. 317–336.

Arbeit und Übung im kunsttheoretischen und monastischen Diskurs

Bereits Leonardo da Vinci gab eine anschauliche, wenngleich überspitzte Vorstellung von der Arbeit des Bildhauers: Während ein Maler seine Werke vor allem mit geistiger Anstrengung (»con maggior fatica di mente«) realisiere, übe der Bildhauer seine Tätigkeit mit größeren körperlichen Mühen aus (»con maggior fatica di corpo«). Er müsse viel Kraft aufwenden, um mit dem Hammer die Figur aus dem Marmor zu schlagen. Dies sei eine äußerst mechanische Arbeit (»esercizio meccanicissimo«), bei der er ins Schwitzen gerate. Dabei vermische sich der Schweiß mit dem Marmorstaub, so dass er einem Bäcker gleiche.¹⁷ Der grobschlächtige Charakter der bildhauerischen Tätigkeit spiegelt sich in Leonardos Beschreibung der Künstlerwerkstätten. Während er die Arbeitsstätte des Bildhauers als schmutzige, mit Staub und Steinsplintern übersäte *bottega* abwertet, stilisiert er den Arbeitsort des Malers zu einem *studiolo*, in dem letzterer in sauberer Umgebung, wohlgekleidet, begleitet von feiner Gesellschaft und umgeben von schönen Gemälden tätig ist. Statt lärmender Hammerschläge ertöne angenehme Musik.¹⁸

Der manuelle Anteil an der Realisierung eines Werks wurde von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit wenig beachtet, obwohl bereits Cennino Cennini bemerkte, dass seine Herstellung »fantasia« und »hoperazione di mano« gleichermaßen beanspruche.¹⁹ Mit Blick auf die Emanzipierung der Malerei von den *artes mechanicae* argumentierten Künstler in der Folgezeit für eine Vergeistigung der Hand, die nicht nur sklavisch ausführe, sondern selbst schöpferisch tätig werde. So ist nach Leonardo die Hand als das gestalterische Instrument des künstlerischen *ingenium* durch beständige Übung so mit dem Geist zu verschränken, dass sie die Idee bestmöglich ins Werk umzusetzen vermag.²⁰ Im Unterschied zur idealistischen Tradition propagierte die niederländische Kunsttheorie die denkende Funktion der Hand offensiv im Begriff des *handeling*. Dieser mit Arbeit und Übung verbundene Habitus war kennzeichnend für niederländische Künstler, die sprichwörtlich dafür be-

17 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, 3 Bde., Wien 1882, Bd. 1, S. 74.

18 Ebd., S. 74; zu dieser Unterscheidung Michael W. Cole, Mary Pardo: Origins of the Studio, in: Dies. (Hg.): Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism, Chapel Hill 2005, S. 1–35, bes. S. 16–19.

19 Cennino Cennini: Il libro dell'arte, Vicenza 2003, 1, 62.

20 Siehe dazu Martin Warnke: Der Kopf in der Hand, in: Werner Hoffmann (Hg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, S. 55–61, bes. S. 57f.; Andreas Gormans: Argumente in eigener Sache. Die Hände des Künstlers, in: Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte, Berlin 2010, S. 189–223, hier S. 194.

kannt waren, Auge und Geist in der Hand zu haben (»hanno il cervello nelle mani«).²¹ Die durch täglichen Fleiß geübte Hand, in der Antike unter der Bezeichnung *docta manus* bekannt, wurde auch mit der Hand des Bildhauers assoziiert. Michelangelo thematisierte sie in einem bekannten Sonett (*Non ha l'ottimo artista*), das der Florentiner Humanist Benedetto Varchi ausführlich kommentierte. Im Hinblick auf die Schlusszeile des ersten Quartetts (»La man, che ubbidisce all'intelletto«) erläuterte Varchi, dass bloßes *ingenium* nicht ausreiche, da die mechanischen Künste zuletzt auch ausgeführt werden müssten (»bisogna l'esercitazione«). So wie es sich mit kognitiv eingeschränkten Seelenfakultäten nicht gut philosophieren lasse, könne man mit verletzten Händen keine handwerklichen Künste ausüben.²²

Grundsätzlicher äußerte sich der Jesuit Daniello Bartoli in seiner *Ricreazione del Savio* von 1659 über die Vorzüge der Hand. Die Nobilität einer manuellen Tätigkeit werde schon daran deutlich, dass Gott den Menschen mit seinen Händen geformt habe, wobei Bartoli im Laufe seiner Argumentation zahlreiche Disziplinen aufzählt, die ohne schaffende Hände undenkbar wären: von der angewandten Mathematik und Chemie bis hin zur Malerei, Bildhauerei, Architektur. Er definierte den Geist zwar als Erfinderin (»inventrice«) einer Form gewordenen Idee (»da l'idea in disegno«), die von der Hand als Schmiedin (»fabbrica«) ausgeführt werde (»mette il lavoro in opera«). Doch denkt Bartoli diese dichotomische Gegenüberstellung keineswegs hierarchisch. Vielmehr sei der Geist ohne die Hand nutzlos; beide wirken in einer unauflöselichen Einheit zusammen (»si prestano l'una all'altra ciascuna la sua metà, che sono dalla mente il Magistero, della mano il Ministero«).²³

Die kunsttheoretische Diskussion um die Vergeistigung der arbeitenden Hand eröffnete dem monastischen Diskurs neue Anknüpfungs- und Vertiefungsmöglichkeiten. Körperliche Mühsal und Arbeit hatten im Mönchtum eine lange Tradition, war doch die monastische Kultur der Ort,

21 Yannis Hadjinicolaou: *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016, bes. S. 77–131; Nicola Suthor: »Il pennello artificioso«. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 114–136.

22 Benedetto Varchi: *Due Lezioni*, Florenz 1549, S. 18: »la mano è lo strumento dell'arti, come i sentimenti interiori sono gli strumenti delle scienze, onde come chi hauesse offesa, o impedita l'immaginazione, o la memoria, non potrebbe dirittamente filosofare, così chi hauesse impedito, o offeso le mani non puo esercitare l'arti.«

23 Daniello Bartoli: *La ricreazione del Savio*, Venedig 1669, S. 317.

an dem erstmals über Arbeit reflektiert wurde.²⁴ Als eine Form der Aske-
se wurde sie, im Unterschied zum frühneuzeitlichen Paragone, positiv
eingeschätzt und als notwendig erachtet, um das eigene Seelenheil zu
erlangen. Sie erfuhr mit Augustinus' *De opere monachorum*, einer frühen
Abhandlung über die Arbeit, eine theologische Aufwertung. Darin erklär-
te Augustinus Arbeit zur Grundlage der monastischen Lebensform, eine
Zuschreibung, die später in der Benedikt von Nursia zugeschriebenen For-
mel »ora et labora« ihre bekannteste Ausprägung erfuhr.²⁵ Dabei wurde
labor keineswegs nur als körperliche Arbeit (*labor corporis*) verstanden,
sondern umfasste semantisch auch geistige Anstrengung (*labor animi*).²⁶
So rekurrierte noch der Novizenmeister der römischen Jesuiten, Bartolo-
meo Ricci, im Vorwort seines umfangreichen, erstmals 1600 publizierten
Gebetsmanuals *Instruzione di meditare* auf 1. Mose 3,19, jene Stelle, in
der die Arbeit des Menschen als Konsequenz des Sündenfalls mit Mühsal
aufgeladen wurde (»Im Schweiß deines Angesichts wirst du dein Brot
essen«). Im Hinblick auf die mühsamen Vorbereitungen (»fatica pre-
parazione«) für die Meditation hätte Gottvater ebenso sprechen können,
dass Adam im Schweiß seines Angesichts sein Brot des Gebets (»pane
dell'oratione«) zu essen haben werde. Mühsamer Fleiß und fleißige Müh-
sal (»fatica industria, & industriosa fatica«) seien notwendig, um alle
Schwierigkeiten zu überwinden und zur Wahrheit vorzudringen.²⁷ Im mo-
nastischen Kontext war die devotionale Nobilitierung der Hand eng mit
dem Aspekt der Arbeit verflochten. Cassian sprach von einer *operatio ma-
nuum*, die Benediktregel forderte ein *opus manuum*, das als *labor manu-
um* in die Spiritualität der Zisterzienser einging.²⁸ Vor diesem Hintergrund
konnte der Jesuit Alonso Rodríguez das Gebet mit einer arbeitenden Hand

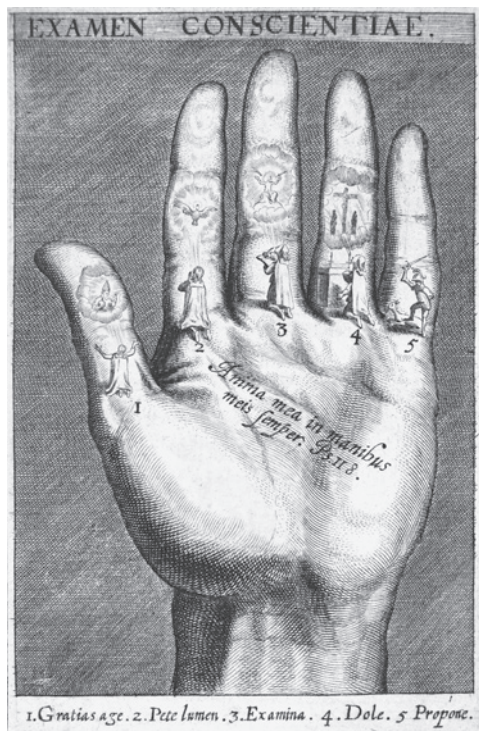
24 Klaus Schreiner: »Brot der Mühsal«. Körperliche Arbeit im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters. Theologisch motivierte Einstellungen, regelgebundene Normen, geschichtliche Praxis, in: Verena Postel (Hg.): Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten, Berlin 2006, S. 131–171.

25 Ansgar Kreuzer: Arbeit und Muße. Studien zu einer Theologie des Alltags, Wien 2011, bes. S. 15–19; Ulrich Hartmann: Deutungen von Arbeit in monastischen Lebensformen mit Schwerpunkt auf dem Zisterzienserorden, in: Axel Bohmeyer, Ansgar Kreuzer (Hg.): Arbeit ist das halbe Leben. Zum Verhältnis von Arbeit und Lebenswelt, Frankfurt am Main 2001, S. 20–50.

26 Zur Semantik und Terminologie des Begriffs siehe Dieter Lau: Der lateinische Begriff Labor, München 1975; Jacques Le Goff: Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en occident: 18 essais, Paris 1977.

27 Ricci: Instruzione (wie Anm. 15), S. 16.

28 Vgl. Werner Rösener: Tradition und Innovation im hochmittelalterlichen Mönchtum. Kontroversen zwischen Cluniazensern und Zisterziensern im 12. Jahrhundert, in: Hans-Joachim Schmidt (Hg.): Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewußtsein im Mittelalter, Berlin 2005, S. 399–421, S. 407.



- 2 Jean Barbé (nach Peter Paul Rubens?), *Examen conscientiae*, um 1600, in: Ignatius von Loyola, *Esercittii Spirituali*, Rom 1649

vergleichen, die dem Körper, der Seele, ja sogar sich selbst als Werkzeug diene: »Indem die Hand arbeitet, pflegt sie den Körper, kleidet ihn an, und sorgt sich um alles für Körper, Geist und Hand Notwendige. Ist die Hand krank, wird sie von der Hand verarztet, ist sie schmutzig, wird sie von der Hand gewaschen, ist sie kalt, wird sie von der Hand gewärmt, schließlich machen die Hände alles: Genauso wirkt das Gebet.«²⁹

Zur Inszenierung der schaffenden Hand

Eine von Jean Baptiste Barbé, vermutlich nach einem Entwurf des jungen Peter Paul Rubens gestochene Darstellung der Hand findet sich an prominenter Stelle in den *Geistlichen Übungen* (Abb. 2). Der mit »Examen consci-

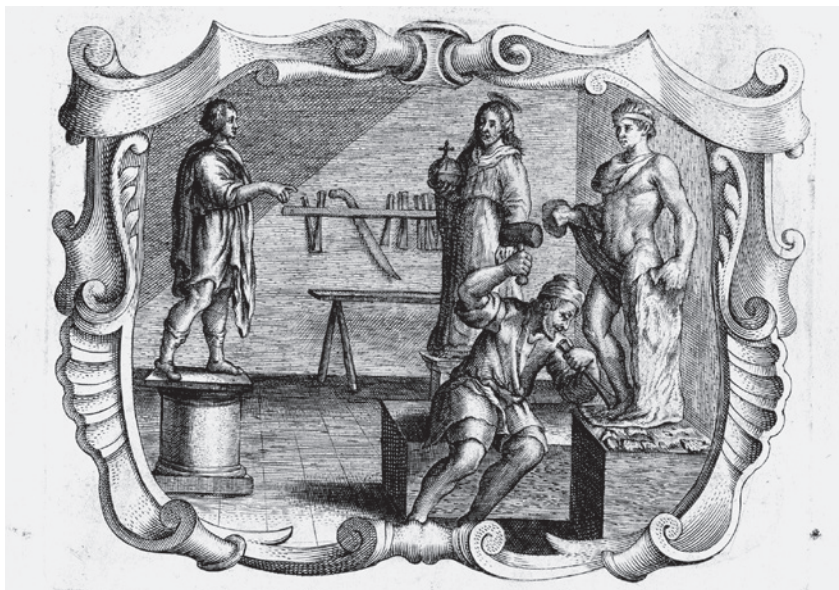
29 Alonso Rodríguez: *Essercitio di perfettione e di virtu christiane*, Brescia 1623, S. 290–291: »Onde molto bene vien comparata l'oratione alla mano, la quale nel corpo è instramento, per tutt' il corpo, & per se medesima; percioche la mano lavora, acciò tutto il corpo si sostenti, e si vesta; & per tutto quel di più, che è necessario al corpo, & all'anima, & anco per se medesima. Perche se la mano è inferma, la mano la medica; se lorda, la mano lava la mano; se fredda, la mano riscalda la mano: finalmente ogni cosa fanno le mani. Hor così è l'oratione.«

entiae« (Gewissenserforschung) betitelte Stich attestiert die gestaltende Kraft der Hand in einem spirituellen Kontext moralischer Umbildung.³⁰ Die Abbildung zeigt eine linke Hand, deren Innenfläche frontal zum Betrachter gerichtet ist. Die Papillarleisten, die Lebenslinien und die ange deuteten Sehnen des Unterarms bezeugen ein akkurates Naturstudium. Die einzelnen Finger sind nummeriert und jeweils mit einer Abbildung verziert: Auf dem Daumen ist ein Mann zu sehen, der vor Gottvater in der Wolkenglorie kniet, auf dem Zeigefinger hat er vor der Taube des Heiligen Geistes die Hände zum Gebet gefaltet, der Mittelfinger zeigt ihn schreibend vor dem richtenden Christus, auf dem Ringfinger erfährt er vor dem Altar kniend eine Vision der Kreuzigung Christi, der kleine Finger zeigt seine Transformation in einen bewaffneten *miles Christianus*, der über einen am Boden liegenden Drachen triumphiert.

Die einzelnen Darstellungen, deren Nummerierung in einer Legende unterhalb des Bildes aufgenommen wird, entsprechen den fünf Punkten, die Ignatius in der allgemeinen Gewissenserforschung erörtert hat: erstens Gott für die erhaltenen Wohltaten danken (»Gratias age«), zweitens um Gnade für die Erkenntnis der Sünden bitten (»Pete lumen«), drittens Rechenschaft von seiner Seele fordern (»Examina«), viertens Reue empfinden und um Vergebung bitten (»Dole«), fünftens einen Vorsatz fassen und sich mit der Gnade Gottes verbessern (»Propone«). Die Anatomie der Hand visualisierte eine spezifische Wissensordnung und diente als Gedächtnisstütze, deren Vorbild in der mittelalterlichen Guidonischen Hand liegt.³¹ Diese ist ebenfalls eine Darstellung der linken Hand, deren Fingergelenke und -spitzen bestimmten Silben und Tonstufen zugeordnet waren. Dass die Abbildung aus den *Geistlichen Übungen* jedoch über eine reine mnemotechnische Funktion hinausging und als Instrument der Formung des eigenen Lebens verstanden wurde, unterstreicht das diagonal auf die Handfläche eingeschriebene Zitat aus Psalm 118: »Meine Seele liegt stets in meinen Händen, und dein Gesetz habe ich nicht vergessen«. Für die Gewissenserforschung galten die Gesetze Gottes als normative Handlungsmaximen, anhand derer die eigenen Werke und Taten kritisch überprüft werden mussten, um diese gegebenenfalls durch eine Arbeit an sich in Übereinstimmung mit den Gesetzen zu bringen.

30 Lydia Salviucci Insolera: Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Jg. 60, Nr. 119, 1991, S. 161–217, 176; Julius S. Held: Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609, in: John Rupert Martin (Hg.): *Rubens before 1620*, Princeton 1972, S. 93–134.

31 Karol Berger: The Guidonian Hand, in: Mary Carruthers, Jan Ziolkowski (Hg.): *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002, S. 71–82.



3 Cornelis Galle (nach Philips Fruytiers), *Institutio iuventutis*, in: *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Antwerpen 1640 (Detail aus Abbildung 1)

Das Chiaroscuro der Darstellung verleiht der abgebildeten Hand eine ausgeprägte haptische Präsenz. Sie verstärkte das Bewusstsein um eine notwendige Reform des eigenen Lebens, sobald das Blatt in die Hand genommen wurde. Nicht zufällig fand sich das Motiv im Kontext der Gewissensforschung. Ignatius erachtete sie als die wichtigste Übung, die täglich mehrmals absolviert werden sollte. Als Technik der Introspektion war sie auf die Generalbeichte orientiert und intendierte, wie die Verwandlung in einen *miles Christianus* verdeutlicht, eine innere Umkehr des Individuums. Wenngleich Ignatius stets die Mitwirkung der göttlichen Gnade betonte, sah er in erster Linie den Menschen dafür verantwortlich, sein Leben in einer Grundsatzentscheidung an Christus auszurichten. Das Heilsschicksal lag sprichwörtlich ›in den Händen‹ des Individuums. Das Hand-Werk wurde zum Sinnbild einer Lebens-Kunst, in der sich die jesuitische Überzeugung von der Freiheit der Selbstgestaltung widerspiegelte.

Die *Institutio iuventutis* (Abb. 3) sensibilisiert den Betrachter auf subtile Art und Weise für die schaffende Hand des Künstlers als Instrument auch der Selbst-Gestaltung. Zunächst fällt die seltsam verdrehte und unnatürliche Haltung auf, mit welcher der Bildhauer seinen Meißel in der Hand hält.³² Sie kann als Referenz auf Leonardos Argument verstanden werden,

32 Jonietz: Labor (wie Anm. 14), S. 590.

wonach der Maler, anders als der Bildhauer, seinen Pinsel bequem und mühelos führe. Damit konterkariert sie das Ideal der *sprezzatura* und betont ostentativ, dass das Werk eben nicht ›mühelos‹, sondern unter größter Anstrengung geschaffen werde. Entsprechend unterstreichen diverse Bildelemente die mechanischen Aspekte der bildhauerischen Tätigkeit. So sind im Hintergrund verschiedene Arbeitsinstrumente über einer Werkbank aufgehängt, die den Raum als Werkstatt kennzeichnen. Die Steinsplitter, die auf den Sockel der Jünglingsfigur herabgefallen sind, verweisen auf den Lärm und den Schmutz, welche die Arbeit des Bildhauers verursacht. Um sein Haar vor dem Marmorstaub zu schützen, trägt er die markante turbanartige Kopfbedeckung, die sogenannte *celata*, die auch in Giuliano Bugiardinis Bildnis des Michelangelo von 1522 begegnet.³³ Das Bildgedicht wiederum verweist darauf, dass auch die griechischen Bildhauer der Antike – Polyklet, Praxiteles und Phidias –, ihre Werke unter großen Anstrengungen verwirklicht hätten und parallelisiert diese mit der mühsamen Arbeit der Jesuiten, in der die größten Wunder verborgen seien.³⁴

Eine eingehende Betrachtung der für die Arbeit am Marmor ungeeigneten Handhabung lenkt die Aufmerksamkeit sodann auch im Bild auf die Beziehung zwischen der Christusfigur und dem Bildhauer. Sie sind ungeachtet der räumlichen Distanz planimetrisch miteinander verbunden: Während Christus in seiner Rechten die mit einem Kreuz bekrönte Weltkugel hält, deutet er mit dem Zeigefinger seiner Linken auf die rechte Hand des Bildhauers. Dieser hat den Arm so erhoben, dass der Hammer exakt in senkrechter Bildachse mit dem gestreckten Arm Christi steht. Die visuelle Verbindung zwischen der Künstlerhand und der Hand Christi evozierte den Topos des *artista divino* – zu dieser Zeit von Michelangelo, »uomo di molto fatica«, verkörpert –, der die künstlerische *invenzione* mit der göttlichen Schaffenskraft parallelisierte.³⁵ Bereits im Alten Testament war der ausgestreckte Arm Gottes mit der Schöpfung der Welt und des Menschen verbunden, etwa in Jeremia 27,5 (»in brachio meo extento«) oder Jeremia 32,17 (»in brachio tuo extento«).³⁶ Im Emblem wird der materielle Schöpfungsakt durch den ausgestreckten Zeigefinger Christi vergeistigt, der in der theologischen Tradition mit *spiritus* gleichsetzt wird. Als *digitus pater-*

33 Vgl. dazu Ernst Steinmann (Hg.): Die Portraitdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913, S. 17.

34 O'Malley: Art (wie Anm. 7), S. 567.

35 Ascanio Condivi: Vita di Michelagnolo Buonaroti, Florenz 1988, S. 52.

36 Die Hand Gottes galt als verbreitetes Symbol, welches die göttliche Allmacht und den göttlichen Willen versinnbildlichte, vgl. Hans Martin von Erffa: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, München 1989, Bd. 1, S. 43–45; Martin Kirigin: La mano divina nell' iconografia cristiana, Rom 1976.

nae dexterae wurde der Zeigefinger der ausgestreckten Hand Gottvaters mit dem mittelalterlichen, an den Heiligen Geist gerichteten Gebetshymnus *Veni creator Spiritus* in Verbindung gebracht.³⁷ Daher nimmt der Zeigefinger Gottes eine zentrale Rolle in der Ikonografie des adamitischen Schöpfungsaktes ein. In Michelangelos ikonischer Darstellung in der Sixtinischen Kapelle tritt der handwerkliche Aspekt vollkommen zurück. Adams formvollendeter Körper präsentiert sich dem Betrachter in anmutiger Schönheit. Er ruht statuarisch und ist noch ganz der Erde verhaftet, aus der er geschaffen wurde. Dargestellt ist der Moment unmittelbar vor dem Akt der Beseelung. Erst mit der Berührung durch den Zeigefinger der ausgestreckten Hand Gottes wird Adam zur lebendigen Seele und zum vollendeten Ebenbild Gottes. Dieser spirituelle Sinngehalt durchdringt, wie Paul Barolsky gezeigt hat, die gesamte Ikonografie der Darstellung.³⁸ Die dynamisch durch den Raum schwebende Gestalt Gottvaters, sein wehender Umhang und wallender Bart kennzeichnen ihn als *Creator spiritus*. Noch in Barbés Stich der Hand richtet die auf dem Zeigefinger abgebildete Figur ein Gebet an die Taube des Heiligen Geistes. Sie verweist auf die verlebendigende Schöpfungsmacht des mit *spiritus* aufgeladenen Zeigefingers, der auch in der *Institutio iuventutis* wirksam ist. Im Sinne der paulinischen Unterscheidung in 1. Korinther 15,45, wo Adam als irdisches Lebewesen (»animam viventem«), Christus dagegen als verlebendigender Geist (»spiritum vivificantem«) definiert wird, induziert Christus als *corpus spirituale* mit dem Zeigefinger seines ausgestreckten Armes den lebendig machenden Geist in die Hand (!) des Bildhauers und bewirkt so eine Transformation nach seinem Beispiel. Christus markiert das Ziel der spirituellen Entwicklung und ist zugleich als gnadenhafte Wirk- und Formursache ins Bild gesetzt.³⁹ Wie Michelangelos Gottvater Adam mit dem Zeigefinger Leben einhaucht, ist es Christus als zweiter Adam, der eine spirituelle Erneuerung, eine Wiedergeburt, ermöglicht.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Verhältnis von jesuitischer Kunst und Lebenskunst in besonderer Weise im Motiv der Hand verdichtet. Wie der Marmorblock potenziell alle Formen, sowohl

37 Stefan K. Langenbahn: *Veni, Creator Spiritus*, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Breisgau 2001, Bd. 10, S. 591–592.

38 Paul Barolsky: *Michelangelo and the Finger of God*, Athens 2003, bes. S. 37–40.

39 Hier werden metaphysisch verankerte Formvorstellungen evident, wonach die künstlerische Idee gleichsam als »Ausfluß der göttlichen Gnade« verstanden wird. Möglicherweise wird hier bewusst auf Federico Zuccaris bekannte, wengleich falsche etymologische Ableitung von *disegno* als »segno di dio in noi« angespielt, Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin 1924, S. 51.

die schönen als auch die missgebildeten, enthielt, die vom Bildhauer mit der geübten Hand aus dem Marmor befreit werden mussten, so war die Frühneuzeit durch eine Pluralisierung an Lebensentwürfen gekennzeichnet, welche die *imitatio Christi* als einst dominierende Lebensform immer mehr in den Hintergrund treten ließ. Die *imago Dei* war zwar in der Seele des Menschen vorhanden, allerdings musste sie durch eine Arbeit an sich vom Schmutz und Schlamm der Ursünde gereinigt werden. Dabei war weniger das vollendete Werk ausschlaggebend, als der performative Akt, das heißt, der Vollzug einer moralischen oder künstlerischen Handlung, durch die das Werk realisiert wird. Bezeichnend hierfür ist die in der Kunst- und Erbauungsliteratur vielfach belegte Formel »mettere mano alla opera«. In der Kunsttheorie, etwa bei Varchi, verweist sie auf das für die Realisierung des Werks grundlegende Zusammenspiel der Hand mit dem künstlerischen *ingenium*.⁴⁰ Ähnlich betont Rodríguez, dass das Gebet keine Tätigkeit sei, die man durch Lektüre erlerne, sondern indem man die Hand ans Werk lege (»col metter mano all’opra«).⁴¹ Wie die Form eines Kunstwerks durch die geübte Hand des Künstlers umgesetzt wurde, lag es in den Händen des Individuums, sein Leben kunstvoll zu gestalten und ihm tagtäglich eine gute und schöne Form zu verleihen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3: John W. O’Malley (Hg.): *Art, Controversy, and the Jesuits. The Imago primi saeculi (1640)*, Philadelphia 2015; Abb. 2: Steffen Zierholz: *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019.

⁴⁰ So ist nach Varchi nur jener ein wahrer Meister, »che puo perfettamente mettere in opera colle mani quello, che egli s’è perfettamente immaginato col cervello.«, Varchi: *Lezzioni* (wie Anm. 22), S. 18.

⁴¹ Rodríguez: *Essercitio* (wie Anm. 29), S. 346.