

INNOVATION DURCH TRADITION. ZUR AKTUALISIERUNG MITTELALTERLICHER BILDMOTIVE IN DER IKONOGRAPHIE DER JESUITEN

Neue und alte Institutionen legen sich heute in der Regel ein „Logo“ zu – ein knappes, visuell einprägsames Signet aus Bild- und/oder Textelementen. Es vertritt stets den Anspruch auf innovative Gestaltung, um die bezeichnete Institution von anderen abzugrenzen. Auch die freieste Gestaltung ist jedoch von zwei Faktoren abhängig: erstens von der gesammelten visuellen Erfahrung, die jeder Designer aus seiner Biographie und aktuellen Gestaltungstendenzen mitbringt, zweitens von dem angestrebten „Image“ der den Auftrag erteilenden Institution, etwa dem Design einer erfolgreichen Firma, oft gerade der Konkurrenz. Alle scheinbare Innovation ist damit letztlich traditionsgebunden.

Diese Mechanismen sind durchaus kein Phänomen der Gegenwart, sondern sie reichen bis in die Frühe Neuzeit zurück. Wie an drei Motivgruppen gezeigt werden soll, brachte die 1540 approbierte „Societas Jesu“ inhaltliche Leitbilder und visuelle Vorstellungen mit, die in die ordenseigene Ikonographie eingingen oder – nach Bedarf – modifiziert wurden.

1. *Der Name Jesu*

Die „Societas Jesu“ war anscheinend der erste Orden, der sein Eigentum und Erzeugnisse von repräsentativem Wert, seien es Bauten oder Publikationen, Vasa sacra oder Paramente, mit einem Signet als zugehörig bezeichnete: Der Name Jesu, dessen aus der griechischen Form (IHCOYC) gewonnenes Kürzel „IHS“ zu vielerlei Deutungen Anlaß geben sollte,¹ war in idealer Weise geeignet, den Namenspatron der Gesellschaft, Jesus Christus, und zugleich die Organisation selbst zu vertreten. Das innerhalb der Societas geläufige Verständnis von „IHS“ als Abbréviation von „Iesum Habemus Socium“² oder „Jesu Humilis Societas“³ konnte an die bedeutende Vision des Ignatius von La Storta (1537) erinnern, in der Gottvater den Heiligen (nach zeitgenössischer Interpretation auch dessen Gefährten) Jesus Christus zugesellt hatte.⁴ So ist es nicht erstaunlich, daß Ignatius vor seiner Wahl zum ersten Generaloberen (1541) den Namen Jesu an den Kopf der Kandida-

1 Theodor DOMBART, *Der Name Jesus*, in: *Die christliche Kunst* 11 (1914/15) 257–269; Hans FELDBUSCH, *Christusmonogramm*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, 707–720; Brigitte OTT, *IHS*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1970, 337; Christine GÖTTLER, *Vom süßen Namen Jesu*, in: *Ausstellungskatalog Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Kunsthalle Wien, Wien 1995, 292–295; Rita HAUB und Richard MÜLLER SJ, *Jesuiten*, in: *Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluß und Wirkung*, hrsg. v. Peter M. DALY u.a. (*Imago Figurata Studies* 3), Turnhout 2000, 8–13; Heinrich PFEIFFER SJ, *IHS. Das Monogramm der Gesellschaft Jesu*, in: *Jesuiten. Jahrbuch der Gesellschaft Jesu* 2003, 12–15.

2 FELDBUSCH ebd., 717.

3 DOMBART (wie Anm. 1) 262.

4 Dionysius Fernandez ZAPICO und Candidus de DALMASES, *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Jesu initiis* (*Monumenta Ignatiana*, series IV, ed. II: *Scripta de S. Ignatio I*), Rom 1943, 313f.; Hugo RAHNER, *Die Vision des hl. Ignatius in der Kapelle von La Storta*, in: *Zeitschrift für Ascese und Mystik* 10 (1935), 19f. Vgl. auch Günter SWITEK, *Die Eigenart der Gesellschaft Jesu im Vergleich zu den anderen Orden*, in: *Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft*

Jesu, hrsg. von Michael SIEVERNICH und Günter SWITEK, 2. Aufl. Freiburg/B. u.a. 1990, 219.

Zu bildlichen Darstellungen der Vision in Graphik und Malerei: Ursula KÖNIG-NORDHOFF, *Die Christus-Vision des P. Diego Ledesma SJ. Zu einer Zeichnung des Matthias Kager aus dem Bereich der Stortaikonographie*, in: *Archivum Historicum Societatis Jesu* 49 (1980) 311–322; DIES., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligenikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982; Paul BEGHEYN, *Het visioen van Ignatius. Een schilderij van Abraham Bloemaert*, in: *In Buscoducis. Kunst uit de Bourgondische tijd te s'Hertogenbosch*, Den Haag 1990, 559f., 619; Sibylle APPUHN-RADTKE, *„Ad augendam devotionem“ – Johann Christoph Störers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche*, in: *Arte Lombarda* 98/99 (1991), H. 3/4, 41–49; Marcel G. ROETHLISBERGER, *Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints*, Gent 1993, Bd. I, 226–229, Bd. II, Abb. 425–428; Reinhold BAUMSTARK, in: *Ausstellungskatalog Rom in Bayern*, Bayerisches Nationalmuseum München, München 1997, 319–321, Nr. 32. Nur auf relativ wenigen Darstellungen der Vision von La Storta ist allerdings auch der Name Jesu einbezogen: vgl. z.B. Giovanni Pietro de Pomis' Altarblatt im Grazer Dom, 1618/19; hier trägt die Weltkugel Gottvaters das IHS (Kurt WOISETSCHLÄGER, *Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633*, Graz u.a. 1974, Abb. 48).



Abb. 1 Sano di Pietro, Hl. Bernhardin von Siena, 1463 (Auschnitt), Siena, Pinacoteca

5 FELDBUSCH (wie Anm. 1) 716.

6 Ausstellungskatalog *Die Jesuiten in Bayern 1549–1773*, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Weißenhorn 1991, 13, Nr. 16; Ausstellungskatalog München 1997 (wie Anm. 4) 313, Nr. 27.

7 H. JAEGER, *Name Jesu*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 7, 2. Aufl. Freiburg/B. 1962, 783.

8 Als Bildformel zur Kennzeichnung Christi wurde das IHS spätestens seit dem 8. Jh. verwendet (Godescalc-Evangelistar; Paris, Bibliothèque Nationale: Nouv. acqu. 1203, fol. 3^v). Die gleiche Funktion hat es auf einer Reihe von Limousiner Ziborien und Pyxiden des 13. Jh. (z.B. Ausstellungskatalog *Goldschmiedekunst im Kurkölnischen Sauerland aus acht Jahrhunderten*, Arnsberg-Paderborn 1977, 21f., Nr. 5 [freundl. Hinweis von P. Dr. Jürgen Werinhard Einhorn OFM, Paderborn]; Ausstellungskatalog *Cuivres d'orfèvres*, Limoges, Musée de l'Evêché/Musée de l'Émail, 1996, 78f., Nr. 27; Ausstellungskatalog *Émaux de Limoges XII^e-XIX^e siècle*, Namur 1996, 71, Nr. 28). – Zur Verwendung des Namens Jesu in verschiedenen Orden: [FRANCESCO VETTORI], *De vetustate et forma monogrammatiss SS. Nominis Jesu dissertatio*, Roma 1747.

9 Jacobus de VORAGINE, *Legenda aurea*, hrsg. von Richard BENZ, 9. Aufl. Heidelberg 1979, 184. Zur Vita des Heiligen: Guido BOSIO und Caterina COLAFRANCESCHI, *Ignazio di Antiochia*, in: *Bibliotheca sanctorum*, Bd. VII, Roma 1966, 653–665; Gabriele KASTER, *Ignatius Theophorus von Antiochien*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1974, 575–578.

tenliste setzte.⁵ Welches Oberhaupt die Patres auch wählten, so würden sie doch immer unter dem Patronat Christi stehen. Folgerichtig zeigte auch das zwischen 1541 und 1556 angefertigte Typar des Ignatius und damit jedes Siegel des Generalats den Namen Jesu in der Glorie.⁶

Das IHS im Strahlenkranz war jedoch nicht genuin jesuitisch: Schon Beda Venerabilis hatte die Verehrung des Namens Jesu empfohlen,⁷ wie sie im Philippenerbrief vorgegeben war (Phil 2, 9f.); damit war die Basis für vielfältige Formen des Kultus gelegt.⁸ Im ostkirchlichen Raum wurde der Märtyrer Ignatius Theophorus von Antiochien verehrt, von dem die „*Legenda aurea*“ berichtet, sein Herz habe den Namenszug Jesu in goldener Schrift getragen.⁹ Aus der Vita des Mystikers Heinrich Seuse ist überliefert, daß er sich in glühender Gottesliebe den Namen Jesu in die Brust geritzt und daraufhin im Traum sein Herz mit einem goldenen, edelsteinbesetzten Kreuz besetzt gesehen habe.¹⁰

Im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Verehrung des Namens Jesu intensiviert, denn vor allem italienische Franziskaner sorgten für die Ausbreitung des Kultus und bezogen diesen in ihre Katechese ein. Am bekanntesten wurde der 1402 in den Orden aufgenommene und 1450 kanonisierte Volksprediger Bernhardin von Siena (1380–1444),¹¹ der seinen Zuhörern rechteckige oder runde Holztäfel mit dem IHS¹² reichte und sie aufforderte, den Namen

10 Heinrich SEUSE, *Deutsche mystische Schriften*, hrsg. von Georg HOFMANN, Darmstadt 1966, 26–28 (Kap. IV). Spätmittelalterliche Illustrationen zu Handschriften von Seuses „Exemplar“, die den Mystiker im Dominikanerhabit mit dem Namen Jesu auf der Brust zeigen, bei Jeffrey HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, 241, 244, 247, 253. – Mit dem IHS auf der Brust wurde auch der spanische Dominikaner Vinzenz Ferrer dargestellt (Isnard FRANK und Martin LECHNER, *Vinzenz Ferrer*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* VIII, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1976, 562).

11 Justin LANG, *Bernhardin von Siena*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 2, 3. Aufl. Freiburg/B. 1994, 279f.

12 Zu den erhaltenen Tafeln, die angeblich unmittelbar aus dem Gebrauch des hl. Bernhardin stammten, siehe Giuseppe MARCHINI, *Un'invenzione di S. Bernardino*, in: *Atti del simposio internazionale cateriano-bernardiniano*, a cura di Domenico MAFFEI und Paolo NARDI, Siena 17.–20.4.1980, Siena 1982, 639–642, Abb. 1f.; Iris ORIGO, *Der Heilige der Toskana ...*, München 1989, Abb. 7; Chiara Emmanuela CAROSELLI, *Origine, storia e dottrina del SS.mo Nome di Gesù nello stemma di San Bernardino da Siena*, in: *Forma sororum. Rivista delle Clarisse d'Italia* 30 (1993) 2–11. Vgl. auch die sog. „Prozessionsstandarte“ aus Fabriano, um 1420/30; Holz, 77,5 × 43 cm: Auf einer Seite der doppelseitig bemalten Tafel steht in Gold auf Schwarz das IHS in Glorie; der senkrechte Balken des „h“ ist zugleich Balken eines Kreuzifixes; über dem Namen Jesu ein weiteres Kreuzifix. Auf der anderen Seite steht, von zwei Geißlern verehrt, frontal der hl. Franziskus, seine Wundmale weisend (vgl. Mauro MINARDI, in:

Jesu mit einem Kuß zu verehren.¹³ Diese Art der Katechese schlug sich in der Ikonographie des Heiligen nieder: Neben Schilderungen seiner Predigten gibt es viele Darstellungen Bernhardins mit einer ihm attributiv beigegebenen Namen-Jesu-Tafel.¹⁴ So zeigt ein 1463 entstandenes Tafelbild, das Sano di Pietro zugeschrieben wird (Abb. 1),¹⁵ den asketischen Heiligen im Franziskanerhabit, von Engeln begleitet. Mit beiden Händen weist er eine rechteckige Holztafel vor, die auf schwarzem Grund den Namen Jesu in goldenem Strahlenkranz trägt. Das I bzw. J des Namens ist in der gotischen Minuskel als Y wiedergegeben, den senkrechten Strich des kleingeschriebenen Buchstabens H ergänzt ein waagerechter Balken zu einer Kreuzform; er macht das Monogramm zugleich als Kürzel erkennbar. Dieser Brauch, Tafeln mit dem IHS-Zeichen zur Katechese einzusetzen, wurde von Franziskaner-Observanten, z.B. dem hl. Johannes von Capestrano (1386–1456),¹⁶ in ganz Europa verbreitet,¹⁷ so daß auch Ignatius und seine Gefährten zweifellos Kenntnis davon hatten.

War das IHS in der „Praxis pietatis“ etabliert, so kann es nicht überraschen, daß auch die erste gedruckte Ausgabe der „Exercitia spiritualia“ von 1548, der für die Spiritualität der Jesuiten maßgeblichen und über die Societas hinaus einflußreichen Geistlichen Übungen, den Namen Jesu im Strahlenkranz auf dem Titelblatt trug (Abb. 2).¹⁸ Die Schlichtheit von Holzschnitt und Typographie darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei diesem Titelblatt um ein gestalterisches Meisterstück handelt: Rezipienten des 16. Jahrhunderts hatten zweifellos die franziskanische Andachtspraxis im

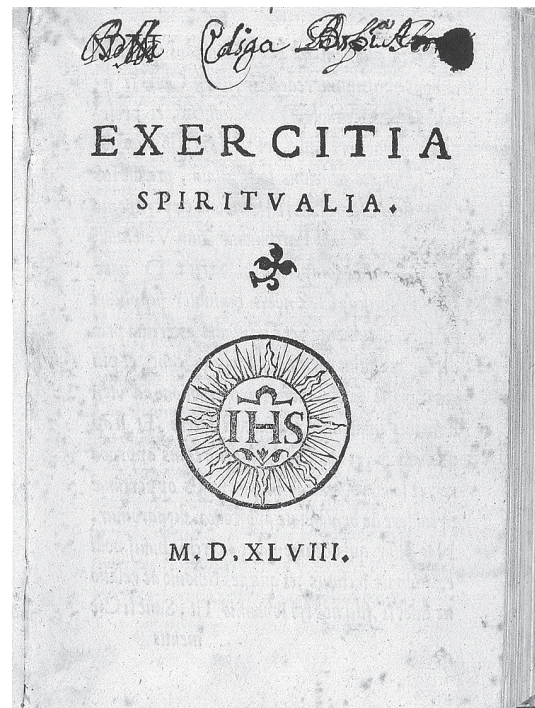


Abb. 2 Titelblatt der *Exercitia spiritualia*, Rom 1548, Rom, Bibliothek des Institutum Historicum Societatis Jesu

Blick und verschmolzen automatisch das Kultobjekt des Namens Jesu mit dem Titel der *Exercitia spiritualia*, so daß der Nimbus Christi auf die empfohlenen Übungen zurückwirken konnte.

Während die frühen Exemplare des Exerzitienbuchs nur zum Gebrauch der Exerzitienmeister, also der eigenen Patres, gedacht waren, wurden andere Publikationen von Anfang an für einen breiteren Benutzerkreis bestimmt. Auch sie trugen das Signet

Ausstellungskatalog *Fioriture tardogotica nelle Marche*, ed. Paolo DAL POGGETTO, Urbino, Palazzo Ducale, Milano 1998, 268f.). Eine reliefierte IHS-Tafel des späten 15. Jahrhunderts ist im Kloster Isenhagen (Niedersachsen) erhalten: Aus der Glorie mit dem Namen Jesu wachsen die Hände und Füße Christi (Foto: Horst Appuhn). Weitere Belege bei DOMBART (wie Anm. 1).

13 Diese Kultpraxis erschien idolatrieverdächtig und führte deshalb zur Verklagung Bernhardins (Quellen bei Ephrem LONGPRÉ, *S. Bernardino de Sienna et le nom de Jésus I-III*, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 28 [1935] 443–476; ebd. 29 [1936] 443–477; ebd. 30 [1937] 170–192; siehe auch GÖTTLER [wie Anm. 1], 294).

14 George KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, 197f.; Bruno KOROŠAK und Renato APRILE, *Bernardino da Siena*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 2, Roma 1962, 1294–1321; Henk W. VAN OS, *Bernhardin von Siena*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1973, 389–392; Daniel ARASSE, *Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de Saint Bernardin de Sienna*, in: *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 50 (1974) 433–456; Mario Alberto PAVONE, *La circolazione dell'iconografia ber-*

nardiana in ambito meridionale nella seconda metà del '400, in: *Atti Siena 1982* (wie Anm. 12) 741–752 und Vincenzo PACELLI, *L'iconografia di San Bernardino dopo il Concilio di Trento*, in: ebd. 665–675.

15 Piero TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, 282, Nr. 238. Weitere Beispiele zum gleichen, um 1444 entstandenen Typus: ebd., 362f. (Umkreis des Vecchiotta).

16 Kaspar ELM, *Johannes von Capestrano*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 5, 3. Aufl. Freiburg/B. 1996, 887f.

17 Zu dessen über Franken bis nach Böhmen und Schlesien reichenden Wirkung: Ivo HLOBIL, *Bernardinské symboly jména ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem*, in: *Umění* 44 (1996) 223–234; Jakub KOSTOWSKI, *Die Verehrung des hl. Johannes von Capestrano in Schlesien*, in: *Heilige und Heiligenverehrung in Schlesien*, hrsg. von Joachim KÖHLER (Schlesische Forschungen 7), Sigmaringen 1997, 147–170.

18 Heinrich PFEIFFER, *Die ersten Illustrationen zum Exerzitienbuch*, in: *Ignatianisch* (wie Anm. 4) 120–130, bes. 122; Ausstellungskatalog München 1997 (wie Anm. 4) 314, Nr. 28.

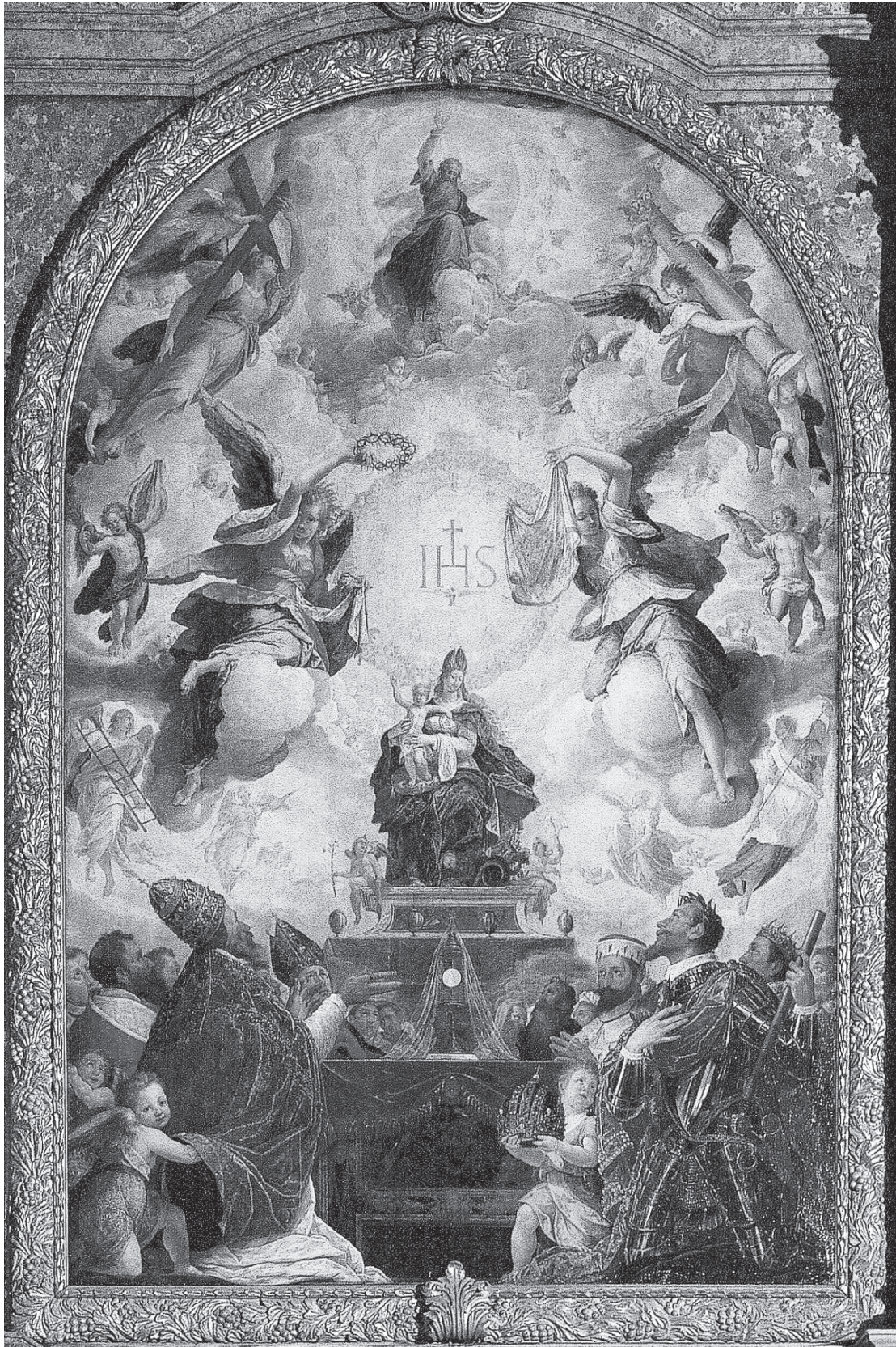


Abb. 3 Antonio Maria Viani nach Entwurf von Friedrich Sustris, Verehrung des Namens Jesu (Der Neue Bund), 1588/89, München, St. Michael

der Gesellschaft und ließen deren öffentliches Bild mit dem Kult des Namens Jesu deckungsgleich werden. Nach dem Vorbild franziskanischer Namen-Jesu-Tafeln wurde zunehmend das Kreuz Christi in das Monogramm einbezogen;¹⁹ die drei Kreuznägeln darunter erinnern ebenfalls an den Opfertod Christi (wobei die Vorlage des gotischen Dreinageltypus offenbar auch nach dem Tridentinum maßgeblich blieb²⁰). Die Nägel konnten allegorisch auf das Gelübde von Gehorsam, Armut und Keuschheit ausgelegt werden.²¹ Gelegentlich stecken sie in einem Herzen.²²

Bis zur Darstellung der Verehrung des Namens Jesu auf jesuitisch geprägten Andachtsgraphiken und Altarbildern war es nur noch ein Schritt.²³ Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen in Antwerpener Verlagen, die über besonders fähige Kupferstecher verfügten, neu gestaltete Andachtsbilder und illustrierte Andachtsbücher für katholische Abnehmer in ganz Europa. Schon Jesuitenpatres der ersten und zweiten Ordensgeneration, etwa Petrus Canisius, dessen Briefwechsel mit dem Verleger Plantin erhalten ist,²⁴ nahmen direkt Einfluß auf die neuen bzw. aktualisierten Bildinhalte.

In diesem Rahmen ist eine allegorische Komposition mit dem Namen Jesu entstanden, die Johann I. Sadeler (1550–um 1600) 1586 nach Entwurf von

Maarten de Vos (1532–1603) stach; Sadeler widmete das Blatt dem Jesuitengeneral Claudius Aquaviva (1581–1615).²⁵ Der Kupferstich zeigt die Apostel Petrus und Paulus als „pastor ovium“ und „doctor gentium“, die auf Postamenten kniend den Namen Jesu über Fegefeuer und Paradies erheben. Papst und Kaiser sowie weitere Vertreter der kirchlichen und weltlichen Hierarchie verehren das heilbringende Zeichen Christi. Dem gleichen Motivkreis ist ein kreisrunder Kupferstich von Philips Galle (1537–1612) gewidmet; im Zentrum steht der aus den Leidenswerkzeugen gebildete Name Jesu in Gloriole. Vertreter der geistlichen und der weltlichen Hierarchie verehren den Namen Jesu, ebenso wie Arme Seelen im Fegefeuer und Engel in den Lüften.²⁶

Einer dieser beiden Kupferstiche oder ein ähnliches Blatt dürfte dem bayerischen Hofmaler Friedrich Sustris (um 1540–1599)²⁷ vorgelegen haben, als er etwa drei Jahre später die Aufgabe erhielt, ein Altarbild mit dem Thema des Neuen Bundes für den linken Seitenaltar der Jesuitenkirche St. Michael in München zu entwerfen (Abb. 3).²⁸ Das von Sustris' Schwiegersonn Antonio Maria Viani († 1629)²⁹ 1588/89 ausgeführte Gemälde variierte den theologischen Gehalt der Darstellung und aktualisierte die Adoranten. Christus ist in dreierlei Gestalt repräsentiert: als segnendes Jesuskind auf dem Schoß seiner

19 So schon auf einem Holzschnitt um 1500, der wohl für ein französisches Kartäuserkloster konzipiert wurde: Der Name Jesu wird von den Leidenswerkzeugen umgeben und von zwei Kartäusern verehrt. Der senkrechte Balken des „h“ bildet den Kreuzstamm; Blut aus den Wunden Christi fließt in einen darunter stehenden Kelch; mit diesem Verweis auf die Eucharistie ist zugleich das Motiv des Lebensbrunnens assoziiert (W. L. SCHREIBER, Holzschnitte, Schrotblätter und Teigdrucke des XV. Jahrhunderts der Sammlung James C. McGuire in New York [Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts 72, hrsg. von Paul HERTZ], Straßburg 1930, 9, Nr. 15).

20 Die Diskussionen um eine Rückkehr zum Viernageltypus hatten auf die Gestaltung des IHS offenbar keinen Einfluß (vgl. die Quellen zur Kreuzigungsdarstellung bei Christian HECHT, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin 1997, 384–391).

21 Ausstellungskatalog München 1991 (wie Anm. 6); HAUB / MÜLLER (wie Anm. 1) 12; PFEIFFER (wie Anm. 1) 14.

22 Der Herz Jesu-Kult gewann zwar erst nach der Einführung des Herz-Jesu-Festes (1755) größere Bedeutung für die sakrale Bildlichkeit; er war jedoch schon der vorjesuitischen Spiritualität, vor allem der deutschen Mystik, vertraut (Michael HARTIG, Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: Das Münster 2 [1948] 76–99).

23 Vgl. u.a. Andor PIGLER, Barockthemen, 2. Aufl., Bd. 1, Budapest 1974, 520f.

24 Sibylle APPUHN-RADTKE, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer als Maler der Katholischen Reform, Regensburg 2000, 27.

25 Kupferstich, 28,8 x 23,8 cm. Bez.: *M. de Vos figuravit. Widmung: Admodum R[everen]do in Christo Patrj, P. Claudio*

Aquaviva Soc[ieta]tis IESV Praeposito Generalj Joannes Sadeler sculptor in gram. collegij Antverpiensis D.D. 1586 (Dieuwke DE HOOP SCHEFFER, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II [Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts XXI, XXII], Amsterdam 1980, 128, Nr. 277; Christian SCHUCKMAN, Maarten de Vos [ebd. XLIV], Rotterdam 1996, T. 1, 239, Nr. 716; T. 2, 160, Nr. 716).

26 Durchmesser 24,8 cm. Auf dem Schwert des Kaisers bezeichnet: *PHLS GALLE INVE. Umschrift: O VERE AVGVSTVM SVPER OMNIA NOMEN IESV, SALVICVM, VIRTVSQVE DEI, ET QVO GLORIA CONSTAT. CVI CVM TERRICOLIS, ACHERSIA REGNA, POLVSQVE PROCVMBVNT, POSTOQVE GENV REVERENTER ADORANT* (Arno DOLDERS, Philips Galle [The Illustrated Bartsch 56], New York 1987, 206).

27 Manfred HOCK, Friedrich Sustris, Diss. phil. München 1952.

28 Literatur zur Ausstattung von St. Michael bis 1999 bei APPUHN-RADTKE (wie Anm. 24) 10, Anm. 5 und 19, Anm. 10, ferner Jeffrey Chipps SMITH, The Art of Salvation in Bavaria, in: The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts 1540–1773, hrsg. von John W. O'MALLEY u.a., Toronto–Buffalo–London 1999, 568–599; DERS., Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany, Princeton, N.J. 2002, 77–101.

29 Zu Vianis Tätigkeit in St. Michael und sein Verhältnis zu Sustris: Sibylle APPUHN-RADTKE, Per l'attività degli artisti italiani in Baviera: Antonio Maria Viani alla corte ducale di Monaco, in: Ausstellungskatalog I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, Cremona, Museo Civico, 1997, 83–94.



Abb. 4 Hieronymus Wierix, Widmungsblatt an Claudius Aquaviva SJ, Brüssel, Bibliothèque Albert I^{er}

Mutter, in eucharistischer Gestalt in der Monstranz zu ihren Füßen und in seinem heiligsten Namen zu ihren Häupten. Unter den zeitgenössischen Adoranten sind Angehörige des Hauses Wittelsbach, die sich als Förderer der Gesellschaft Jesu verdient machten. Bei den Vertretern der geistlichen Hierarchie zur Rechten Christi kniet hinter dem Papst Ernst von Bayern, Kurfürst von Köln; zur Linken Christi erkennt man neben dem Kaiser Herzog Wilhelm V. von Bayern, Stifter von St. Michael.

30 Kupferstich, 9,8 × 5,6 cm. Bez.: *Hieronymus Wierix fecit et excudit*. Widmungsinchrift: *ADMODUM REVERENDO IN CHRISTO PATRI P[ATRI] CLAUDIO AQUAVIVA, PRAEPOSITO GENERALI SOCIETATIS IESV HIERONYMUS WIERIX D.D. FACIEBAT*. (Marie MAUQUOY-HENDRICKX, Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Brüssel 1978, Bd. I, 64, Nr. 419, Taf. 55).

31 Früheste bekannte Belege für „Amor divinus“ als Knabe: Carolus SCRIBANUS SJ, *Amor divinus*, Antwerpen 1615 (Titelblatt mit Jesusknaben als Fons pietatis); Herman HUGO SJ, *Pia desideria*, Antwerpen 1624. Für eine entsprechende Personifikation der Liebe Gottes gibt es Vorbilder in gemalten Andachtsbildern des 15. Jahrhunderts (Jeffrey HAMBURGER, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley u.a. 1997, u.a. Abb. 93f.; Maria Magdalena ZUNKER, Spätmittelalterliche Nonnenmalereien aus der Abtei St. Walburg, in: *Ausstellungskatalog Spiegel der Seligkeit*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2000, 97–116, 200–203, Nr. 35f.).

Vor 1600 entstand – wohl auch auf jesuitische Initiative – ein weiterer ikonographischer Typ des Namens Jesu, der im Umfeld des Ordens bis ins 18. Jahrhundert weiterverwendet wurde. Ein ebenfalls Claudius Aquaviva gewidmeter kleinformatiger Stich von Hieronymus Wierix (1553–1619)³⁰ zeigt statt des Kreuzifixes aus der franziskanischen Tradition einen segnenden Jesusknaben auf dem Querbalken des IHS (Abb. 4). Möglicherweise versprach der jugendlichen Salvator höhere Affekterregung und damit größere Akzeptanz als das ältere Kreuz. Es mag weiterhin eine Rolle gespielt haben, daß weit verbreitete jesuitische Andachtsbücher durch das Verhältnis von „Amor divinus“ und „Anima humana“ die geistliche Entwicklung der menschlichen Seele umschrieben.³¹ Die göttliche Liebe ist in der Nachfolge des antiken Venustrabanten Amor ein schöner Knabe, der die menschliche Seele in Gestalt eines Mädchens begleitet, erzieht und erobert. Möglicherweise wurde der jugendliche Salvator auf dem IHS, der zugleich an die plastischen Jesuskindfiguren der Spätgotik erinnert,³² ebenfalls als „Amor divinus“ verstanden. Für eine solche Interpretation spräche auch die Umschrift auf Wierix' Kupferstich, in der die „seufzende“ Seele Jesus adressiert: „O Jesu mi dulcissime spes suspirantis animae“!

Verbildlichungen des Liebesverhältnisses der menschlichen Seele zu Jesus bzw. zu dessen Namen wurden im 17. und 18. Jahrhundert in die Altar- und Deckenmalerei übernommen und vielfach variiert – Beispiele sind Legion. Man könnte etwa das um 1640/42 entstandene Altarbild im Jesuitenkolleg Saint-Michel in Fribourg, dem letzten Wohnort des Petrus Canisius, das Claude Fréchet³³ zugeschrieben wird, anführen. Hier ist die Gesellschaft Jesu selbst in Anbetung des Namens Jesu gezeigt, im Vordergrund Ignatius und Franz Xaver.³⁴ 1679

32 Z.B. *Ausstellungskatalog Nürnberg 2000 ebd.*, 175–177, Nr. 11f.

33 Zu diesem noch wenig bekannten Maler: Verena VILLIGER, Pierre Wuilleret, *Ausstellungskatalog Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Wabern–Bern 1993*, 32f.

34 *Ausstellungskatalog München 1997* (wie Anm. 4) 538f., Nr. 203. Das Thema fand noch im 18. Jahrhundert einen Reflex in Fribourg, als 1756–1757 die Kuppel der Kirche St. Michael neu freskiert wurde: Sie zeigt die Glorie des Namens Jesu, nun von Engeln verehrt (Hans GROSSRIEDER, *Das Kollegium St. Michael, Fribourg 1980*, Abb. 27). Besonders originell ist folgende Formulierung des Themas: Ignatius in Verehrung des Namens Jesu bekrönt als Freiplastik den 1748 errichteten zentralen Altar der kreuzförmigen Wallfahrtskapelle auf dem Monte Bastia bei Lanzo, Piemont; über ihm schwebt der Name Jesu in der Glorie (Herbert KARNER, *Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität*, in: *Acta historiae artis slovenica* 7 [2002] 40f., Abb. 3f.).

erhielt die Ignatiuskapelle in der Jesuitenkirche St. Franz Xaver in Luzern ein Seitenaltarblatt von Johann Georg Melchior Schmidtner (1625–1705), das Jesuitenheilige in Verehrung des Namens Jesu darstellt.³⁵ Ein thematisch verwandtes Altarbild des Spätbarock ist z.B. Franz Karl Palkos „Verehrung des Namens Jesu“ von 1740 im Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche St. Konrad (heute altkath. Christuskirche) in Konstanz.³⁶ Das Monogramm mit dem stehenden Salvatorknaben ist nun der irdischen Welt entrückt und schwebt in einer Engelsglorie. Der hier deutliche Verzicht auf den vorrangig didaktischen Charakter früherer Darstellungen, die Exempla für ein bestimmtes Devotionsverhalten boten, ist zeittypisch und setzte etwa mit Baciccios Deckenfresko für Il Gesù ein (1680/81), das ebenfalls die Glorie des Namens Jesu thematisiert.

Naheliegenderweise findet sich das Motiv auch in der angewandten Emblematik des 18. Jahrhunderts: Die Hauskapelle des Dillinger Jesuitenkollegs, die auf den Namen Jesu geweiht ist, erhielt um 1738 ein Deckenfresko von Joseph Ignaz Schilling (1702–1773).³⁷ Während in der flachen Ovalekuppel des Chors die Verehrung des Namens Jesu durch Propheten, Apostel und Personifikationen der vier Erdteile gezeigt wird, sind die Eckzwickel vier Emblemen vorbehalten. Ihre Motti paraphrasieren den Hymnus „Jesu, dulcis memoria“³⁸, der zum Fest des Namens Jesu gesungen wurde; ihre *Picturae* greifen in verschiedenen Variationen die Form des Namens auf. Über einem Bienenkorb mit ausschwärmenden Bienen, deren Flugformation das IHS mit Kreuz und drei Nägeln abbildet (Abb. 5), liest man eine Paraphrase auf die zweite Zeile des Hymnus: „ET SUPER MEL ET OMNIA“. Nichts ist süßer als der Name Jesu, nicht einmal Honig. Die fleißigen Bie-

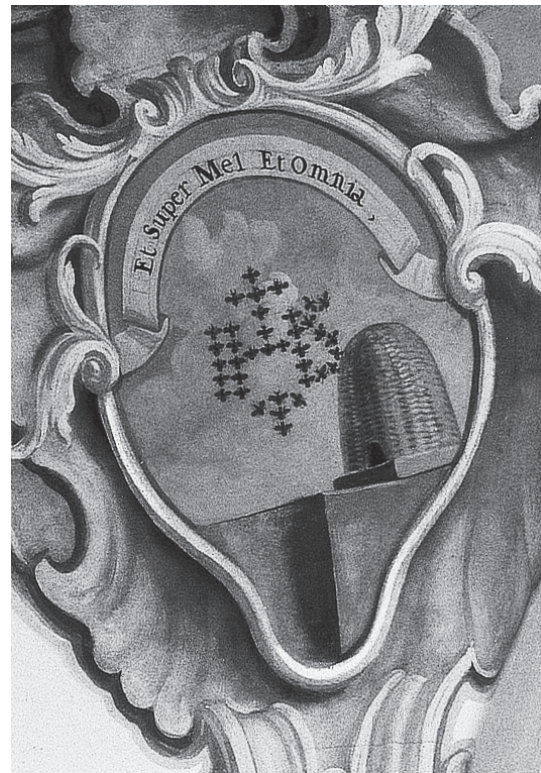


Abb. 5 Johann Ignaz Schilling, Emblem in der Hauskapelle des Jesuitenkollegs Dillingen, 1738

nen und ihr geordnetes Gemeinwesen waren schon im Mittelalter mit Beispielen christlicher, vor allem monastischer Lebensführung verglichen worden,³⁹ und dieses Tugendsystem war auf das neuzeitliche Jesuitenkolleg zu übertragen. Der Tanz der Bienen in Formation des Namens Jesu⁴⁰ verwies aber auf die Süße des verehrten Namens im Zentrum des Deckenfreskos zurück. Das naturwissenschaftliche Interesse mancher Patres an der Dillinger Hochschule, das sich auch in anderen emblematischen Dekora-

35 André MEYER, *Jesuitenkirche Luzern*, Bern 1988, 20. Zum Maler: Claudia MADEL, *Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds mit besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich*, Diss. phil. München 1987.

36 Dagmar ZIMDARS (u.a.), *Baden-Württemberg II* (Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*), München-Berlin 1997, 373f. Zum Maler: Pavel PREISS, František Karel Palko, Prag 1999.

37 Cornelia KEMP, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, München 1981, 182, Nr. 49. Weitere „*Picturae*“ mit dem Namen Jesu: Au am Inn (ebd. 155, Nr. 14/3), Wörth, Landkreis Erding (ebd. 327, Nr. 242/7). Siehe auch Dieter BRITTLERLI, *Der Bilderhimmel in Hergiswald*, Basel 1997, 103: *IN HOC VNO SALVS* mit dem IHS als *Pictura*.

38 „Et super mel et omnia / eius dulcis praesentia / nil canitur suavius / auditur nil iucundius“ (Repertorium hymnologicum, hrsg. von Ulysse CHEVALIER, Bd. 1, Louvain 1892, Nr. 9543).

39 Zur politischen Deutung des Bienenstaats: Dietmar PEIL, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart* (Münstersche Mittelalterschriften 50), München 1983, 166–301; vgl. auch Ilse WIRTH, *Fleiß*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IX, München 2003, 1094f.

40 Eine entsprechende Bilderfindung bietet noch ein Augsburger Kupferstich des 18. Jahrhunderts aus einer Bildserie zu den Kirchenfesten von Gottfried Bernhard Göz, der laut Aufschrift zum Fest des Namens Jesu bestimmt war (Kremsmünster, Stiftsammlungen: *Andachtsbilder*, Fasz. II, Nr. 1b). Der Jesusknabe mit dem Kreuz steht ähnlich wie bei Wierix auf dem Querbalken des H eines aus Bienen gebildeten IHS; ihm zu Füßen schwebt ein Bienenkorb mit flammendem Herzen, und ein aus der Glorie des Namens schlagender Blitz stürzt Satan ins Inferno.

tionen der Gebäude niederschlug,⁴¹ mag zusätzlich zu einer Aufwertung der alten Tierallegorie geführt haben.

Wie eng das Signet auch noch kurz nach der Aufhebung des alten Ordens (1773) an die Gesellschaft gebunden war, zeigt ein Entwurf, der nicht aus den Reihen der ordenseigenen Künstler stammte und kaum mehr auf jesuitischem Auftrag beruht haben kann: Franz Anton Glonner (1750–1834)⁴² aus dem bayerischen Burghausen, das eine Jesuitenniederlassung beherbergt hatte, entwarf 1774 ein monumentales Jesuitenkolleg auf dem Grundriß des IHS (Abb. 6). Wie die Projektansicht zeigt, wäre die Hauptansichtsseite des Kollegs durchaus im Rahmen des Üblichen geblieben; der Einblick in einen Ehrenhof mit zentraler Kirche sowie die Schmalseite zweier – allerdings asymmetrischer – Nebengebäude hätte dem zeitgenössischen Betrachter kein allzu ungewohntes Bild geboten. Die ikonologische Besonderheit der Bauten bestand eigentlich im Conchetto, der sich lediglich vom Grundriß ablesen ließ – oder in der Schau Gottes existierte. Glonner erwieß damit dem rhetorischen Prinzip jesuitischer Inventionen seine Reverenz.

Auch wenn der Burghausener Entwurf den Rahmen der Architekturphantasie nie verließ, zeigt er doch die beispiellose Karriere eines korporativen Signets, das nicht eigentlich eine Neuerung war, aber durch konsequente Anwendung von einem vorwiegend franziskanischen Andachtsobjekt zu einem vorwiegend jesuitischen geworden war. Zwischen der Aufhebung der alten Gesellschaft Jesu und deren Neugründung wurde der Name Jesu vorübergehend von dieser Funktion entbunden; man stellte ihn jedoch weiterhin dar, weil er parallel zum Ordenskennzeichen den Charakter eines Apotropaions erhalten hatte. Besonders in der Volkskunst des späten

18. und 19. Jahrhunderts fand er auf Amuletten und vielen Gegenständen des täglichen Lebens Verwendung.⁴³

2. *Maria Immaculata*

Auch in einem zweiten zentralen Bereich jesuitischer Bildlichkeit ist die Gesellschaft offenbar franziskanischen Vorbildern gefolgt: in dem Bildkult um die Immaculata Conceptio.

Bekanntlich ist die spät dogmatisierte Idee von der Ausnahmestellung Marias in Bezug auf die Erbsünde jahrhundertlang kontrovers diskutiert worden. Dabei stand weniger die Sündlosigkeit der Gottesmutter selbst zur Diskussion als vielmehr die Frage, zu welchem Zeitpunkt sie von der Erbsünde und ihren Folgen befreit worden sei, ob vom Augenblick ihrer eigenen Empfängnis an oder zu einem späteren Zeitpunkt, etwa bei ihrer Geburt oder bei der Verkündigung Gabriels. Für die erste Vorstellung, die „praeservatio“, votierten vor allem franziskanische Theologen; dagegen proklamierten Zisterzienser und Dominikaner die nachträgliche „sanctificatio“ Marias. Die franziskanische Sicht gewann an Boden, nachdem 1471 mit Sixtus IV. (Francesco della Rovere) ein Franziskaner zum Papst gewählt worden war. In der Bulle „Cum praeclata“ etablierte Sixtus das Fest der Unbefleckten Empfängnis Marias in der gesamten katholischen Welt. Neben der neuen Festmesse von Leonardo de Nogarolis ließ der Papst eine weitere franziskanische Eigenmesse zu, das „Mariale“ des Franziskaner-Observanten Bernardino de Bustis. Diese Auseinandersetzungen um die Immaculata Conceptio und die franziskanischen Erfolge ließen um 1500 einen neuen Typ von Altarbildern in der Toskana entstehen.⁴⁴ Zu Füßen Marias und Gottvaters wurden Heilige zu Adorantengruppen

41 Zur Ausstattung des ehemaligen Laborraums: Werner MEYER, Studien zur emblematischen Deckenmalerei an Beispielen aus dem Landkreis Dillingen an der Donau, in: 26. Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (1968) 151–155; Barbara BAUER, Experimentalphysik und Theologie. Die Embleme im mathematisch-physikalischen Museum zu Dillingen und die Physik P. Berthold Hausers SJ, in: Scientia Poetica 5 (2001) 35–89.

42 Fritz DEMMEL, Die Burghäuser Stadtmaurermeister Franz Anton und Joseph Glonner, in: Burghäuser Geschichtsblätter 48 (1995) 1–160. Zu den beiden Entwürfen Glonnens und deren Vorläufern: ebd., 42f., Abb. 22, 24.

43 Diverse Beispiele bei DOMBART (wie Anm. 1), weitere bei Max TAUCH, Das Zeichen IHS, in: Volkskunst 12/4 (1989) 5–9. Eine entsprechende Verwendung des Namens Jesu schon im 15. Jahrhundert bezeugen einzelne Objekte und Textquellen: So zeigt ein um 1496 entstandenes Majolikarelief des Benedetto Buglioni an einem Haus in Pescia das IHS im Strahlenkranz mit der Umschrift „A PESTE EPIDEMIE ET INPROVIXA MOR-

TE LIBERA NOS DOMINE“ (Fiamma DOMESTICI, I della Robbia a Pistoia, Florenz 1995, 206, Taf. XCII; 288, Nr. 27). Der Bildhauer Franz Ferdinand Ertinger kam auf seiner Gesellenwanderung Ende des 17. Jahrhunderts nach Brünn und notierte dort, daß an der Stadtmauer der Name Jesu zu sehen sei: „... solchess Hat der gottselige man S. Francisci ordens Johanes Capistran dahin gemahlt Mit versprechen so lang dißer nahmen alda erhalten und veneriert werde, werd kein Feindt solche über gwältigen, anno 1643 und 45 haben die schweden solche statt belagert aber vergebens ...“ (zit. nach Erika TIETZE-CONRAD, Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit N. F. 14], Wien–Leipzig 1907, 60).

44 Quellen bei: Sibylle APPUHN-RADTKE, Thesenschrift und Merkbild – Franziskanische Katechese in der Disputation über die Immaculata Conceptio von Giovanni Antonio Sogliani, in: Kunst des Cinquecento in der Toskana, München 1992, 219–236.

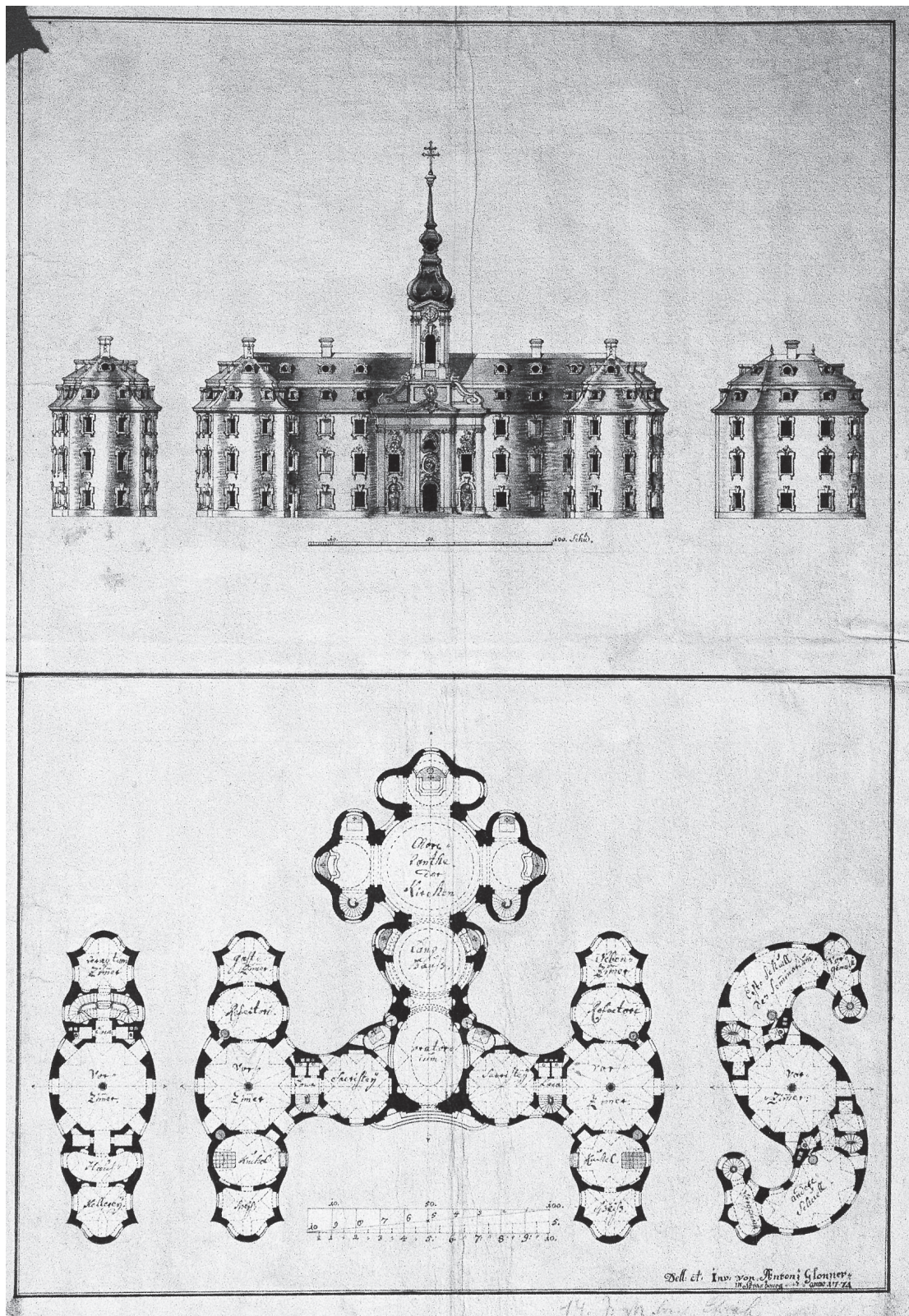


Abb. 6 Franz Anton Glonner, Entwurf für ein Jesuitenkolleg, 1774, Burghausen, Stadtarchiv

oder in Form einer *Sacra Conversazione* gruppiert, die mit Hilfe von Zitaten, vorzugsweise aus dem *Mariale*, die franziskanische Position erläuterten. Charakteristisch für diesen Bildtyp ist Piero di Cosimos „Disputation über die *Immaculata Conceptio*“, ein vor 1516 für die Franziskanerkirche in Fiesole geschaffenes Tafelbild.⁴⁵ Die Komposition ist horizontal unterteilt: Im Zentrum der unteren, irdischen Ebene knien die hll. Franziskus und Hieronymus auf einem Podium, das drei Kirchenlehrer, Bernhard von Clairvaux, Anselm von Canterbury und Thomas von Aquin, sowie der Kirchenvater Augustinus stehend umringen. Alle sechs Marienverehrer halten Schrifttafeln, die auf die *Immaculata Conceptio* Bezug nehmen; Franziskus, der in den Himmel deutet, fordert unmißverständlich: *CONCEPTIONEM VIRGINIS MARIAE CELEBRAMUS*.⁴⁶ In der Himmelsphäre kniet Maria vor Gottvater, der sie mit seinem Zepter berührt. Er wiederholt damit den Gestus, durch den die Königin Esther im Alten Testament von dem Bann des Herrschers Assuerus befreit wurde; die Schrifttafel Gottvaters mit dem Zitat aus dem Buch Esther *NON ENIM PRO TE SED PRO OMNIBUS HAEC LEX CONSTITUTA EST* (Est 15,13) erläutert die typologische Parallele. So wie Esther von dem mit Todesstrafe belegten Verbot ausgenommen wurde, sich Assuerus zu nähern, so nimmt Gottvater Maria von der Sterblichkeit implizierenden Erbsünde aus. Das gleiche Zitat, das Bestandteil des „*Mariale*“ war, findet man auch auf der 1513 für Pesaro geschaffenen Tafel des Girolamo Marchesi (um 1480–um 1549) unterhalb von Gottvater (Abb. 7)⁴⁷. Die Interaktion von Gottvater und Maria ist hier zugunsten einer strengen Axialität der Figuren aufgegeben. Gottvater schwebt in Halbfigur mit segnend ausgebreiteten Händen oberhalb der auf Wolken stehen-

den *Immaculata*; ihre Frontaldarstellung mit demütig gefalteten Händen nimmt die zahllosen Mariendarstellungen dieses Typus (bis zur Lourdes-Madonna) vorweg. Maria wird vom hl. Anselm, der inschriftlich für das Fest der *Immaculata Conceptio* plädiert,⁴⁸ und von Hieronymus stehend verehrt; zwischen ihnen knien zwei weibliche Heilige, Katharina von Alexandrien und Anna, die das 1512 verstorbene Söhnchen der Stifterin, Costanzo II. Sforza, in die Mitte genommen haben. Auch wenn auf die von Piero veranschaulichte Kontrafaktur der alttestamentlichen Szene verzichtet wurde, bleibt aufgrund des Bibelzitats die typologische Beziehung Marias zu Esther erhalten.

Die Jesuiten des 16. Jahrhunderts schlossen sich der franziskanischen Interpretation der *Immaculata Conceptio* an und verteidigten die Ausnahmestellung Marias einerseits gegen „Häretiker“, andererseits aber auch gegen Zweifler innerhalb der Katholischen Kirche. Das monumentale Werk „*De Maria Virgine*“ des Petrus Canisius ist trotz der Differenzen, die es heraufbeschwor, ein ausdrucksvolles Zeugnis für die frühe Mariologie der Jesuiten.⁴⁹ Die Gründung von Marienbruderschaften⁵⁰ und die Einführung eines Eides auf die *Immaculata Conceptio* an den von Jesuiten betreuten Hochschulen und Fakultäten⁵¹ sorgte für die weitere Popularisierung der Marienfrömmigkeit.

Die jesuitischen Aktivitäten zur Verbreitung und Verfestigung des *Immaculata*-Kultes wurden naheliegenderweise durch alle Bildmedien unterstützt: Ein Beispiel aus der Buchgraphik ist ein Frontispiz von Wolfgang Kilian (1581–1662)⁵² nach Vorzeichnung von Matthäus Gundelach (1566–1654)⁵³, das für den ersten Band des „*Mundus marianus*“⁵⁴ bestimmt war (Abb. 8). Die ersten beiden Bände des dreibändigen Werks von Laurentius

45 Anna FORLANI TEMPESTI / Elena CAPRETTI, Piero di Cosimo, Firenze 1996, 134f., Nr. 42.

46 Diese und alle weiteren Bildinschriften bei FORLANI TEMPESTI / CAPRETTI ebd.

47 Angelo MAZZA, in: Pinacoteca di Brera, Scuola emiliana, Milano 1991, 280–282, Nr. 150.

48 *NON PUTO NEC AMATOREM VIRGINIS QUI RESPUIT CELEBRARE FESTUM SUE CONCEPTIONIS* (zitiert nach: MAZZA ebd., 280).

49 *De Maria virgine incomparabili et Dei genetrice sacrosancta libri quinque* ..., Ingolstadt (David Sartorius) 1577. Vgl. dazu Karlheinz DIEZ, Petrus Canisius als Theologe, in: Petrus Canisius – Reformator der Kirche, hrsg. von Julius OSWALD und Peter RUMMEL, Augsburg 1996, 188 und Rita HAUB, Petrus Canisius als Schriftsteller, in: ebd., 159–161.

50 W. LAMBERT, Kongregationen, in: *Marienlexikon*, Bd. 3, St. Ottilien 1991, 605f.

51 Zur Geschichte konfessionell gebundener Eide siehe Klaus SCHREINER, Iuramentum religionis – Entstehung, Geschichte und Funktion des Konfessionseides der Staats- und Kirchendiener im Territorialstaat der frühen Neuzeit, in: *Der Staat* 24 (1985) 211–246. Zur Einführung des Eides in Wien: Rudolf KINK, Geschichte der kaiserlichen Universität Wien, Bd. 1, Teil I, Wien 1854, 381f.; zum Eid in Wien und Freiburg/B.: Dieter SPECK, Das Promotionswesen an der Universität Freiburg, in: *Promotionen und Promotionswesen an deutschen Hochschulen der Frühmoderne*, hrsg. von Rainer A. MÜLLER (Abhandlungen zum Studenten- und Hochschulwesen 10), Köln 2001, 55.

52 Robert ZIJLMA, Philipp Kilian to Wolfgang Kilian (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XVI-II), Amsterdam 1976, 89–205. Frontispiz: 187, Nr. 405; vielleicht auch 99, Nr. 23.

53 Ausstellungskatalog Augsburg Barock, Augsburg 1968, 107f.

54 Laurentius CHRYSOGONUS, *Mundi Mariani pars prima, Maria seculum mundi archetypi seu divinitatis*, Vienna 1646.



Abb. 7 Girolamo Marchesi, Madonna Immacolata, 1513, Milano, Pinacoteca di Brera



Abb. 8 Titelblatt zu Laurentius Chrysogonus SJ, *Mundus Marianus*, Kupferstich von Wolfgang Kilian nach Matthäus Gundelach, 1645, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

Chrysogonus SJ (Spalato 1590–1650 Triest)⁵⁵ erschien 1646⁵⁶; hier sind in epischer Breite die Eigenschaften Marias und die aus ihnen begründete Verehrungswürdigkeit der Gottesmutter behandelt. Die inhaltlichen Vorgaben zur Ikonographie des Frontispizes gehen sicher auf den Autor, nicht auf den (evangelischen) Zeichner zurück, denn der Stich macht anschaulich, wie Chrysogonus dem Rezipienten die Ausnahmestellung Marias vermitteln wollte: Maria Immaculata steht auf der Erdkugel; ihr Körper ist umhüllt von den Himmelsphären. Das Haupt Marias ragt jedoch in eine zweite Sphäre, in der die Trinität ihre Krone bereithält. Auf diese Weise wird Maria eine Doppelnatur bescheinigt, die derjenigen Christi als Gott und Mensch nahekommt. Die flankierenden Personifikationen setzen Seinsformen Marias ins Bild um, die Chrysogonus im Text des ersten Bandes behandelt: Marias

Existenz als „Virgo“ werden mit Hilfe der Laute und des Lammes die Qualitäten „dulcedo“ und „suavitas“ zugeordnet; die Jungfrau Maria ist, wie es in Anspielung auf das Hohelied heißt, ein „dulce canticum“.⁵⁷ Maria als „Mater“ bezeichnet eine Personifikation mit den Opfertieren Taube und Schafbock;⁵⁸ der im Text genannte „character sacerdotalis“⁵⁹ Marias hat hier seine Verbildlichung gefunden. Eine solche „argute“, auf Textargumente hinführende Bildlichkeit unterscheidet die jesuitischen Inventionen zur Verteidigung der Immaculata Conceptio von ihren franziskanischen Vorläufern.

Dies gilt auch für ein Ingolstädter Thesenblatt von 1663, gestochen von Bartholomäus Kilian (1630–1696) in Augsburg nach Vorzeichnung von Johann Christoph Storer (1620–1671): Acht Personifikationen von Hochschulen, die den Immaculata-Eid eingeführt hatten, deuten in den Himmel, wo sich das Mysterium der Empfängnis Christi ereignet. Gottvater nimmt die im Erdkreis stehende Maria Immaculata liebevoll bei der Hand und weist sie auf den Jesusknaben hin, der aus der Sonne hervorgeht (*Christus ut Sol*) und von Gabriel mit ehrfürchtig verhüllten Händen der Mutter entgegengetragen wird. Drei Strahlen erreichen die Brust der Madonna und bezeichnen ihre „Überschattung“ durch die Trinität. Maria ist zugleich als Neue Eva und als Apokalyptisches Weib gekennzeichnet, denn sie steht mit dem Sternenzirkel über ihrem Haupt auf der überwundenen Schlange, während im Hintergrund der Sündenfall mit seiner Folge für die Menschen dargestellt ist. Außerhalb des Erdkreises schwebt Michael mit der Waage des Jüngsten Gerichts als Zeuge der Erlösung; Die Waage zeigt an, daß das Kreuz Christi schwerer wiegt als der Apfel des Sündenfalls; dem Würgeengel entfällt daraufhin sein Flammenschwert. Diese narrative Allegorie kondensiert also wesentliche Fakten der Heilsgeschichte unter Betonung der Rolle Marias. Den katholischen Universitäten kam nach Meinung des jesuitischen Inventors die Aufgabe zu, diese weitgespannte Bedeutung Marias zu proklamieren.⁶⁰

Für den allgemeinen Kultus waren naheliegenderweise nur weniger komplexe Darstellungen zu verwenden: Ein Beispiel unter vielen ist das riesige Hochaltarblatt der Jesuitenkirche in Solothurn, 1703 von Franz Carl Stauder († 1714) gemalt.⁶¹ In

55 Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie II*, Brüssel–Paris 1891, 1166.

56 Das Vorsatzblatt war nach dessen inschriftlichen Datierung offenbar schon im Jahr zuvor, 1645, fertig.

57 CHRYSOGONUS (wie Anm. 54) 191.

58 Vgl. „aries“ (Ex 29, 26).

59 CHRYSOGONUS (wie Anm. 54) 99.

60 Sibylle APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weisshorn 1988, 253–255, Nr. 62.

61 Thomas ONKEN, *Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder 1694–1756*, Sigmaringen 1972, 15f.; Benno SCHUBIGER, *Die Jesuitenkirche in Solothurn*, Solothurn 1987, 63f., Abb. 51; APPUHN-RADTKE (wie Anm. 24) 159, Abb. 59.

dem nun längst etablierten Typus der weißgekleideten Jungfrau steht Maria Immaculata auf der von der Schlange umwundenen Sphaira, die Trinität zu ihren Häupten. Die Esther-Typologie andeutend, berührt Gottvater Maria mit dem Zepter; Michael erinnert ähnlich wie in dem oben zitierten Thesenblatt an die durch Marias Gehorsam ermöglichte Erlösung, und ein Engel hält Sternenkranz und Mondsichel des Apokalyptischen Weibes bereit. An Stelle der Universitätspersonifikationen sind Heilige versammelt, in deren Zentrum Ignatius von Loyola erscheint. Der zurückhaltende Einbau von Bildverweisen auf die mariologische Diskussion ließ die Rezeption des Altarbildes als reines Andachtsbild zu, anders als das Thesenblatt mit seiner vielschichtigen Ikonographie.

Man muß sich nun fragen, warum wichtige Gebiete der jesuitischen Ikonographie vor allem auf franziskanischen Prototypen zurückgreifen. Wie am Beispiel des Immaculata-Kultes angedeutet wurde, liegt hier keine „endogene“ Bildentwicklung vor, sondern eine Übersetzung von Motiven aus der Praxis pietatis sowie spezieller theologischer Positionen ins Bild. Eine allein formale Analyse griffe daher zu kurz.

Wahrscheinlich geht die zugrundeliegende Haltung auf Ignatius selbst zurück: Einen Anlaß zur Übernahme des IHS-Zeichens kann dessen Namenspatron Ignatius von Antiochien geboten haben,⁶² dessen Legende der Ordensgründer spätestens während seiner lebensentscheidenden Genesungsphase kennengelernt hat.⁶³ Viel später, 1566, schrieb Ignatius in einem Brief an Franz von Borgia, er habe darum gebetet, das IHS möge ihm ins Herz gedrückt werden.⁶⁴ Da er anschließend eine Andacht zu Ignatius von Antiochien abhielt, geschah dies sicherlich in Analogie zur Legende des Märtyrers. Darüber hinaus sind aber vielfältige franziskanische Einflüsse auf den Ordensgründer bezeugt: Günter Switek hat dargelegt, daß der Ordensgründer schon durch seinen familiären Hintergrund franziskanisch geprägt war.⁶⁵ Auf dem Krankenbett las Ignatius u.a. die „Vita Christi“ des Kartäusers Ludolf von Sach-

sen, vermutlich in der spanischen Übersetzung des Franziskaners Ambrosio de Montesino; als neues Leitbild begann Ignatius zu dieser Zeit das Leben des hl. Franziskus (auch des hl. Dominikus) zu begreifen. In Barcelona ebenso wie später in Rom wählte er einen Franziskaner zum Beichtvater, und in Paris hörte er nicht nur dominikanische, sondern auch franziskanische Theologen. Die Erfahrungen des Ordensgründers müssen also trotz gelegentlicher Kontroversen durchweg positiv gewesen sein, und so konnte Ignatius 1555 schreiben: „Zum Orden des hl. Franziskus hegen wir nicht geringe Zuneigung ...“⁶⁶.

Seine Sympathie für den Mendikantenorden spiegelte sich auch in den Konstitutionen und in der Spiritualität der frühen Jesuiten: Die „Collectanea Polanci“ bezeugen, daß der Generalsekretär den Auftrag bekommen hatte, ältere Ordensregeln für die Zwecke der jungen Gemeinschaft durchzusehen. Polanco exzerpierte u.a. die franziskanische „Regula non bullata“ und die „Regula bullata“, das Testament des Franziskus sowie auf den Franziskanerorden bezügliche päpstliche Bullen.⁶⁷ Das – den Aufgaben der Gesellschaft angepaßte – Armutsgebot ist vermutlich eine Frucht dieser Präferenz. Schließlich hat auch ein wesentlicher Aspekt jesuitischer Spiritualität franziskanische Wurzeln: Hugo Rahner erkannte, daß die „Exercitia spiritualia“ zum großen Teil auf einer franziskanischen Meditationsanleitung des 14. Jahrhunderts beruhen.⁶⁸ Im 17. Jahrhundert scheinen sich Jesuiten und Kapuziner – der jüngste Reformzweig des Franziskanerordens – gelegentlich auch in der Laienkatechese ergänzt zu haben.⁶⁹ Es spricht also manches dafür, daß die ikonographischen Parallelen zwischen beiden Orden⁷⁰ nicht zufällig und nicht allein formal, sondern inhaltlich bestimmt waren.

3. Die hll. Katharina und Franz Xaver

Sind die oben gegebenen Motivbeispiele Belege für eine gelungene Akkomodation franziskanischer Iko-

62 Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Deutung von Iñigo's Namenswechsel zu Ignatius – größere Verständlichkeit des lateinischen Namens bei den Zeitgenossen oder Verehrung für den Märtyrer mit dem „feurigen“ Namen, vgl. Hugo RAHNER, Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe, Freiburg/B. u.a. 1964, 31–42.

63 Zur spanischen Fassung der Legenda aurea, die Ignatius benutzt haben dürfte, siehe ebd., 39.

64 Ebd.

65 SWITEK (wie Anm. 4) 205f.

66 Zitiert nach: ebd., 207.

67 Ebd., 208.

68 Hugo RAHNER, Die „Anwendung der Sinne“ in der Betrachtungsmethode des hl. Ignatius von Loyola, in: Zeitschrift für katholische Theologie 79 (1957) 434–456.

69 „Gastpredigten“ von Kapuzinern bei Jesuiten sind z.B. für München und Luzern belegt (Quellen bei G. Richard DIMLER SJ, The Munich Jesuits celebrate the canonization of Borgia, in: Emblematic [wie Anm. 1] 113, und APPUHN-RADTKE [wie Anm. 24] 119).

70 Vgl. hierzu auch die Ergebnisse, die Ursula König-Nordhoff im Vergleich der Ignatius- mit der Franziskus-Ikonographie erzielte (Ursula KÖNIG-NORDHOFF, Ignatius von Loyola. Studien

nographie, so soll im Folgenden gezeigt werden, wie eine angestammte Heilige sukzessiv durch einen ordenseigenen Heiligen ersetzt werden konnte. Die Anverwandlung der Katharinenikonographie in den Universitäten macht deutlich, wie die Jesuiten der Oberdeutschen und der Österreichischen Provinz auf ein vorgefundenes Patronat reagierten, als sie sich anschickten, das europäische Hochschulwesen zu reformieren.

Spätestens seit dem 14. Jahrhundert wurde die hl. Katharina von Alexandrien zur Patronin Hoher Schulen, insbesondere der Artistenfakultäten, gewählt. Daß eine weibliche Heilige eine rein männliche Domäne beherrschte, hatte bekanntlich den Grund im Kulminationspunkt der Katharinenlegende: Nach der Erscheinung des Erzengels Michael besiegte die Heilige heidnische Philosophen im Disput, woraufhin diese sich bekehrten.⁷¹ Katharina konnte damit als Prototyp des erfolgreichen Rhetors und Katecheten gelten.

In eben dieser Funktion tritt Katharina auf einem Polyptychon auf, dessen Bildtafeln Hans Mielich im Auftrag Herzog Albrechts V. von Bayern für das als Universitätskirche dienende Liebfrauenmünster in Ingolstadt malte (1572 vollendet).⁷² Diese Stiftung flankierte die herzoglichen Maßnahmen zur Reform der Universität Ingolstadt, die unter der Führung von Jesuiten ab 1555 zu einem Zentrum der Katholischen Reform in Bayern geworden war. Deshalb präsentiert die Mitteltafel in geöffnetem Zustand des Flügelretabels die herzogliche Familie als Adoranten der Kirchenpatronin Maria. Auf der von Chorumgang aus sichtbaren Rückseite dominiert in ebenso zentraler Position die hl. Katharina, deren legendäre Disputation sie im Kreis vieler Gelehrter

zeigt. Unter diesen sind Porträts von Zeitgenossen zu identifizieren, u.a. Bildnisse von Philipp Apian und Leonhard Fuchs, die aufgrund reformatorischer Sympathien sinnfällig die heidnischen, noch zu bekehrenden Opponenten Katharinas vertreten konnten.⁷³ Gabriele Wimböck wies darauf hin, daß die Präsenz der Jesuiten in Ingolstadt, die 1571 die Artistenfakultät übernommen hatten, offensichtlich Einfluß auf das Bildprogramm des Retabels hatte: Seitlich der Katharinentafel steht der ostkirchliche Märtyrer Ignatius von Antiochien mit dem Namen Jesu auf seinem Herzen. Der im deutschen Raum selten dargestellte Heilige ergibt im Rahmen des Retabels nur als Namenspatron des Ignatius von Loyola und damit der Societas Jesu, einen Sinn. Die Disputatio der hl. Katharina im Beisein des Ignatius von Antiochien konnte auf fruchtbare Disputationen der Artistenfakultät unter Leitung der Jesuiten anspielen.⁷⁴

Zwei Zeugnisse aus der Wiener Universitätsgeschichte erinnern an die gleiche Funktion Katharinas in Wien: Schon das erste Fakultätszepter der Artisten von 1401 schmückte ein silbernes Katharinenfigürchen; es wurde 1666 in das barocke Zepter übernommen.⁷⁵ Man kann also davon ausgehen, daß Katharina den Wiener Philosophen auch im 16. und 17. Jahrhundert präsiidierte.⁷⁶ Entsprechend trat sie in den Randleisten von Holzschnittformularen auf, die Graduierungen ankündigten: Ein Promotionsprogramm mit einer langen Liste von Kandidaten (Abb. 9), das P. Balthasar Geraldini (Fitzgerald) SJ (1624–1678)⁷⁷ als Promotor nennt, stammt zwar erst von 1660,⁷⁸ aber der Druckstock des Formulars ist vermutlich früher entstanden: Er zeigt einen Lorbeerkranz mit dem Namen Jesu im Zenit

zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisierungskampagne um 1600, Berlin 1982, 124–126).

71 Dante BALBONI / Giovanni B. BRONZINI / Maria Vittoria BRANDI, Caterina di Alessandria, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 3, Roma 1963, 954–978; Peter ASSION, Katharina von Alexandrien, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1974, 289–297.

72 Gabriele WIMBÖCK, Der Ingolstädter Hochaltar von Hans Mielich, in: DIES, *Der Ingolstädter Münsteraltar* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 91) München 1998, 48–157.

73 Ebd., 84 (mit älterer Literatur).

74 Ebd., 86.

75 Franz GALL, *Die Insignien der Universität Wien*, Graz-Köln 1965, 18, Taf. I; Kurt MÜHLBERGER, *Die Universität Wien. Kurze Blicke auf eine lange Geschichte*, Wien 1996, 70f., Abb. 65. Vgl. auch das Artistenzepter der Universität Heidelberg mit hl. Katharina, um 1403 (Rainer A. MÜLLER, *Geschichte der*

Universität. Von der mittelalterlichen Universitas zur deutschen Hochschule, München 1990, 111, Abb. 5).

76 Ein Promotionsprogramm für Absolventen der Philosophie, die 1631 an der Universität Wien graduiert wurden, zeigt oberhalb der Schutzmantelmadonna mit der kaiserlichen Familie die hl. Katharina, die eine Fahne mit dem Namen Jesu hält. Sie ist damit Bannerträgerin der Jesuitenheiligen, die jeder einen Zipfel der Fahne ergriffen haben (Friedrich POLLEROS, *Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000*, in: *Frühneuzeit-Info* 12 [2001] H. 1, Abb. 7; Werner TELESKO, *Barocke Thesenblätter in der Sammlung von Prof. Adolf Karl Bodingbauer*, Steyr, II. Teil, in: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 147/1 [2002] 205–221, bes. 217–221).

77 Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie III*, Brüssel-Paris 1892, 1342.

78 Wien, Schottensstift, Bibliothek: Kasten 37a, Bd. I, fol. 2 (Anton MAYER, *Ein kleiner Nachtrag zu Wiens Buchdruckergeschichte [von 1637 bis 1740]*, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien* 48 [1915] 12, Taf. IV).



Abb. 9 Promotionsprogramm der Universität Wien, Ausgabe 1660, Wien, Schottenstift, Bibliothek

und eingesetzten Universitätspatronen, wie er ähnlich auch auf Promotionsprogrammen in Prag und Dillingen⁷⁹ aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert vorkommt; das Wiener Formular dürfte in die Zeit unmittelbar nach Übernahme der philosophischen Fakultät durch die Jesuiten, also um oder kurz nach 1623, entstanden sein. Die Heilige nimmt bei diesem Beispiel den linken unteren Zwickel ein; sie steht unter dem gerade kanonisierten hl. Ignatius, über dem der Erzdiakon Stephanus erscheint. Gegenüber sind der hl. Leopold als Stifter, unter ihm Franz Xaver und ganz unten schließlich Barbara, Patronin der Gymnasiasten,⁸⁰ eingereiht. Diese eher beiläufige Darstellung Katharinas unter den überkommenen Wiener Universitätspatronen und den

79 Zu Dillingen: Sibylle APPUHN-RADTKE, *Speculum Pietatis – Persuasio Benefactoris*. Zur Ikonographie illustrierter Einblattdrucke an der Universität Dillingen, in: *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger*. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum, hrsg. von Rolf KIESSLING und Rudolf POPPA (Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen 100 [1999]) 559–566, bes. Abb. 3. Zu Prag: Dorothy ALEXANDER und Walter L. STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut 1600–1700*, Bd. 2, New York 1977, 732.

80 Ulrike KNALL-BRSKOWSKY, *Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987) 165, Anm. 32.

81 Eine Sammlung solcher Predigten aus dem 18. Jahrhundert, die aus der Offizin von Joseph Kurzböck stammen, ist in der

ersten Heiligen der Societas Jesu wick in der folgenden Zeit einer bewußten Parallelisierung ihrer legendären Qualitäten mit der Missionstätigkeit des hl. Franz Xaver. Ziel dieser Kampagne war es offenbar, den noch jungen Heiligen durch den Vergleich mit der angestammten Universitätspatronin als akademisches Leitbild neu zu formulieren. Dennoch blieb die Heilige in Wien Patronin der Philosophischen Fakultät; an ihrem Jahrestag wurde sie weiterhin mit Predigten gefeiert,⁸¹ und ein Promotionsprogramm von 1676 zeigt sie gleichberechtigt mit dem hl. Franz Xaver.⁸²

Drei Graphiken, die an der Universität Ingolstadt zwischen 1668 und 1670 Verwendung fanden, scheinen hingegen einen Schritt weiter zu gehen: Das Thesenblatt des Johann Adrian Kray aus Lands-hut, der 1668 unter dem Präsidium von P. Ferdinand Visler SJ 30 Lehrsätze aus der Physik verteidigte, wählte das Katharinengrab am Sinai als Ausgangspunkt einer vierteiligen Allegorie über den Ursprung der wahren Wissenschaft.⁸³ Am Gipfel des Berges ist ein Grab ausgehoben, in dem Engel den enthaupteten Leichnam der Heiligen bestatten. Unterhalb davon entspringen Quellen, die sich in einem von Personifikationen der Artes umgebenen Springbrunnen sammeln. Dem als Pilger am Katharinenberg ruhenden hl. Franz Xaver wird Wasser aus diesem „Fons scientiarum“ gereicht; alle übrigen Besucher des Berges, etwa das bayerische Kurfürstenpaar auf den Triumphwagen zur Linken oder der hl. Thomas von Aquin rechts oben, erreichen nur einzelne Strahlen aus diesem Brunnen. Als Quintessenz darf festgehalten werden, daß allein Franz Xaver würdig ist, direkt an Katharinas Philosophie teilzuhaben.

Auf einem 1669 erstmals benutzten Promotionsprogramm aus derselben Universität (Abb. 10)⁸⁴ ist die Parallelisierung beider Heiligen ein Stück weiter fortgeschritten. Das Zentrum einer klappsymmetrischen Komposition nimmt das „Haus der Weisheit“ ein. Katharina und Franz Xaver führen zu beiden Seiten ihre jeweiligen Schützlinge herbei. Katharina

Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten (2 Hom. 443). Als Vorsatzblatt diente in mehreren Ausgaben ein immer wieder aufgestochener „Triumph der hl. Katharina“ nach Entwurf von Andrea Pozzo. Zu diesem siehe Werner TELESKO, *Meisterwerke europäischer Druckgraphik* (Katalog der Graphischen Sammlung des Nordico-Museum der Stadt Linz XI), Linz/D. 1999, 138f., Nr. 64.

82 Arthur GOLDMANN, *Geschichte der Universität 1529–1740*, in: *Geschichte der Stadt Wien*, hrsg. vom Altertumsvereine Wien, Wien 1918, bei 166 (freundlicher Hinweis von HR Dr. Kurt Mühlberger, Wien).

83 APPUHN-RADTKE (wie Anm. 24) 315f., Nr. D 14.

84 Ebd. 318f., Nr. D 16.



Abb. 10 Promotionsprogramm der Universität Ingolstadt, 1669
Kupferstich von Matthäus Küsel nach Johann Christoph Storer, Ingolstadt, Stadtarchiv

zur Linken schreitet an der Spitze einer Menge von antiken Philosophen, Franz Xaver weist Asiaten auf Sapientia hin. Das Verhältnis der Heiligen ist hier völlig ausgewogen.

Im Jahr darauf, 1670, wurde in Ingolstadt ein Theesenblatt verwendet, das nun allein die Verdienste Franz Xavers preist.⁸⁵ Ein Säulenpaar vom Typ der Trajanssäule, das die Säulen des Herkules und die expansorische Devise Kaiser Karls V., *PLUS ULTRA*⁸⁶, in Erinnerung rufen soll, rahmt einen himmlischen Triumph des Heiligen über einer von Europäern und Asiaten getragenen Weltkarte. Die Säulen exemplifizieren auf kleinen Bildszenen die auf Missionierung und damit ebenfalls auf Expansion ausgerichtete Vita Franz Xavers. Eine Szene auf der rechten Säule zeigt den siegreichen Heiligen in einer Disputation mit japanischen Priestern (*Coram Bungi Rege Bonzios disputando vincit*). Diese Szene konnte den Missionar geeignet erscheinen lassen, Katharina als Gelehrtenpatronin zu ersetzen und den Jesuitenzöglingen ein adäquates Vorbild vor Augen zu stellen.

Die Ablösung der traditionellen Patronin der Philosophie durch den ordenseigenen Heiligen erfolgte in Ingolstadt offenbar in drei Schritten: Im ersten wurde Katharina adaptiert, im zweiten wurde ihr Franz Xaver beigesellt, dessen Disputation mit den chinesischen Priestern als moderne Parallele zum legendären Philosophendisput der Königstochter verstan-

den werden konnte. Im dritten Schritt übernahm Franz Xaver die Rolle der Heiligen als Patronin der Philosophie. Die Innovation klinkte sich nahtlos in die ältere Tradition ein.

Als Gesamtergebnis ist festzuhalten, daß die angesprochenen Motivkreise jesuitischer Ikonographie nicht ex ovo entstanden sind. Sie griffen auf ältere Motive und Modelle zurück, vor allem auf Motive aus der franziskanischen Bildtradition. Diese wurden je nach Erfordernis bereichert oder durch andere, im gleichen Kontext passender erscheinende Bildinhalte ersetzt. Auch an wenigen Beispielen wird faßbar, inwiefern jesuitische Ikonographie sich von ihrer Ausgangsbasis abhob: durch deutlich reflektierte, didaktisch wirksame Bildinhalte, die von der methodischen Schulung ihrer Inventoren zeugen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Siena, Pinacoteca.

Abb. 2: Institutum Historicum S.J.

Abb. 3: Schnell & Steiner, Regensburg

Abb. 4: Brüssel, Bibliothèque Albert I^{er}

Abb. 5: Archiv des Autors

Abb. 6: Burghausen, Stadtarchiv

Abb. 7: Milano, Pinacoteca di Brera

Abb. 8: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

Abb. 9: Reproduktion nach Mayer 1915 (wie Anm. 73)

Abb. 10: Ingolstadt, Stadtarchiv

85 APPUHN-RADTKE (wie Anm. 60) 262–264, Nr. 65.

86 Noch immer grundlegend: EARL ROSENTHAL, PLUS ULTRA, NON PLUS ULTRA, and the Columnar Device of Emperor Charles V., in: *Journal of the Warburg and Courtauld*

Institutes 34 (1971) 204–228 und DERS., The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V. at the Court of Burgundy in Flanders in 1516, in: ebd. 36 (1973) 198–230.

