

## Petrus Canisius im Bild – Entwicklungsstadien einer Heiligenikonographie

Sibylle Appuhn-Radtke

### A. Die ‚vera effigies‘

Von grundsätzlichem Interesse für die Ikonographie jedes Heiligen ist die Frage nach dessen ‚vera effigies‘, nach dem ‚wahren Abbild‘. Schon auf dem zweiten Konzil von Nizäa erwies es sich als notwendig, Darstellungen der göttlichen und heiligen Personen zu diskutieren, um die Funktion ihrer Bilder im Kult zu definieren und möglichem Mißbrauch vorzubeugen.<sup>1</sup> Von einer porträtähnlichen Wiedergabe der Heiligen konnte dabei noch nicht die Rede sein, da die naturgetreue Darstellung von Individuen bekanntlich erst ein Phänomen der frühen Neuzeit ist. Motivische Vorgaben wie Nimbus, Habitus und Attribute bildeten weitgehend die einzigen Möglichkeiten, die Heiligen von anderen Personen und voneinander zu unterscheiden.

So konnte auch erst in jüngerer Zeit ein zweiter Grund für das Interesse an der ‚vera effigies‘ von Heiligen maßgeblich werden: der Wunsch, im Porträt des Heiligen Züge der Qualitäten wiederzufinden, die seine besondere Persönlichkeit ausmachten und ihn zu heiligmäßigem Leben befähigten. Die mit einem ausdrucksvollen Porträt verbundene psychagogische Wirksamkeit, die zu vermehrter Devotion oder sogar zur ‚imitatio‘ des Heiligen führen konnte, hat die Heiligendarstellung zu einem Thema der tridentinischen und nachtridentinischen Kunstliteratur werden lassen.<sup>2</sup>

Porträts ‚ad vivum‘ blieben jedoch auch im Falle der frühneuzeitlichen Heiligen die Ausnahme. Sei es, daß sie die Demut des Asketen verletzt hätten, sei

1 Bayerschmidt P., Bilderverehrung, in: LThK II, 1958, Sp. 464–467; LThK II, 1994, Sp. 440–449, s. v. Bild; Sternberg T., Fünf Thesen zur Kontroverse um die Erlaubtheit der Bilder in der frühen Kirche, in: Streit um das Bild. Das 2. Konzil von Nizäa in ökumenischer Perspektive, Berlin 1989, 31–37.

2 Vgl. u. a. die Traktate von Joannes Molanus, Gabriele Paleotti und Federico Borromeo sowie manche der von Paola Barocchi edierten kunsttheoretischen Schriften des 16. Jhs. (Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma, Bari 1961).

es, daß sie durch die Lebenssituation des Heiligen unmöglich wurden – die meisten Heiligenporträts sind jedenfalls erst posthum entstanden, und sie spiegeln daher oft mehr die Einstellung der Nachwelt zu den verehrten Heiligen als die Psyche der Dargestellten selbst wider.

Daß die Unsicherheit über das wahre Aussehen der Heiligen aber als schädlich für deren Verehrung betrachtet wurde und daher nach kirchlichen Entscheidungen verlangte, belegt u. a. das Beispiel des hl. Karl Borromäus: Der Mailänder Erzbischof Federico Borromeo, Neffe und Nachfolger des Heiligen, entschied 1607, daß das Profilporträt des hl. Karl von Ambrogio Figino als ‚vera effigies‘ zu betrachten sei.<sup>3</sup> 1618 stiftete er es der Gemäldesammlung der Ambrosiana, in der es als Vorbild für weitere Darstellungen des Heiligen in der Diözese Mailand diente.<sup>4</sup>

Für die Ikonographie des Petrus Canisius<sup>5</sup> gibt es – bedingt durch seine späte Kanonisierung – keine vergleichbare kirchliche Entscheidung aus der Zeit nach seinem Tod, jedoch ist man in der vergleichsweise glücklichen Lage, zumindest ein Kinderbild, ein typisierendes Brustbild aus seiner mittleren Lebenszeit und den Nachstich eines Altersporträts zu besitzen.

Als ältester Sohn des Nimweger Bürgermeistermeisters Jacob Kanis (1489–1543) erscheint Peter auf dem zwischen 1526 und um 1530 gestifteten Triptychon der

3 Anlage zum Testament des F. Borromeo, 1607: *Un ritratto del Beato Carlo Cardinale (...) il quale si può chiamare la più vera effigie di lui*“ (zit. n. Jones Pamela M., Federico Borromeo and the Ambrosiana, Cambridge 1993, 339). Zu Auswirkungen dieser Entscheidung auf die spätere Ikonographie des Heiligen siehe Appuhn-Radtke Sibylle, ‚Ad augendam devotionem‘, Johann Christoph Störers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche (Arte Lombarda 98/99) 1991, 41–49.

4 Jones, Borromeo, 183 f., 298, Nr. 76, Abb. 74.

5 Bisher konnte man auf folgende Literatur zur Ikonographie des Petrus Canisius zurückgreifen: Porträtlisten bieten Hamy Alfred, *Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus*, Paris 1875, S. 20 f., Braunsberger Otto, *Über alte Canisiusbilder* (Mittheilungen aus den deutschen Provinzen 3) 1903–05, Nr. 25, 489–497 und van Miert L., *Canisius-Portretten* (Studiën. Tijdschrift voor godsdienst, wetenschap en letteren NF 51 T. 91) 1919, 144–154 (frdl. Hinweis von P. Paul Begheyn SJ, Amsterdam). Das reichste Bildmaterial stellte bisher Johannes Metzler (Petrus Canisius, Deutschlands zweiter Apostel. Ein Charakterbild, Mönchengladbach 1925) zur Verfügung, ohne sich jedoch im Text mit den Abbildungen selbst auseinanderzusetzen. Intensiv und argumentierend beschrieb Heribert Reiners einige frühe Canisius-Porträts (Wahre Bildnisse des heiligen Canisius, Freiburg i. Ü. 1931), deren Abbildungen heute die einzigen Zeugnisse von Originalen in anonym gebliebenem Privatbesitz sind. Die Artikel von Burkhardt Schneider in der *Biblioteca Sanctorum* (X, Rom 1968, Sp. 812–814) und von L. Schütz im *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (VIII, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, Sp. 178 f.) fassen die ältere Literatur zusammen. Literaturangaben zu verstreut publizierten Canisius-Porträts siehe jeweils bei deren Beschreibung.

Familie Kanis (Abb. 2).<sup>6</sup> Die Mitteltafel des Altars zeigt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, die beiden Seitentafeln die Mitglieder der Familie Kanis mit fürbittenden Heiligen. Zur Rechten der Kreuzigung empfiehlt der hl. Hieronymus den Stifter Jacob Kanis<sup>7</sup> mit seinem Sohn; zur Linken sind die Frauen der Familie, Peters Mutter Jelis van Houweningen mit ihren Töchtern, und der hl. Hadrian dargestellt. Da die Predella des Triptychons das Todesjahr der Mutter, 1526, nennt, dürfte die Stiftung zu deren Andenken nach 1526 erfolgt sein; ein Auftrag nach 1530 kommt dagegen kaum in Frage, da sich Jacob Kanis um 1530 zum zweiten Mal verheiratete.<sup>8</sup> Wenn das Triptychon zwischen 1526 und 1530 entstanden ist, muß Peter sich im Alter von fünf bis neun Jahren befunden haben, als der Maler ihn aus diesem Anlaß porträtierte.

Der blonde Knabe kniet in der üblichen Adorantenhaltung betend hinter seinem Vater (Abb. 10). Er trägt bereits die Kleidung eines erwachsenen Patriziers, und seine wachen, ausgeprägten Gesichtszüge lassen vermuten, daß das Triptychon erst gegen Ende des möglichen Zeitraums entstanden ist. Ein Vergleich mit den Porträts des erwachsenen Canisius ist kaum möglich, aber das Bildnis zeigt deutlich, in welchem sozialen Ambiente der Heilige aufwuchs.

Als Porträt des Heiligen aus dessen Kölner Zeit galt lange ein Halbfigurenbildnis von 1546.<sup>9</sup> 1980 hat Peter Diemer jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß das inschriftlich vermerkte Alter des Dargestellten nicht mit dem des Canisius, das dieser zum Zeitpunkt des genau datierten Porträts erreicht hatte, übereinstimmt. Ein solcher Lapsus wäre für einen Auftrag, der – wie eine Inschrift besagt – von einem Freund des Porträtierten ausgegangen ist, unwahrscheinlich. Zudem hielt es Diemer wohl mit Recht für undenkbar, daß der fünf- undzwanzigjährige Canisius, der seit 1540 seiner bürgerlichen Lebensweise entsagt hatte und 1543 in die Societas Jesu eingetreten war, sich drei Jahre spä-

6 Lemmens G. Th. M., De Kanis-triptiek – onderzoek en toeschrijving. In: Ausst.kat. Het drieliuk van de familie Kanis. Een werk van Aertgen van Leyden in Nijmegen? Nijmegen, Museum 'Commanderie van St. Jan', Nijmegen 1975, 3–28. Die Abbildungen dieses Kataloges zeigen das Triptychon noch in übermaltem Zustand; das Porträt des Petrus Canisius ist von demjenigen seines Stiefbruders Gerardt Kanis verdeckt. Details nach der Freilegung abgebildet in: Begheyn Paul, De Jezuïeten in Nijmegen, Ausst.kat. Museum 'Commanderie van St. Jan', Nijmegen 1991, 9, und Petrus Canisius, Er bewegte den Erdteil, Innsbruck 1994, 11.

7 Identifizierbar anhand seines Wappenschildes an der vor ihm stehenden Bank (H. V. Rolland, Planches de l'Armorial Général de J. B. Rietstap III, La Haye 1938, Taf. CCXCIV).

8 Paul J. Begheyn, Historische gegevens rond het drieliuk, in: Ausst.kat. Nijmegen 1975, 31, 33 (Stammtafel der Familie Kanis).

9 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: WAF 680a. Monogrammiert AE, datiert 1546, Öl auf Lindenholz, 60 × 39,5 cm.

ter in der Tracht eines wohlhabenden Bürgers mit bestickten Manschetten und Fingerring hätte darstellen lassen.<sup>10</sup> Das Bild kann daher nicht für die Ikonographie des Heiligen in Anspruch genommen werden.

Einen zwar nur summarischen, aber wohl zutreffenden Eindruck vom Habitus des Rhetors Canisius gibt ein kleiner Holzschnitt in der 1566 erschienenen ‚Prosopographia‘ des Heinrich Pantaleon (Faksimilef).<sup>11</sup> Die Illustration steht am Beginn einer Biographie des Canisius, die bis zum Einsetzen seiner Beratertätigkeit am Kaiserhof reicht. Der Holzschnitt zeigt die Büste eines reifen Mannes mit scharfer, leicht gebogener Nase, leuchtenden Augen und vollen Lippen. Wie der Redegestus besagt, ist der Dargestellte in einer Disputation begriffen. Seine Kleidung, von der Baret, Wams und Mantel erkennbar sind, wirkt nicht klerikal, aber schlicht. Die Grobheit des Holzschnitts erlaubte keine nähere Schilderung der Individualität; der Typus des Redners mußte für die Illustration der Canisius-Vita ausreichen.

Dies ist völlig anders bei einem Kupferstich, der zwei Jahre nach dem Tod des Heiligen entstand, aber wohl auf ein Porträt des greisen Canisius zurückgeht: Am 20. März 1599 bezahlte Octavianus Secundus Fugger (1549–1600) dem aus Antwerpen nach Augsburg zugewanderten Kupferstecher und Verleger Dominikus Custos (1559/60–1612)<sup>12</sup> fünf Gulden für ein von ihm bestelltes Stichporträt des Canisius.<sup>13</sup> Fugger ließ sich 170 Exemplare drucken, von

10 Diemer Peter, Bildnis eines jungen Mannes. In: Ausst.kat. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., II, München 1980, 35, Kat.Nr. 47. Ein weiteres Gegenargument steuerte Kurt Löcher, Nürnberg, bei, der keine Möglichkeit für eine Lokalisierung des Porträts in den Kölner Raum sah (erneut frdl. Auskunft 1996).

11 Pantaleon Henricus, Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae, Basel 1566, pars III, 501. Otto Braunsberger hielt diese Illustration für wenig aussagekräftig, da sie – ebenso wie diverse andere Holzschnitt-Illustrationen desselben Werks – mehrfach wiederkehre (Petrus Canisius, 32). Die Physiognomie des Dargestellten führt jedoch so überzeugend auf die Altersbildnisse hin, daß man sich fragen muß, ob der betreffende Holzschnitt nicht doch nach einer Bildniszeichnung des Canisius geschaffen worden ist und für die Biographien längst verstorbener Männer in demselben Werk wiederverwendet wurde.

12 Zu Custos' Geschäftsbeziehungen zu den Fuggern vgl. Appuhn-Radtke Sibylle, Augsburgischer Buchillustration im 17. Jh., in: Augsburgischer Buchdruck (im Erscheinen).

13 Dillingen, Fugger-Archiv: *a(n)n)o 1599. Aus beuelch des wolgebornen meinen gnedigen unnd gebuetenden herrn herrn Octavianii Secundi Fugg(er) etc. von newwen gestochen das bildtnuß Canisii, für das Cupfer zu stechen 5 fl; von 170 exemplarn (...) undertheniger gehorsamber Dominicus Custodis, Kupferstecher. Auf des 20. Martii ist mir diser Zettel bezalt worden.* Der erste Hinweis auf diese Quelle bei Pölnitz Götz Freiherr von, Petrus Canisius und das Bistum Augsburg (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 18 = Festgabe Max Spindler) 1955, 394, Anm. 225; Transkription bei Wagner Ulrike, Dominicus Custos (1560–1615). Materialien und Quellen zum druckgraphischen Werk. Magisterarbeit (masch.) München 1988, 27, Nr. 23.

denen 1601, nach seinem Tod, noch diverse Exemplare im Fuggerschen Stadthaus und im Schloß Kirchberg vorhanden waren.<sup>14</sup> Custos brachte das Porträt vermutlich auch selbst als Einzelblatt in den Handel; als Teil einer Porträtserie erschien es 1612 erneut in der zweiten Auflage der ‚Clarissimorum aliquot literis, ingenio, fama virorum effigies XXXIX‘.<sup>15</sup>

Der Kupferstich (Abb. 60)<sup>16</sup> zeigt in ovalem Rahmen die Büste eines alten Mannes im Dreiviertelprofil von rechts. Das schmale Gesicht mit der scharfen Nase ist von tiefen Furchen durchzogen, die Augen sind nachdenklich vom Betrachter abgewendet. Die Haartracht, eine dichte, leicht gewellte, halb über die Ohren reichende Haarkappe, ist noch die gleiche wie auf dem Kinderbildnis; dazu kommt ein kurzer, am Kinn spitz zulaufender Bart. Wie fröstelnd hat der alte Mann den Kragen seines Mantels emporgezogen. Krankheit und ein rastlos tätiges Leben haben sein Altersbild geprägt.

Der Ovalrahmen des Brustbildes trägt die Inschrift „PETRVS CANISIVS SOCIETATIS IESV THEOLOGVS“; unmittelbar unter der Büste steht eine lobend auf Canisius zu beziehende Prophezeiung Daniels:

*Qui docti fuerint, fulgebunt quasi splendore / firmamenti, et qui ad iustitiam erudiu(n)t / multos quasi stellae in perpetuas ae-/ternitates. Dan. 12.*<sup>17</sup> Die Gelehrsamkeit und das erzieherische Wirken des Canisius waren also die maßgeblichen Aspekte seiner Persönlichkeit und seines Lebens, an die unmittelbar nach seinem Tod erinnert wurde.

Wie im Verlag Custos üblich, ist das Ovalbild in eine Rahmenarchitektur einbezogen: Im Sprenggiebel oberhalb des Porträts erscheint links das Todesdatum des Canisius (*Obiit / 21. Dece(m)/bris / A° 1597.*), rechts sein Sterbealter (*A(e)tat(is) / Suae / 76.*). Dazwischen erstrahlt in einer Kartusche das Signet der Gesellschaft Jesu, das IHS-Zeichen mit drei Nägeln und Kreuz; Festons, die wohl zugleich auf das fruchtbare Wirken der Gesellschaft und des Canisius verweisen, sind an der Kartusche befestigt und hängen zu beiden Seiten des Porträts herab. Der Ovalrahmen ruht auf einem Sockel, dessen ebenfalls mit

14 Dillingen, Fugger-Archiv: F.A. 1.1.11: Nachlaßinventar von 1601, fol. 72r, 115r, 115v, 490v (zit. n. Wagner, Custos, 28).

15 Gedruckt bei Chrysostomos Daberzhofer in Augsburg. Taf. 5. Vgl. Wagner, Custos, 76 f., Abb. 15.

16 München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv. Nr. 55780. Bez. „D C. excud.“, Kupferstich auf Papier, 187 × 118 mm (Plattenrand beschnitten).

17 Dan 12,3.

Früchten und mit Öllämpchen – wohl Zeichen für den Glaubenseifer des Canisius – bekrönte Front folgende Verse trägt:

*Hunc habuit Petrum felix Germania Patrem,  
Quem stupuere olim Curia, Templae, Scholae.  
Nunc sculpta aere quidem fas est haec ora tueri,  
Illius at Vita est suspicienda magis.*<sup>18</sup>

Natürlich drängt sich die Frage auf, woher Custos die Vorlage für dieses sehr naturnah wirkende Porträt des Heiligen bezog. Daß Custos selbst Canisius bei dessen letztem Aufenthalt in Augsburg zeichnete, ist unwahrscheinlich, denn sonst hätte Custos statt des Verleger-Kürzels *excud(it)* ein *del(ineavit)* (*hat es gezeichnet*) in die ‚Adresse‘ eingefügt. Daß auch keiner der zeitgenössischen Augsburger Maler und Zeichner genannt ist, läßt außerdem darauf schließen, daß die Stichvorlage nicht in Augsburg entstanden ist.

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, was die Quellen über das Beigräbnis des Heiligen in Freiburg (Schweiz) berichten. Sebastian Werro, Dompropst von St. Nikolaus in Freiburg,<sup>19</sup> schrieb 1598 an Hildebrand von Riedmatten, Bischof von Sitten, daß man Canisius in St. Nikolaus vor dem Hochaltar beigesetzt habe; an der Wand habe man ein Epitaph angebracht, dessen Kosten der Freiburger Hauptmann Johannes Wild übernommen habe. In diesem Epitaph befinde sich eine „effigies ad vivum“, ein „Bild nach dem Leben“, das zu einem Zeitpunkt geschaffen worden sei, als Canisius noch lebte, aber geistig nicht mehr präsent gewesen sei.<sup>20</sup> Daraus scheint hervorzugehen, daß ein Maler den todkranken Canisius porträtierte, ohne daß dieser es bemerkte und – wie vielleicht in früheren Jahren – Einwände dagegen erhoben hätte. Die

18 *Diesen Petrus hatte das glückliche Deutschland zum Vater,  
den einst Höfe, Kirchen und Schulen bewunderten.  
Diesen Mund, jetzt gestochen in Erz, zu verehren ist recht,  
doch mehr noch ist, nachzuahmen sein Leben.*

(Übersetzung in Anlehnung an Karl Telch, in: Brodrick James, *Petrus Canisius 1521–1597*, Wien 1950; Reproduktion des Stiches von Custos als Frontispiz).

19 Werro hielt auch die Leichenpredigt für Canisius (Metzler, *Petrus Canisius*, 137).

20 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/II, fol. 48r: ... *epitaphium ad parietem ponitur: ejus effigiem ad vivum excepit pictor ipso adhuc superstite, nec tamen animadvertente...* Vgl. Braunsberger Otto, *Beati Petri Canisii Epistulae et acta VIII*, Freiburg i. Br. 1923, 822, Nr. 505. Braunsberger verknüpfte diese Nachricht fälschlich mit der sekundär „1591“ datierten Kabinettscheibe (vgl. hier, 251).

Inscription des Epitaphs ist ebenfalls überliefert; sie nennt die verschiedenen Tätigkeitsfelder und Wirkungsorte des Heiligen.<sup>21</sup>

Gleichzeitig gab der Tod des Heiligen Anlaß, dessen Erscheinung (wie sie vermutlich auf dem Epitaph festgehalten war) zu beschreiben: Es heißt von dem Phänotyp des Canisius, er habe ein ernstes, zurückhaltendes Antlitz mit lebhaften Augen, eine hohe Stirn, einen rötlich-braunen Bart, aschfarbenes, kaum ergrautes Haar und eine ziemlich große, scharfe Nase gehabt.<sup>22</sup>

Auch wenn diese Beschreibung zu allgemein ist, um auf ein bestimmtes Bildnis bezogen zu werden, widerspricht sie dem bei Custos erschienenen Kupferstich zumindest nicht. Es wäre daher naheliegend zu vermuten, daß eine Nachzeichnung dieses Altersporträts nach Augsburg gelangte (vielleicht zunächst an die Familie Fugger, mit der Canisius so lange in Kontakt gestanden hatte<sup>23</sup>) und daß dieselbe durch Custos in den erhaltenen Stich umgesetzt wurde.

1625 wurden die Reliquien des Heiligen aus seinem Grab in St. Nikolaus exhumiert und in die neue Jesuitenkirche St. Michael überführt. Was mit dem von Wild gestifteten Epitaph und dem darin befindlichen Porträt geschah, ist unbekannt. Heute ersetzt eine Gedenktafel des 18. Jhs.<sup>24</sup> das ursprüngliche Epitaph in St. Nikolaus.

Möglicherweise ist das darin enthalten gewesene Porträt jedoch aufbewahrt worden: Heribert Reiners wies 1931 auf ein kleines, kreisrundes Holztafelbild in Freiburger Privatbesitz hin (Abb. 61), das er für das Vorbild des Epitaph-Gemäldes hielt.<sup>25</sup>

Zweifellos zeigt es denselben Porträttyp, den auch Custos' Kupferstich wiedergibt. Daß die Freiburger Büste gegenüber dem Augsburger Stich seitenver-

21 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/VI, fol. 37v–38v. Vgl. PCE VIII, 944 f., Nr. 1623.

22 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/VI, fol. 38v: *Fuit Canisius forma, qua iustam excederet; vultu gravi, ac verecundo; oculis ad aspectum vivacibus; laevus clam laborabat, sed resarciebat dexter, ne in senio quidem indigus specilli; frons alta, ab inumbrante tamen coma, visa depressior; barba subruffum (sic) inter castaneumq(ue): capillus cineritius, et vix supremis annis inaluit; nasus modice acuminatus. Sermo suavis, et ubi usus acer; in suggestu vehementis, ac animoru(m) potens. Ingeniu(m) grande iuxta ac vividum, memoria memoranda, et servavit fidem etiam decrepito.*

23 Siehe Pölnitz, Canisius und Augsburg, 365 ff. und hier, Rummel, 275.

24 Reiners, Wahre Bildnisse, 9. Strub Marcel, La ville de Fribourg (Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg III), Basel 1959, 98.

25 Reiners, Wahre Bildnisse, 7 f., Taf. III. Durchmesser nach Reiners 37 cm. Der heutige Aufbewahrungsort des Bildes ist unbekannt.

kehrt ist, spricht tatsächlich dafür, daß es sich nicht um eine der zahlreichen Wiederholungen des Stichs handelt, die in allen Techniken darauf zurückgriffen, denn die gemalte Kopie eines Stichs ist gegenüber diesem immer seitenrichtig. Die Seitenverkehrung ist jedoch dann verständlich, wenn man sich vorstellt, daß Custos eine Nachzeichnung des Freiburger Gemäldes erhielt, die er auf eine Kupferplatte übertrug; der Druckvorgang erzeugte dann automatisch seitenverkehrte Wiedergaben.

Reiners' Angabe, daß das Gemälde rund sei – eine recht seltene Form für ein eigenständiges Porträt – könnte m. E. darauf hinweisen, daß es sich hier nicht nur um das Vorbild, sondern um das vermißte Epitaphporträt selber handelt, denn Epitaphien des 16./17. Jhs. enthalten nicht selten tondoförmige Bildnisse.

So spricht einiges dafür, daß dieses Bild die ‚vera effigies‘ des greisen Canisius wiedergibt, daß es mit dem von Werro erwähnten, in das Epitaph eingefügten Porträt „ad vivum“ identisch ist<sup>26</sup> und daß eine Nachzeichnung davon Dominikus Custos in Augsburg als Vorlage für seinen Stich diente.

Custos' Kupferstich von 1599 fand, vor allem im 17. Jh., eine reiche bildliche Nachfolge in allen künstlerischen Techniken. Hier seien nur einige Beispiele für diesen Porträttyp aufgeführt:

Er diene offenbar als Vorlage für eine Schweizer Kabinettscheibe (Abb. 1, 62), die in der 1. Hälfte des 17. Jhs. entstanden sein mag.<sup>27</sup> Das in der Kartusche unterhalb des Ovalrahmens angegebene Datum 1591 ist, wie Reiners erläuterte, irreführend, denn es geht auf eine Restaurierung der Scheibe von 1891 zurück, bei der große Teile ergänzt wurden.<sup>28</sup> Allerdings erscheint auch die von Reiners vorgeschlagene Korrektur des Datums in „1691“ nicht sinnvoll, denn die manieristischen Formen des Rahmens verweisen – sofern sie nicht freie Erfindungen des 19. Jhs. sind – auf die erste Hälfte des 17. Jhs. Es wäre durchaus

26 Nicht völlig auszuschließen ist jedoch, daß es sich um eine der zahlreichen Kopien handelt, die die frühe Verehrung des Canisius in Freiburg begleiteten; eine von Braunsberger genannte Quelle von 1627 berichtet über die Existenz diverser Canisius-Bilder, die bei der Fronleichnamsprozession von den Freiburger Bürgern in die Fenster gestellt oder an den Hauswänden aufgehängt wurden; das gleiche war auch noch im 18. Jh. der Fall (PCE VIII, 822 f.; zitiert auch bei Reiners, *Wahre Bildnisse*, 5). – Falls das Gemälde wieder aufzufinden wäre, könnte eine technologische Untersuchung möglicherweise nähere Aufschlüsse erbringen.

27 Freiburg i. Ü., Musée d'art et d'histoire. Glas mit Schmelzfarbendekor, verbleit, 19,5 × 16,5 cm. Vgl. hier, Anm. 20.–Offensichtlich auf derselben Vorlage beruht ein qualitativ mäßiger Kupferstich (Plattenrand 88 × 62 mm), wahrscheinlich von Freiburger Provenienz, der 1655 in ein bei David Irrbisch in Freiburg erschienenes typographisches Flugblatt (siehe hier, Anm. 68) eingedruckt wurde.

28 Reiners, *Wahre Bildnisse*, 4 ff., Taf. IV, I.

vorstellbar, daß ein Freiburger Bürger die Scheibe im Zuge der ersten Seligsprechungskampagne (1627 eingeleitet) malen ließ. Möglicherweise lautete das ursprüngliche Datum „1597“ und erinnerte lediglich an das Todesjahr des Canisius, ohne Auskunft über die Entstehungszeit der Scheibe zu geben; es wäre denkbar, daß eine fragmentarisch erhaltene Sieben vom Restaurator als Eins mißverstanden wurde. Das Glasgemälde liefert eine relativ genaue, wenn auch schematische Kopie des Kupferstichporträts mit seinem beschrifteten Ovalrahmen.

In die vierte Auflage der Porträtsammlung des Jacques Boissard ging Canisius durch einen Nachstich des Custos-Stiches von Klemens Ammon ein (Abb. 63).<sup>29</sup> Dieses Blatt ist gegenüber seinem Vorbild seitenverkehrt und erweist sich als Reduktionsform: Die Lobeshymne ist auf die Hälfte verkürzt, und der Bibelvers fehlt ganz.

Selig- und Heiligsprechung des Petrus Canisius lösten 1864 und 1925 neue Darstellungswellen aus, wie unten näher zu erläutern sein wird. Bei diesen Anlässen besann man sich u. a. auf den alten Custos-Stich zurück.<sup>30</sup>

Custos selbst initiierte vor 1612 mit Hilfe eines zweiten, leicht veränderten Porträtstichs des Canisius (Abb. 64)<sup>31</sup> noch eine weitere Serie von Porträts. Durch den erneuten Prozeß von seitenverkehrter Umzeichnung und Nachstich ist das zweite Custos-Porträt im Detail gröber als das erste; wieviel schematischer die Schraffuren gesetzt sind, macht u. a. der Mantelkragen deutlich. Der Gesichtsausdruck des Heiligen erscheint in diesem Typus dadurch entrückter, daß die Pupillen der Augen weiter gen Himmel gewandt sind. Die Lippen sind voller gegeben und weniger stark zusammengepreßt, die Nase wirkt weniger gebogen. Der monumentale Anspruch des Fugger-Auftrages ist hier zurückgenommen; statt der Rahmenarchitektur schmückt nur ein Rollwerk-

29 Boissard Jean Jacques, *Bibliotheca chalcographica virorum illustrium*, Frankfurt 1652, pars VIII, Kupfer aaa1. Zuerst erwähnt von Muller Frederik, *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1853, Nachdruck Soest 1972, 57, abgebildet bei Metzler, *Petrus Canisius*, 96, Nr. 73.

30 Ovalbild, Öl auf Leinwand, 55 × 42 cm, wohl 1864 (Freiburg i. Ü., Michaelskolleg, Ignatius-Kapelle); Brustbild, Öl auf Leinwand, Eduard von Steinle, 1885 (ehem. Exaeten), reproduziert als Frontispiz zu Michel L., *Vie du Bienheureux Pierre Canisius, Apôtre de l'Allemagne et de Fribourg*, Lille 1897; Prozessionsfahne mit aufgesticktem Porträt des Heiligen, Seide, 130 × 81 cm (Freiburg i. Ü., Kirche St. Michael).

31 Bez.: *D(ominicus) C(ustos) f(ecit)*. Metzler, *Petrus Canisius*, 110, Abb. 85; Die Porträtsammlung der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel IV, bearb. v. Peter Mortzfeld, München u. a. 1987, 188 f., A 3396.

rahmen das Ovalporträt. Der inventorische Bestand – Bibelvers und Lob-schrift – wurde beibehalten.

1634 fertigte der Kupferstecher Johann d. J. Sadeler (1588–1665?) während seiner Tätigkeit in München einen Nachstich dieses Blattes an (Abb. 65). Er widmete es dem zeitgenössischen Provinzial der Oberdeutschen Provinz, P. Walter Mundbrot SJ,<sup>32</sup> – vermutlich deshalb, um seine Geschäftsbeziehungen zu den Jesuiten der Oberdeutschen Provinz zu verbessern. Die ‚vera effigies‘ des Heiligen wurde in dieser Kopie weiter vergrößert; Einzelformen des Gesichtes sind verändert, so der breit gezogene Mund und der runde Kinnbart. Die Erweiterung der Büste zum Halbfigurenporträt und das Buch, das Canisius in der Hand hält, entlieh sich Sadeler aus dem Canisius-Porträt von Hieronymus Wierix, das seinerseits den Typus des ersten Custos-Porträts umformulierte.<sup>33</sup>

Trotz seiner mäßigen Qualität wurde auch Sadelers Stich kopiert; ein Ölbild in St. Michael in München,<sup>34</sup> das seine Vorlage nochmals verflachte, gibt Zeugnis davon.

Auch ein Dillinger Thesenblatt wurde 1683 mit einem verwandten Brustbild des Canisius geschmückt (Abb. 53).<sup>35</sup> Der großformatige Kupferstich des Augsburger Stechers Elias Hainzelmann (1640–1693) ist seitenverkehrt gegenüber dem Stich von Custos. Offenbar galt das Bemühen des Stechers nun weniger einer genauen Kopie der ‚vera effigies‘ als vielmehr einer freundlicher wirkenden Umbildung des überlieferten Porträts. Daß Canisius mehr als hundert Jahre nach seinem Wirken für die Universität Dillingen als ideeller Patron einer Disputation fungierte, zeigt die anhaltende Verehrung, die er hier genoß.<sup>36</sup>

Die Bezeichnung *Vera Effigies V(enerabilis) P(atris) Petri Canisij Societatis IESU Theologi* trägt ein kleiner Kupferstich (Abb. 67), der im 18. Jh. von Gott-

32 München, Staatliche Graphische Sammlung; o. Inv.Nr. Kupferstich auf Papier, 103 × 68 cm. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 XXXVII, bearb. von Robert Zijlma, hg. von Tilman Falk, Rotterdam 1995, 32, Nr. 166. Zu Mundbrot siehe Somervogel Carlos, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus V, 1894, Sp. 1402–1404.

33 Siehe unten, Abb. 69.

34 Abgebildet in: Buxbaum E. M., Petrus Canisius und die kirchliche Erneuerung des Herzogtums Bayern 1549–1556 (= Bibliotheca Instituti Historici S.J. 35) Rom 1973 (Vorsatzblatt); Bavaria Sancta I, hg. von Georg Schwaiger, Regensburg 1970, vor 321.

35 Braunsberger, Canisiusbilder, Abb. bei 489, 494 f. Metzler, Petrus Canisius, 115, Abb. 90.

36 1664 erschien Canisius bereits auf einem Dillinger Thesenblatt unter den Gefährten des Ignatius (Appuhn-Radtke Sibylle, Das Thesenblatt im Hochbarock, Weissenhorn 1988, 256–260, Kat.Nr. 63, Abb. 129; Detailabbildung in: Ausst.kat. Die Jesuiten in Ingolstadt, Ingolstadt 1992, 167).

fried Bernhard Göz (1708–1774) gezeichnet und von den Brüdern Klauber in Augsburg herausgegeben wurde.<sup>37</sup> Das Ovalporträt ist ebenfalls seitenverkehrt und als freistehende Tafel auf einen Sockel versetzt. Das Bildchen könnte im Zuge der erneuten Anstrengungen um den Seligsprechungsprozeß (ab 1735) entstanden sein. Es gibt Auskunft darüber, daß man zu dieser Zeit in Augsburg den Typus des zweiten Custos-Stiches als ‚vera effigies‘ verstand.<sup>38</sup>

Relativ eigenständig erscheint eine kleine Gruppe von rechteckigen Ölgemälden, die auf der Basis von Custos' zweitem Porträtstich die Tendenz zeigen, den Heiligen verjüngt, heiter und spirituell wiederzugeben. Offenbar war der Maler, der diesen Versuch unternahm, mit den affektgeladenen italienischen Heiligenbildern etwa eines Carlo Dolci vertraut. Er versah Canisius mit übergroßen, feucht gen Himmel gewendeten Augen und empfindsamen roten Lippen. Die Zeichen des Alters sind wesentlich zurückgenommen. Beispiele dieser Gruppe sind ein Gemälde im Berchmanskolleg, München (Abb. 66)<sup>39</sup> und ein Parallelstück im Michaelskolleg in Freiburg.<sup>40</sup>

Dominikus Custos blieb auch nach seiner Verlagsgründung in Augsburg seiner Vaterstadt Antwerpen verbunden. Er bezog manche seiner Vorlagen aus den dortigen Offizinen, und es ist keineswegs unmöglich, daß manche Entwürfe auch den umgekehrten Weg gingen. So basiert ein Kupferstich des Antwerpener Stechers Philip Galle (1537–1612), der 1608 als Taf. 17 des Porträtwerkes ‚*Illustrium Galliae Belgicaeque scriptorum icones et elogia*‘ im Verlag seines Sohnes Theodor Galle erschien,<sup>41</sup> auf dem Porträttyp von Custos' erstem Stich (Abb. 68).<sup>42</sup> Die Einzelformen des Gesichtes sind außerordentlich ähnlich, allein die Form des Mundes differiert ein wenig. Galle setzte seine

37 München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv.Nr. 232011. Kupferstich auf Papier, 154 × 101 mm (Blattgröße).

38 Dieses Bildchen diente noch 1826 als Vorlage für einen ovalen Stahlstich, der als Frontispiz einer Lebensbeschreibung des Canisius fungierte: *Leben und Wirken des ehrwürdigen Vaters und Lehrers Petrus Canisius, der Gesellschaft Jesu Theologen*, Landshut 1826.

39 Öl auf Leinwand, 49 × 38 cm. Abgebildet in: *Ausst.kat. Die Jesuiten in Bayern*, München 1991, 39 f., Kat.Nr. 37.

40 Öl auf Leinwand, 47 × 40,5 cm. Dieses Bild wird aufgrund eines Parallelstückes an den Anfang des 18. Jhs. datiert; das Münchner Bild dürfte älter sein.

41 Hollstein F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700 VII*, Amsterdam o. J., 82, Nr. 735–786. Zuerst genannt bei van Someren J.F., *Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1890, 177, Nr. 972. Abbildung bei Metzler, *Petrus Canisius*, 97, Nr. 74.

42 Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß der gelehrte Theologe Aubert Miraeus (Brüssel 1573 – Antwerpen 1640), aus dessen ‚*Museum*‘ laut Titel des Werkes die von Galle reproduzierten Porträts stammten, eine weitere Nachzeichnung des Freiburger Urbildes besaß.

Vorlage jedoch formal abweichend ins Bild und schuf damit einen neuen Typus: Das Porträt ist rechteckig gerahmt, und die Beischriften sind im Hinblick auf einen anderen Rezipientenkreis verändert. So war für die niederländische Kundschaft Galles natürlich von Interesse, daß Canisius aus Nimwegen stammte (*PETRVS CANISIVS NEOMAGVS SOC[IETATIS] IESV THEOLOGVS.*). In einer mitgestochenen Laudatio, wohl aus der Feder des Aubert Miraeus<sup>43</sup>, wird auf die theologischen Tugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, des Canisius abgehoben:

*Obscuro quae fama rogo, quae flamma superstes  
Corda redaccendit viuidiore face?  
Nempe nouum caelo placidiumq(ue) CANISIVS Astrum  
Iam proprior CHRISTO fulgurat igne nouo?  
Sic fundit flammam, cui Sideris auctor IESVS,  
Ipsa Fides, radius; Spes, iubar; ignis, Amor.*<sup>44</sup>

Dieser südniederländische Kupferstich wurde ebenfalls kopiert, u. a. sicher vor 1619, wahrscheinlich schon vor 1614,<sup>45</sup> von Galles Landsmann Hieronymus Wierix (1553?–1619).<sup>46</sup> Wierix, auf dessen Stich Canisius im Gegensinn erscheint (Abb. 69), erweiterte das Porträt zur Halbfigur und legte Canisius ein Buch in die gefalteten Hände; wahrscheinlich dachte er an eine Ausgabe des Katechismus. Hier wird erstmals der Versuch faßbar, eine Facette von Canisius' Wirken durch Attribute hervorzuheben. Während sich Wierix formal an Galle orientierte, bezog er sich im Textteil auf den ersten Custos-Typ zurück.

Wierix' Stich diente vor 1630 nicht nur als Vorlage zu einem weiteren Nachstich des Galle-Schülers Karel van Mallery (1571–nach 1635)<sup>47</sup>, sondern er

43 Zu diesem siehe Zedler Johann Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexicon XXI, Leipzig/Halle 1739, Nachdruck Graz 1961, Sp. 418.

44 *Wenn der Scheiterhaufen nicht mehr lodert, welcher Ruhm, welche Flamme lebt dann fort, um die Herzen mit lebhafterer Fackel erneut zu entzünden? Es ist doch wohl Canisius, der am Himmel der neuen und huldvollen Sterne leuchtet, der schon gestärkt durch Christus von neuem Feuer erstrahlt? So verbreitet der Flammen, für den Jesus der Schöpfer (seines) Gestirns ist: Der Glaube selbst ist der Strahl, die Hoffnung das Leuchten, die Liebe das Feuer.*

45 Raphael Sadeler (siehe unten) scheint in seinem 1614 erschienenen Stich bereits auf Wierix zu rekurrieren.

46 Muller, Portretten van Nederlanders, 29; Metzler, Petrus Canisius, 70, Abb. 49; Mauquoy-Hendrickx Marie, Les estampes des Wierix III/1, Brüssel 1982, 384, Nr. 1903.

47 Metzler, Petrus Canisius, 93, Abb. 71; Singer Hans Wolfgang, Allgemeiner Bildniskatalog VI, Leipzig 1932, 67, Nr. 40999.

wurde auch – zu unbekannter Zeit – zwei Ölgemälden in Ingolstadt und Köln<sup>48</sup> zugrundegelegt; noch 1925 diente er als Inspirationsquelle für das anlässlich der Heiligsprechung bei Franz Xaver Dietrich (geb. 1882) in Auftrag gegebene Canisius-Bild der Innsbrucker Jesuitenkirche (Abb. 71).<sup>49</sup> Der Maler fügte einen Nimbus hinzu und adaptierte erneut die Ovalform der Custos-Porträts.

Direkt auf Galle griff 1748 der Zürcher Stecher David Herrliberger (1697–1777) zurück, der einen kleinen, auf jede Panegyrik verzichtenden Porträtstich (Abb. 70)<sup>50</sup> in Umlauf brachte.

### B. Das hochbarocke Canisius-Bild: der Autor und der Prediger

Wiedergaben der ‚vera effigies‘ allein konnten schon im ersten Viertel des 17. Jhs. nicht mehr jedem Anspruch genügen. Zu wenig charakterisierten sie die Tätigkeitsfelder und die spezifische Bedeutung des Dargestellten.

Als 1614 die Erstausgabe von Matthäus Raders Canisius-Vita<sup>51</sup> erschien, wurde dem ersten Band deshalb ein Kupferfrontispiz von Raphael Sadeler, Vater oder Sohn,<sup>52</sup> vorangestellt, das Canisius zum ersten Mal in einem Interieur zeigt (Abb. 72).<sup>53</sup> Der Heilige, dessen Typus hier weniger asketisch erscheint als in den vorangegangenen Bildnissen, ist wie üblich in seinen Mantel gehüllt und sitzt auf einem Lehnstuhl am Schreibtisch. In den gefalteten Händen hält er ein geschlossenes Buch; vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Werk, in dem der Titel des *Catechismus Petri C(anisii)* lesbar ist. Ein Tintenfaß mit Feder bezeichnen seine Autorentätigkeit, ein Totenkopf und ein Kruzifix die Inhalte seiner Betrachtungen. Auf einem Bücherbord an der Wand sind die Schriften

48 Ingolstadt, Liebfrauenkirche, Gnadenkapelle: Öl auf Leinwand, 93 × 63 cm (Metzler, Petrus Canisius, 113, Abb. 88; Ausst.kat. Ingolstadt 1992, 22, Kat.Nr. 13) und Köln, Dreikönigsgymnasium (Metzler, 73, Abb. 52).

49 Abb. in: Petrus Canisius, Innsbruck 1994, Vorderseite des Umschlages.

50 Metzler, Petrus Canisius, 92, Abb. 70.

51 *De vita Petri Canisii de Societate Jesu, sociorum e Germania primi (...) libri tres*, München (Johann Hertsroy) 1614. R. Sadeler ex., Kupferstich, 107 x 63 mm. Singer, Bildniskatalog VI, Nr. 40994.

52 Beide Stecher waren ab 1604 in München ansässig und standen mit Rader in Kontakt, für den sie Stiche zur ‚Bavaria Sancta‘ (1625) schufen (Hollstein, Dutch and Flemish Etchings XXI, bearb. von Dieuwke de Hoop Scheffer, hg. von K. G. Boon, Amsterdam 1980, 213 ff.).

53 Eine Gemälde-Kopie nach diesem Stich in Ovalrahmen, Öl auf Leinwand, 107 × 85 cm, befindet sich im Besitz der Heiliggeistspitalstiftung Landsberg am Lech. Vgl. hier, Rummel, 283.

des Canisius aufgestellt, darunter leuchtet das Signet der Gesellschaft Jesu. Der rechteckige Stich trägt in der Kopfleiste den Namen des Canisius, als Unterschrift einen vierzeiligen Panegyricus:

*Erudit ille stilo populos, hic fulmine linguae  
Incendit; castis moribus iste trahit;  
Millibus e multis da qui simul omnia possit:  
Haec potuit noster, CAESARE teste, PETRVS.<sup>54</sup>*

Das im Typus von den bisherigen abweichende Porträt des Canisius läßt die Frage aufkommen, ob Sadeler die Nachzeichnung eines im Freiburger Michaelskolleg aufbewahrten Gemäldes verwendet hat, das zwar erst nach 1622 in das zu einem Oratorium umgestaltete Sterbezimmer des Canisius eingebaut wurde, aber durchaus schon früher entstanden sein kann.<sup>55</sup> Der von rechts, also im Gegensinn, dargestellte, stehende Canisius entspricht im Typus Sadelers Wiedergabe; er trägt Buch und Rosenkranz, und hinter ihm leuchtet das Signet der Gesellschaft Jesu.

Sadeler's Darstellung wurde, formal nur wenig modernisiert, auch der 1710 in München erschienenen, ins Lateinische übersetzten Canisius-Vita von Jean Dorigny (Abb. 73)<sup>56</sup> beigegeben. Um Beifiguren nach Entwurf von Peter Schu-

54 *Der eine erzieht durch Schriften die Völker, durch den Blitz seiner Sprache entflammt sie der zweite; der dritte begeistert sie durch Sitten und Zucht. Gib uns aus den vielen Tausenden den einen, der gleichermaßen das alles kann: Dies hat unser Petrus vermocht, wie es der Kaiser bezeugte.*

55 Öl auf Leinwand, 85 × 64 cm. Inschrift bei einer erneuten Umgestaltung des Raumes 1864 verändert. Abb. bei Schneider, in: Bibliotheca Sanctorum X, Sp. 798. Von Marcel Strub datiert „um 1620“ (Fribourg III, 156 ff., Abb. 153); nach dem (modernen) Inventar des Kollegs, in das ich durch die frdl. Vermittlung von Reinhold Baumstark, München, Einblick erhielt, „nach 1622“. Wenn der Stich Sadelers von dem Porträt abhängt und das Verhältnis nicht umgekehrt zu sehen ist, wäre diese Datierung also in „vor 1614“ zu ändern. – Ein weiteres Porträt des stehenden Canisius im Michaelskolleg, Öl auf Leinwand, 105 × 75 cm (Metzler, Petrus Canisius, 112, Abb. 87; Andrey Ivan, Ad majorem Dei gloriam. Le trésor de la Grande congrégation latine et la pharmacie du Collège Saint-Michel de Fribourg, Ausst.kat. Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Freiburg i. Ü. 1990, 22 f., Nr. 5) zeigt wiederum den asketischen, von Custos 1599 nachgestochenen Gesichtstyp. Eine freie Nachbildung dieses letzteren Porträts aus der 2. Hälfte des 18. Jhds. (?), in der Canisius wesentlich verjüngt erscheint, befindet sich im Augsburger Dom (Chevalley Denis A., Der Dom zu Augsburg [Die Kunstdenkmäler von Bayern NF I], München 1995, 353 f., Abb. 520; vgl. hier, Abb. 25).

56 Vita R. P. Petri Canisii S.J. gallico idiomate scripta a R. P. Joanne Dorigny nunc latinitate donata et multarum rerum accessione aucta, München 1710. Stich von Jakob Andreas Fridrich (1684–1751) nach Johann Baptist Untersteiner († 1713). Abgebildet bei Metzler, Petrus Canisius, 91, Abb. 69.

bert von Ehrenberg (geb. 1668) erweitert, hatte sie schon 1697 der Augsburger Stecher Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) als Frontispiz für eine Neuausgabe der Rader-Vita verwendet (Abb. 75).<sup>57</sup>

Raphael Sadeliers Kupferstich stand wohl Pate für eine Gruppe undatierter niederländischer Gemälde,<sup>58</sup> die Canisius ebenfalls am Schreibtisch sitzend zeigen. Das bedeutendste von ihnen – soweit nach den Abbildungen zu beurteilen – ist ein kleines Holztafelbild in Freiburger Privatbesitz,<sup>59</sup> weitere Gemälde gleichen Inhalts, möglicherweise Kopien des ersten, befinden oder befanden sich in Nimwegen,<sup>60</sup> Den Haag und Mariëndaal bei Grave.<sup>61</sup> Diese Gruppe fand einen späten graphischen Reflex in einem Kupferstich des Salzburger Stechers Franz Sebastian Schaur, der als Frontispiz die Ausgabe des ‚Teutschen Catechismus‘ von 1761 schmückt (Abb. 74).<sup>62</sup>

Das Freiburger Bild (Abb. 48) zeigt Canisius von links in einem Armstuhl sitzend. Das schmale Haupt mit leicht ergrautem Haar weist ebenso wie die Kupferstiche des Dominikus Custos deutliche Altersspuren auf, wirkt aber weniger abwesend und verfallen; der in einen Talar gehüllte Körper ist straff ausgerichtet. Vor Canisius liegt ein aufgeschlagenes Buch, auf dem seine Hände ruhen. In der Rechten hält Canisius einen Rosenkranz, mit der Linken deutet er auf die im Buch lesbare Überschrift *ADVERSUS / CORRUPTORES*, die von Reiners sicher zu Recht als Hinweis auf Canisius' Streitschrift gegen die Magdeburger Zenturien gedeutet wurde.<sup>63</sup> Statt des Kruzifixes auf Raphael

57 Metzler, Petrus Canisius, 90, Abb. 68.

58 Zuerst beschrieben von Reiners, Wahre Bildnisse, 9 ff.

59 36,5 × 30 cm (Reiners, Wahre Bildnisse, 10 f., Taf. I). Farbabb. in: Petrus Canisius, Innsbruck 1994, 86. Der heutige Besitzer des Freiburger Bildes konnte nicht ermittelt werden; eine Untersuchung des Originals war daher nicht möglich. Auch zu der Frühdatierung des Bildes von Reiners, der das Bild für ein nach dem Leben gemaltes Originalporträt des Canisius hielt, kann deshalb nicht endgültig Stellung genommen werden. Nach dem Eindruck, den die Abbildungen vermitteln, handelt es sich jedoch nicht um ein Gemälde des 16. Jhs., wie Reiners vermutete (frdl. Bestätigung dieser Annahme durch Thea Wilberg-Vignau, München).

60 Reiners, Wahre Bildnisse, 12, Taf. V; Ausst.kat. Nijmegen 1991, 13. Dieses und die beiden folgenden Gemälde haben nach Reiners jeweils die Maße 110 × 84 cm.

61 Reiners, Wahre Bildnisse, 12, Taf. V (ehem. Mariëndaal).

62 Der Teutsche Catechismus Venerabilis Patris Petri Canisii ..., München (Franz Jos. Thuille) 1761.

63 Commentaria de verbi Dei corruptelis, Dillingen (Sebald Mayer) 1571. Vgl. hier, Haub Rita, Der Schriftsteller Petrus Canisius, 156 f. Die auf Pontius' Kupferstich neben dem Titel stehende Buchillustration, eine Figur Johannes des Täufers, verweist auf Canisius' Beschäftigung mit Johannes in derselben Schrift. Die Dillinger Originalausgabe enthält ebenfalls einen – allerdings querformatigen – Holzschnitt, der Johannes d. T. und das Lamm Gottes darstellt. Die winzige

Sadeler's Stich steht als Andachtsbild eine Madonnenfigur auf dem Schreibtisch. Auf dem Einband des daneben stehenden Buches ist nach Angabe von Reiners der Titel *Mariale* zu lesen; hier wird also auf die marianische Frömmigkeit des Heiligen und dessen Werk ‚De Maria Virgine‘ verwiesen.<sup>64</sup> Auf dem Schreibtisch liegende Briefe, darunter ein an Kaiser Ferdinand adressiertes Schreiben, erinnern an die politische Beratertätigkeit des Canisius. Als problematisch empfand Reiners die Benennung eines Paares in den Wolken, das links oben im Ausschnitt eines Bilder- oder Fensterrahmens sichtbar wird.

Um wen es sich handelt, macht ein 1641 vollendeter<sup>65</sup> Kupferstich von Paulus Pontius (1603–1658) nach Vorzeichnung von Abraham van Diepenbeek (1596–1675) klar (Abb. 76).<sup>66</sup> Dieses Blatt aus dem Umkreis der Rubens-Werkstatt war laut Dedikationsinschrift ein Widmungsblatt des Martin van den Enden an den Ratsherrn Georg Uwens aus Berchem, einen Abkömmling der Familie Kanis.<sup>67</sup> Es zeigt in der rechten oberen Ecke wiederum ein auf Wolken erscheinendes Paar; der Mann, in der Tracht eines Patriziers des 16. Jhs., legt die Hand andächtig an sein Herz und sieht zu Canisius herab, während die Frau sich mit vermittelndem Gestus an ihn wendet. Die Bildunterschrift, die eine Kurzfassung der Canisius-Vita enthält, besagt, daß der Heilige „wußte, daß die

---

Buchillustration auf Pontius' Kupferstich ist also keine Miniaturausgabe des in Dillingen verwandten Holzschnittes, zeugt aber von der Kenntnis dieser oder einer späteren Ausgabe der ‚Commentaria‘.

64 *De Maria Virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosancta libri quinque*, Ingolstadt (David Sartorius) 1577. Die Abkürzungsform *Mariale* geht bereits auf Canisius selbst zurück (vgl. hier, Haub Rita, Der Schriftsteller Petrus Canisius, 156–161).

65 Vgl. die Quellenangabe bei Braunsberger, *Canisiusbilder*, 494.

66 München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv. Nr. 36371. Bez. *Abr. a Diepenbeke delin. Paulus Pontius sculpsit*. Kupferstich auf Papier, 384 × 259 mm (Blattgröße, Plattenrand eng beschnitten). Van Someren, *Portretten van Nederlanders*, 177, Nr. 974; Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings XVII*, bearb. v. Ilja M. Veldman/Dieuwke de Hoop Scheffer, hg. v. K.G. Boon, Amsterdam 1976, 167, Nr. 60 (mit Abb. eines Zustandsdruckes).

67 *Reverendus P(ater) CANISIUS, Noviomagus, familia patricia et consulari, Societatis IESV toto Septentrione propagator A Pontificibus, Regibus, Principibus saeculi sui Hieronymus, et Germaniae Apostolus, à sectariis Canis Austriacus glorioso conuictio dictus. Ad Conc(ilium) Tridentinum, ad Carolum V. Caes(arem) ad Leodiensem Antistitem, ad Principes Germaniae cum amplissima Nuncii Apostolici potestate legatus. Viennensibus infulus, quas illi Ferdinandus I. Imperator saepius obtulit, repudiatis gloriosior, quam si gessisset. Vivus mortuusque miraculis clarus. Parentum animas caelo receptas divinitus cognovit. Friburgu(m) Helvetiorum a pestifera lue, qua vexari consueverat, ut piè creditur, diu immune servavit, ubi die(m) clausit XII. kal(endis) Ian(uarii) M.D.XCVII. AEt. LXXVII. / Nobili et Amplissimo Domino D(omino) GEORGIO VWENS, Equiti, Toparchae S. Laurentii de Berchem, et in supremo Brabantiae senatu Consiliario Regio hanc magno sui Avunculi vivam effigiem inter maiorem ceras collocandam. D.C.Q. Martinus van den Enden.*

Seelen seiner Eltern in den Himmel aufgenommen worden seien“.<sup>68</sup> Offenbar sind diese gemeint; der Gestus der Jelis van Houweningen verdeutlicht deren spirituelle Führungsrolle in der Familie.<sup>69</sup>

Der Heilige, hier von rechts gesehen, blickt, an seinem Schreibtisch sitzend, zu der himmlischen Erscheinung auf. Sein Porträt sei, wie der Dedikationstext aussagt, nach einer *viva effigies* gestochen, die sich unter anderen Ahnenbildern im Besitz des Georg Uwens befinde. Wahrscheinlich ist auch hier eine Kopie des Freiburger Altersbildnisses vorhanden gewesen; das oben (Abb. 48) beschriebene Ölgemälde kann – trotz deutlicher ikonographischer Berührungspunkte in der Schilderung des Interieurs – nicht als Vorbild für den Stich in Anspruch genommen werden.

Mit dem 1641 entstandenen Kupferstich des Paulus Pontius kommt zum ersten Mal eine deutlich polemische Note in ein Canisius-Porträt: Dem an seinem Schreibtisch sitzenden Gelehrten ist ein wütender Hund beigegeben, der zwei der Reformatoren, wohl Luther und Melanchthon,<sup>70</sup> zur Flucht unter den Schreibtisch treibt. Der Hund (lat. *canis*), der auch in dem oberhalb von Canisius angebrachten Wappenschild der Familie Kanis als redende Schildfigur Verwendung fand, ist Allegorie für das eifrige Wirken des Canisius.<sup>71</sup> Der Hund springt achtlos über eine am Boden liegende Mitra hinweg und erinnert damit an Canisius' Ablehnung des ihm angetragenen Wiener Bistums.<sup>72</sup>

Sowohl der Hund als Zeichen des Glaubenseifers als auch die bildliche Verschmähung von Würdezeichen war ikonographisch längst eingeführt, bevor sie

68 Ein Freiburger Flugblatt von 1655 (Abb. 33; Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/III; 88,8 × 38,5 cm), das die Gnadenerlebnisse und Wunder des Petrus Canisius behandelt, nimmt auf diese Schau folgendermaßen Bezug: *Als er die Seel seines verstorbenen HERN Vattern Gott befahle/ ist ihm von Gott geoffenbaret worden / daß so wol deß Herr Vatters als auch seiner F. Muetter seligen Seel der Seligkeit schon geniessen.*

69 Vgl. hier Oswald Julius, Petrus Canisius – ein Lebensbild, 21 f.

70 Beide Reformatoren sind karikierend dargestellt, wie es der polemischen Ikonographie entspricht. Zu Melanchthon vgl. Thulin Oskar, Melanchthons Bildnis und Werk in zeitgenössischer Kunst, in: Philipp Melanchthon, Forschungsbeiträge zur vierhundertsten Wiederkehr seines Todestages, Göttingen/Berlin 1961, 180–193.

71 Das Spiel mit der Wortbedeutung seines Namens betrieb sowohl Canisius selbst als auch die Schar seiner Gegner: Letztere bezeichneten ihn, wie der Widmungstext des Kupferstichs aussagt, als „Canis Austriacus“ (vgl. auch hier, Anm. 78, 92). Wie Rita Haub, München, mir dankenswerterweise mitteilte, findet sich im Testament des Canisius dessen Bemerkung, daß er kein *stummer Hund* sein wollte, sondern von der *rechtgläubigen* Lehrkanzel laut seine Stimme erheben mußte (*neque canem esse mutum voluit, sed clamare iussit in cathedra orthodoxa* [PCE I, 51]).

72 Vgl. hier, Oswald, Lebensbild, 31 f.

für die Schilderung des Canisius neu aufgegriffen wurde. Es gibt unzählige dominikanische Darstellungen der ‚Domini canes‘, die durch Wachsamkeit und Eifer ihre Schafe zum Heil führen.<sup>73</sup> Der Demutsbeweis, der sich in der Ablehnung weltlicher oder kirchlicher Würden äußert, führte auch in Darstellungen anderer Jesuiten, z. B. des Francisco de Borja, zu Darstellungen, in denen der Heilige Kronen und Zepter zu Boden tritt.<sup>74</sup>

Obwohl es sich also um unspezifische Motive handelt, wurde diese von Diepenbeek und Pontius geprägte Ikonographie des Kontroverstheologen Canisius weitergetragen: Der Augsburger Stecher Wolfgang Philipp Kilian (1654–1732) formte das Blatt zu einer bescheidenen Illustration um, die der Canisius-Vita in Matthias Tanners 1694 erschienener Jesuitengeschichte beigegeben wurde (Abb. 78).<sup>75</sup> Die Vedute von Freiburg i. Ü., die das Studierzimmer des Canisius bei Pontius schmückte, ist hier umgeformt zu einer winzigen Darstellung des Gnadenerlebnisses des jugendlichen Canisius;<sup>76</sup> in einem Landschaftsdurchblick am linken Bildrand wird seine Führung durch einen Engel<sup>77</sup> sichtbar. Eine nochmals reduzierte Version (nun im Gegensinne) stachen die Brüder Klauber 1760 nach Vorzeichnung von Johann Adam Stockmann (Abb. 79).<sup>78</sup>

73 Einige Beispiele bei Hertz Anselm/Loose Helmuth Nils, *Dominikus und die Dominikaner*, Freiburg/Basel/Wien 1981.

74 Vgl. Kurrus T., Franz Borgia, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* VI, Freiburg u. a. 1974, Sp. 316.

75 Tanner Matthias SJ, *Societas Jesu Apostolorum imitatrix*, Prag 1694, 286, Taf. 63. Bez. W. P. Kilian sc., Kupferstich, 153 × 109 mm (Plattenrand). Mitgestochene Bildunterschrift: *P. Petrus Canisius S.I. Belga, perpetuus Haereticorum malleus, appellatus Germaniae Apostolus, & acerrimus Ecclesiae defensor. Obijt Friburgi in Helvetia 21 Decemb(ris) 1597. aet(atis) 76.*

76 Das Freiburger Flugblatt von 1655 (wie Anm. 68) beschreibt dies Erlebnis folgendermaßen: *Als Petrus noch ein kleiner Knab war/ hat er mit him(m)lischem Liecht erfüllet/ in S. Stephans Kirchen zu Neumaegen/ die Eitel- und Gefehrlichkeit der Welt erkennt/ vnd Gott den HErrn vmb den sichersten Weeg zur Seeligkeit angeruffen.* Vgl. dazu die ‚Confessiones‘ des Canisius (ed. PCE I, 11 f.).

77 Ibidem: *Auff der Reiß/ wie auch sonst/ ist er oft in seinen Betrachtungen dermassen verzuckt worden/ daß er seiner unwissend ab dem Weeg/ auch bißweilen ins Wasser hingeritten mit seiner hoechsten Gefahr/ wan Jhm nicht durch unbekante Persohnen/ die ihm gehling erschienen/ vnd widerumb verschwunden/ waere geholffen worden.* Vgl. auch die wunderbare Errettung aus der Loisach, hier, 265 f., Abb. 82.

78 Als Tafel zum 8. Mai erschienen in: *Pinacotheca Mariana*, Augsburg (Joseph Anton Labhart) 1760. Kupferstich, 147 × 95 mm (beschnitten), Beischrift: *Natus est hodie V(enerabilis) P(ater) Petrus Canisius Soc(ietatis) Jesu vulgo a Protestantibus Canis Austriacus dictus, et fuit non tantum per Austriam sed per totam Germaniam, Bohemiam, et Poloniam, et Helvetiam, cujus latratus canis infernalis timuit, et dentes sensit praecipue et pro cultu Mariano.* (Metzler, *Petrus Canisius*, 85, Abb. 63.)

Zu dem „Einsatzbild“ einer größeren Komposition wurde die Schreibtischszene auf einem großen, um 1700 entstandenen Schabkunstblatt aus Augsburg (Abb. 77).<sup>79</sup> Canisius schwebt in einem von Festons geschmückten Bildrahmen, umgeben von auf ihn bezogenen Figuren: zu Häupten Maria mit dem Kind und Ecclesia und vor ihm, auf die Schriftweisend, der Erzengel Michael, an dessen Tag Canisius geboren und in die Societas aufgenommen wurde. Zu Füßen des Heiligen zerfleischen die Tiere des Tetramorph häretische Schriften; sie dienen damit als allegorische Helfer von Canisius' Wirken. Wahrscheinlich war diese Graphik als Bildteil eines Thesenblattes konzipiert, das einer Disputation – möglicherweise an der Universität Dillingen – eine kämpferische Note verliehen hat.

Einen späten Reflex des Autorenbildes bietet ein Prager Ölbild des 18. Jhs.<sup>80</sup> Hier ist der Ton, dem Zeitgeschmack entsprechend, gemäßigt und stimmungsvoll: Eine Erscheinung der Ecclesia mit der Heiliggeisttaube weist Canisius zu seinem Tun an; der Hund wütet nicht mehr gegen die Häretiker selbst, sondern zerreißt nur deren Schriften.

Trotz seiner bedeutenden Tätigkeit als Prediger ist Canisius nur selten in dieser Funktion dargestellt worden; ein 1635 entstandenes Gemälde des Jesuitenschülers Pierre Wuilleret (um 1580–1643) in St. Michael in Freiburg i. Ü. (Abb. 59)<sup>81</sup> blieb anscheinend ohne direkte Nachfolge. Es zeigt den Heiligen in Albe und Stola, das Birett auf dem Haupt, wie er von der Kanzel aus den geistlichen und weltlichen Ständen predigt. Auch der Himmel ist anwesend: Die Madonna selbst reicht Canisius aus den Wolken ein Buch herab, und von der Brust des Jesusknaben gehen Gnadenstrahlen aus, auf denen die Heiliggeisttaube herabschwebt. Heilige wohnen der Szene bei, im Hintergrund erscheint die Silhouette von Freiburg.

In allegorischer Form bezieht sich ein kleiner Kupferstich, der 1652 als Titelblatt der *Canisius-Vita* von Frans de Smidt diente (Abb. 57),<sup>82</sup> auf Canisius als Redner. Das zu einer plastischen Büste umgeformte Canisius-Porträt nach Vorlage des ersten *Custos*-Stiches ist auf einen Sockel mit dem Buchtitel ge-

79 Foto im Provinzialarchiv der Gesellschaft Jesu, München. Standort, Größe und Stecher des Originalstiches sind unbekannt. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk des Elias Heiss, der Schabkunstblätter dieses Stils schuf.

80 Metzler, *Petrus Canisius*, 77, Abb. 56.

81 Öl auf Leinwand, 267 × 176 cm (Strub, *Fribourg III*, 130 f., Abb. 127; Grossrieder Hans, *Das Kollegium St. Michael, Freiburg i. Ü.* 1980, 27 u. Taf. bei 25).

82 De Smidt *Franciscus SJ, Leven van Petrus Canisius*, Antwerpen (Cornelis Woons) 1652; Metzler, *Petrus Canisius*, 62, Abb. 43.

stellt. Ein Schriftband mit dem Motto *Potens opere et sermone* (*machtvoll in Werk und Predigt*) nimmt auf die Tätigkeiten des Canisius Bezug. *Sicut fulgure* (*wie ein Blitz*) habe Canisius gewirkt; ein Fledermäuse, Eulen und Dämonen vertreibendes Gewitter im Hintergrund illustriert dieses Motto zu Häupten des Geehrten.

Insgesamt hat in der Ikonographie des Petrus Canisius dessen Predigertätigkeit längst nicht den gleichen Stellenwert wie seine Tätigkeit als Gelehrter. Dieses Faktum kann sowohl inhaltlich als auch durch die Formen der Bildvermittlung bestimmt gewesen sein: Es ist deutlich geworden, wie sehr die Reproduktionstätigkeit der Augsburger und Antwerpener Kupferstecher die Typen der Canisius-Darstellungen geprägt hat, und diese verfestigte das Bild des Gelehrten, nicht das des Predigers.

### C. Das spätbarocke Canisius-Bild: der jugendliche Priester

In der zweiten Hälfte des 17. Jhs. setzte ein ikonographisches Verfahren zur Invention neuer Canisius-Darstellungen ein, das im 18. Jh. üblich werden sollte: Der Typus des Altersbildnisses wurde überblendet mit Porträts bereits kanonisierter Heiliger; Canisius erhielt auf diese Weise neue Jugendlichkeit und erbe deren Charisma und Autorität.

Auf einem Gemälde in Nimwegen (Abb. 80)<sup>83</sup> verehrt Canisius priesterlich gewandt die auf einem Altar stehende Monstranz. Die Erscheinung seiner Eltern rechts oben und die kriechenden Häretiker rechts unten verraten die Orientierung des Malers an dem oben beschriebenen Stich von Paulus Pontius (Abb. 76). Haltung, Segensgestus und die Kasel des Heiligen sind jedoch anderer Herkunft: Sie wurden aus Peter Paul Rubens' Altarbild des hl. Ignatius von Loyola für Il Gesù in Rom entlehnt, das von Schelte a Bolswert nachgestochen wurde (Abb. 81)<sup>84</sup>. Der Gesichtstypus des Canisius hat die Härte des überlieferten Altersporträts – an das nur noch das Dreiviertelprofil erinnert – verloren und nähert sich den Bildnissen des hl. Franz Xaver an.<sup>85</sup>

Dies ist noch eindeutiger bei einem anonymen deutschen Stich (Abb. 58), der u. a. die Ausgabe von Raders *Vita des Petrus Canisius* in der deutschen

83 Ausstkat. Nijmegen 1991, 12.

84 Vlieghe Hans, *Saints II* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII), Brüssel 1973, 68 ff., Nr. 113, Abb. 36, 38.

85 Vgl. z. B. den Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens' Altarbild des Heiligen für Il Gesù, das Pendant zu dem oben genannten Ignatius-Bild (Vlieghe, *Saints II*, Abb. 39).

Ausgabe der ‚Bavaria Sancta‘ von 1714 illustrierte<sup>86</sup>: Die Überschrift *Venerabilis Pater Petrus Canisius Societatis IESU* erläutert, daß es sich bei dem am Altar stehenden Priester, der von einer Personifikation der göttlichen Liebe inspiriert wird, um Canisius handelt. Wie Johann von Nepomuk hält Canisius kontemplativ ein Kruzifix im Arm,<sup>87</sup> wie die Wunderheiler Ignatius und Franz Xaver ist er bereit, sich den Menschen aller Stände zuzuwenden, die seine Hilfe erhoffen: kirchlichen und weltlichen Würdenträgern, aber auch den am Boden sitzenden Leuten der Unterschicht. Den Aspekt der Kinderlehre durch den kleinen Katechismus verdeutlicht eine Frauenfigur in der rechten unteren Ecke, die ihre Kinder auf Canisius hinweist. Ein Velum mit der Inschrift *Ich bin al-/len alles / worden, / auff daß ich / sie alle Selig / machete. 1. Cor. 9. 22* am Altar dient als Motto für Canisius' Wirken. Ausführlich beschreiben die Verse der Bildunterschrift, die durch die Ich-Form zur Identifikation des Lesers mit Canisius einladen, dessen Motivation:

*Mein IESU! was sih ich, wie wenig dich liebe(n):  
Wie sehr sie dich im(m)er mit Sünden betrieben!  
Wie solt ich diß ferner, mein Liebe, gedulden?  
Es solle mich ferner hie keiner beschulden.*

*Will lesen, will schreibe(n), will fechten, will streitten:  
Will Laster, will Irrthum, Unglaube(n) außreitte(n)  
Damit ich mein IESU die Seelen gewinne;  
Drauf solle gericht sein mein würke(n) mein Sinne.*

Dieser Kupferstich erklärt, warum eine lebensgroße Heiligenfigur in St. Johann, Osnabrück<sup>88</sup>, im 20. Jh. zu einer Canisius-Statue umgewidmet werden

86 Gottseliges Bayer-Land / Deß gantzen Wercks R.P. Matthaei Raderi ... Dritter Theil/ Mit Einem mercklichen Zusatz in Teutscher Sprach vorgetragen Von R. P. Maximiliano Rassler ... Augsburg (Johann Caspar Bencard) 1714, 183. Kupferstich 220 × 155 mm. Als Einzelblatt in Köln, Diözesanmuseum. Abgebildet bei Metzler, Petrus Canisius, 68, Abb. 48.

87 Vgl. auch die Canisius-Darstellung auf einem Wandbild des 18. Jhs. (vor 1757) in Arzl bei Innsbruck, auf dem Canisius mit anderen Heiligen dem Mariahilfbild zugeordnet ist und offenbar als Schutzpatron von Arzl fungiert (Felmayer Johanna, Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt [Österreichische Kunsttopographie XLV], Wien 1981, 595).

88 Karrenbrock Reinhard, St. Johann zu Osnabrück. Die Stiftskirche und ihre Kunstdenkmäler, Osnabrück 1992, 128. Für einen Hinweis auf diese Publikation danke ich Marion Opitz, Düsselndorf.

konnte. Die Figur folgt weitgehend dem oben beschriebenen Typus, der im 18. Jh. für Franz Xaver gängig war<sup>89</sup>: Ein bärtiger Heiliger im Talar, in Albe und Stola, erhebt mit der Rechten ein Kruzifix, in der Linken hält er ein Buch. Daß die im 20. Jh. mit *St. Canisius* beschriftete Figur von Anfang an diesen Heiligen meinte, ist unwahrscheinlich, denn die Anfertigung einer lebensgroßen Statue für einen Kircheninnenraum setzte die Kanonisierung des Dargestellten voraus.

Wenn Canisius im 18. Jh. an prominenter Stelle abgebildet wurde, dann konnte das allenfalls so aussehen wie in der Studienkirche von Dillingen: Hier erscheint Canisius in dem 1750 von Christoph Thomas Scheffler (1700–1756) ausgeführten Deckenfresko (Abb. 83)<sup>90</sup> als Exempel für die Europa-Mission der Jesuiten. Während Ignatius vor einem Tropaion mit dem Gnadenbild der Madonna von Monserrat predigt, sitzt Canisius mit gezückter Feder, die Augen auf den Ordensgründer gerichtet, an seinem Schreibtisch. Der Gesichtstyp des Canisius scheint auf Johann Sadelers Stich von 1634 zurückzugreifen; die entsetzt vor ihm zurückweichenden Häretiker spiegeln die Kenntnis des Pontius-Blattes. Durch die Zuordnung des Universitätswappens oberhalb des Heiligen wird diesem eine Patronatsrolle über die Hochschule zugeschrieben, ähnlich wie auf dem Thesenblatt von 1683. Wohl aus Gründen der Unmißverständlichkeit verwandte Scheffler hier den aus dem 17. Jh. überlieferten Bildtyp ‚Canisius als Autor‘; jede Angleichung an die Ikonographie anderer Jesuiten hätte zu Verwechslungen Anlaß geben können.

Auffällig ist der fast vollständige Verzicht auf die Schilderung von Gnadenerlebnissen und Wundern des Petrus Canisius, obwohl es an entsprechenden Berichten über Ereignisse zu Lebzeiten und nach dem Tod des Canisius nicht mangelte. Ein Freiburger Flugblatt von 1655<sup>91</sup> führt eine lange Liste derartiger Historien auf. Offenbar stand die intellektuelle Tätigkeit des Canisius so weitgehend im Vordergrund seines überlieferten Bildes, daß die Mirakel als vergleichsweise unbedeutend gelten konnten.

Erst im Zuge der zweiten Kampagne zur Seligsprechung entwarf Johann Wolfgang Baumgartner (1709–1761) um die Mitte des 18. Jhs. einen bei den Brüdern Klauber in Augsburg erschienenen Kupferstich, der ein Gnadenerleb-

89 Vgl. z. B. die Franz-Xaver-Figur in Großmehring, 1734 (Ausst.kat. Ingolstadt 1992, 289).

90 Vgl. dazu Meyer Werner/Schädler Alfred, Stadt Dillingen an der Donau (Die Kunstdenkmäler von Schwaben VI), München 1964, 202 f., Abb. 109.

91 Siehe Anm. 68.

nis des Canisius schildert: die wunderbare Errettung des Petrus Canisius aus der Loisach bei Ettal (Abb. 82).<sup>92</sup>

Wie Canisius' Zeitgenosse und Mitbruder P. Francesco Rocca berichtet, besuchte er im Dezember 1567 zusammen mit Canisius das Kloster Ettal. Als die Patres durch das Tal der Loisach ritten, die stark über die Ufer getreten war, geriet Canisius durch das Wasser in Lebensgefahr, wurde aber durch die plötzliche Erscheinung eines unbekanntes Mannes gerettet. Da dieser nach seiner Tat ebenso plötzlich wieder verschwand, interpretierte ihn Rocca als Engel.<sup>93</sup>

Dieses Verständnis machte sich Baumgartner zu eigen: Im Zentrum seines komplexen Entwurfs sieht man links die beiden Patres als Reisegefährten am Ufer der Loisach, rechts die Rettungsszene: Ein Engel ist dabei, den vom Pferd gestürzten Heiligen aufzurichten.

Diese Szene wird umgeben von einem Rocailienkranz mit winzigen figürlichen Darstellungen, die sich mit Hilfe von Motti emblemartig auf den Heiligen beziehen. Sie alle sind dem Hauptmotto am unteren Bildrand untergeordnet, das dem Hohelied Salomonis entnommen ist: *Non potuerunt extinguere. Cant. 8 (8,7: Viele Wasser sind nicht imstande, die Liebe auszulöschen...)*. Die ‚Caritas‘ des Canisius war es also, die nach Meinung des Inventors zu der wunderbaren Errettung des Heiligen geführt hatte.

92 Bez. J. W. Baumgartner delin. *Klauber Cath. sc. et exc. Aug. Vind.* Bildtitel am oberen Rand: P. PETRUS CANISIUS S:I: Protestantibus vulgo Canis Austriacus dictus Romani Pastoris utpote et Episcoporum ceu Pastorum Canis fidelissimus per Imperium et Helvetiam in Ettalensi itinere submersionis periculo ereptus a S. Angelo. Metzler, Petrus Canisius, 109, Abb. 84; Koch Laurentius, Petrus Canisius wird auf wunderbare Weise aus der Loisach gerettet. In: Ausstkat. Grafschaft Werdenfels 1294–1802, Garmisch-Partenkirchen 1994, 166 f., Nr. 111 (Kopie des 20. Jhs. in Öl auf Leinwand nach dem Klauberschen Stich in Ettal; Abbildung der Vorzeichnung Baumgartners in St. Gallen). Der Stich konnte mit Hilfe einer angeklebten Schriftleiste als Thesenblatt verwendet werden (z. B. an der Universität Prag, 1753; Prag, Klementinum: Cim. 2a 216 r.2./6.; 777 × 739 mm; Theses in universitate Carolina Pragensi disputatae, Prag 1967, vol. VI, fol. 16; Fechterová Anna, Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze, Prag 1984, 378–380, Nr. 279 m. Abb.). Ich danke Herrn Wolfgang Seitz, Augsburg, für die freundliche Mitteilung dieses Blattes.

93 Deutsche Übersetzung von Roccas Bericht bei Glasthaner Placidus, Besuche und Festlichkeiten in Alt-Ettal, T. II, in: Ettaler Mandl 10, 1923, 142 ff. (zwei lateinische Fassungen des italienischen Originals bei PCE VI, 722–31, Nr. 1070). Vgl. auch die Kurzfassung auf dem Flugblatt von 1655 (wie Anm. 68): *Auff der Reiß gen Ynßbruck ist er von einem Engel/ der ihm in Gestalt eines gemeinen Landman(n)s erschinen/ auß boechster Gefahr deß angeloffnen Wassers errettet worden.* Eine naive Darstellung derselben Legende in St. Canisius, München (nach 1926).

### D. Canisius im 19. Jahrhundert: Mystiker und Reformier

Zwischen der Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahr 1773 und ihrer Wiederzulassung durch Papst Pius VII. (1814) ruhte auch der Seligsprechungsprozeß des Jesuiten Petrus Canisius. Bildliche Darstellungen des Canisius aus dieser Zeit sind nicht bekannt, und sie bleiben bis zu seiner Beatifikation im Jahr 1864, die eine Welle neuer Bilderfindungen nach sich zog, selten.

Es ist charakteristisch für die noch von der Aufklärung und der klassizistischen Antikenbegeisterung getragene erste Hälfte des 19. Jhs., daß Canisius in der ersten nach 1814 faßbaren Monumentaldarstellung nicht in seiner Priesterrolle dargestellt wurde, sondern als quasi-antiker Gelehrter: So schuf Ludwig Schmeller 1843 die Bildnis-Büste des Canisius mit der Aufschrift *PETER CANISIUS GOTTESGELEHRTER* für die Münchner Ruhmeshalle<sup>94</sup> in Anlehnung an Darstellungen griechischer Philosophen, wie er sie aus der Glyptothek König Ludwigs I. kannte – als ungefaßte Marmorbüste eines älteren Mannes von heroischer Nacktheit mit ‚divinisierten‘ übergroßen Augen in einem klassisch proportionierten Gesicht (Abb. 91). Canisius verdankt seinen Platz unter den bayerischen Geistesheroen vermutlich nicht seiner geistlichen Stellung, sondern seiner Förderung der bayerischen Lehranstalten.

Nach 1864 änderte sich diese Situation grundlegend: Dem wohl produktivsten katholischen Altarmaler des 19. Jhs., Melchior Paul von Deschwanden (1811–1881),<sup>95</sup> fiel die Aufgabe zu, ein Bild des Petrus Canisius zu entwerfen, das dessen neuer Rolle im Chor der Seligen entsprach. Deschwanden fand dieses Bild zunächst im Rückgriff auf den barocken Typus der Heiligenerscheinung ‚in gloria‘.<sup>96</sup> Das Ölgemälde in der Wiener Jesuitenkirche von 1864 (Abb. 87)<sup>97</sup> zeigt Canisius auf Wolken kniend. Mit demütig geöffneten Händen und gen Himmel gewendeten Augen empfängt er aus den Händen eines Engels die Krone für seine Verdienste. Die Attribute des Canisius sind aus seiner Vita abgeleitet und werden, wie üblich, von Engeln vorgeführt: Ein Putto zu seiner Rechten trägt Mitra und Pedum des Wiener Bistums, auf das er verzichtete; ein Putto zur Linken ein geöffnetes Buch mit der Aufschrift *Katechismus*. Am un-

94 Fischer Manfred F., *Ruhmeshalle und Bavaria*, München 1972, 52, Nr. 22.

95 Vgl. die unmittelbar nach dem Tod des Künstlers erschienene Monographie von Kuhn Albert, Melchior Paul von Deschwanden, Einsiedeln u. a. 1882. Im chronologischen Werkverzeichnis ab 1864 diverse Canisius-Bilder aufgeführt.

96 Zu Parallelen in der Ikonographie des hl. Karl Borromäus vgl. Appuhn-Radtke, *Ad augendam devotionem*, 41, Anm. 27.

97 Metzler, *Petrus Canisius*, 130, Abb. 104.

teren Bildrand wird eine Stadtsicht von Wien sichtbar, das sich damit bildlich in die Obhut des Canisius begibt.

Richtungweisender war ein Altarbild, das Deschwanden im folgenden Jahr für die nach der Seligsprechung neugestaltete Grabkapelle des Canisius in St. Michael in Freiburg malte (Abb. 84).<sup>98</sup> Auch dieses Gemälde griff historisierend auf einen früheren Bildtyp, nun der italienischen Renaissance, zurück, aber es führte ein Thema ein, das im Interesse des zeitgenössischen Katholizismus lag: die Verehrung Marias und die Verteidigung der 1854 zum Dogma erhobenen Immaculata Conceptio.<sup>99</sup>

Canisius kniet gegenüber von Johannes dem Täufer vor der Muttergottes mit Kind, die in einer Engelsglorie im Himmel erscheint. Während Johannes in Erfüllung seiner Vorläuferrolle auf den Erlöser deutet, legt Canisius voller Inbrunst die Rechte an sein Herz und weist mit der Linken auf ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift *IM(M)ACV/LATA / CONCEP/TA*; damit ist auf sein Werk „De Maria Virgine“ angespielt, in dem er die Ausnahmestellung Marias in Bezug auf die Erbsünde verteidigt hatte. Im Hintergrund wird Canisius' Wirkungsort Freiburg silhouettenhaft sichtbar.

Formal bescheidener, aber inhaltlich konziser faßte im selben Jahr der römische Maler Pietro Gagliardi (1809–1890) das gleiche Thema für das Bonifatiushaus in s'Heerenbergh (Niederlande) auf (Abb. 85).<sup>100</sup> Canisius kniet vor seinem Schreibpult und wendet sich der Madonna zu, die hier eindeutig als ‚Immaculata‘, d. h. in Gestalt des apokalyptischen Weibes als Drachentreterin im Strahlenkranz, auf einer Wolkenbank erscheint und von Johannes dem Täufer und Engeln verehrt wird. Anders als bei Deschwanden wird die Kanonisierung des Canisius nicht dadurch vorweggenommen, daß er mit Johannes auf gleicher Stufe dargestellt ist; die römische Darstellung erscheint ikonographisch korrekter.

Auch die Marienvision des Canisius, die aus der letzten Äußerung des Sterbenden erschlossen wurde,<sup>101</sup> erhielt bei seiner Seligsprechung Bildform. Franz Bonnet (1811–1894) schuf 1864 ein Altarblatt mit der Sterbeszene (Abb. 86).<sup>102</sup>

98 Metzler, Petrus Canisius, 127, Abb. 101.

99 Köster H. M., Unbefleckte Empfängnis Mariä, in: LThK X, Freiburg 1965, Sp. 467–470. Zur Förderung des Immaculata-Kultes in der Gesellschaft Jesu vgl. Heimbucher Max, Die Orden und Kongregationen der Katholischen Kirche II, München u. a. 31965, 224 f.

100 Metzler, Petrus Canisius, 81, Abb. 60.

101 Metzler, Petrus Canisius, 136.

102 Freiburg, St. Michael. Öl auf Leinwand, 160 × 107 cm; Metzler, Petrus Canisius, 120, Abb. 95.

Die weiß gewandete Immaculata auf der Mondsichel ist durch eine breite Lichtbahn mit dem Sterbenden verbunden, der, in helles Licht getaucht, zu ihr aufblickt. Schattenhaft heben sich die trauernden Mitbrüder und zwei Patriarchen, darunter wohl der Stifter des Epitaphs, Johannes Wild, von diesem Hauptgeschehen ab.

Ein Canisius-Denkmal im Augsburger Dom, das 1897 von dem in München tätigen Georg Busch (1862–1943) errichtet und – nach der Kanonisierung – zu einem Altar umgestaltet wurde (Abb. 95, 96),<sup>103</sup> nimmt noch heute durch seine Figurenausstattung auf die Marienverehrung des Canisius Bezug. Zwar wurde 1963 der neogotische Maßwerkrahmen entfernt, aber der Figurenbestand blieb erhalten (Abb. 97): Im Zentrum steht Canisius, der den Gläubigen mit gefalteten Händen ein Kreuzifix entgegenstreckt. Über ihm, im heutigen Zustand sehr viel näher als ursprünglich, steht eine von Engeln verehrte Madonna; das Kind in ihren Armen hält segnend seine Hand über den Heiligen. In die Front des Altarstipes ist ein Relief mit einer Darstellung des lehrenden Canisius eingetieft.

Canisius konnte nicht nur als Verteidiger des neuen Mariendogmas eingesetzt werden, sondern auch einem mystischen Symbol der Liebe Christi dienen, das seit 1856 verstärkt propagiert wurde: der Herz-Jesu-Verehrung.<sup>104</sup> Die Darstellung einer Vision, die Canisius in Rom vor seiner endgültigen Aufnahme in die Gesellschaft zuteil wurde,<sup>105</sup> wurde u. a. als Herz-Jesu-Andachtsbild gestaltet.

Wie eine Verkündigung an Maria, bei der Canisius die Stelle Marias einnimmt, wirkt auf den ersten Blick eine Darstellung dieser Vision aus dem ehemaligen Ignatiuskolleg von Valkenburg.<sup>106</sup> Christus erscheint hier mit erhobenen Armen, von Maria verehrt, im Beisein von Petrus und Paulus oberhalb von Canisius, der durch den Erzengel vom Herzen Jesu unterrichtet wird. Das Herz selbst ist jedoch – im Gegensatz zu den späteren Darstellungen – noch nicht sichtbar.

Eindeutiger ist die Schilderung auf einem 1875 entstandenen Altarblatt des Wiener Historienmalers Josef Keßler (1826–1887) für das Jesuitenkolleg am

103 Abbildung des Erstzustandes bei Metzler, *Petrus Canisius*, 137, Abb. 111; der Zweit- und Drittzustand bei Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*, 210 f., Abb. 330 f.

104 Vgl. Stierli J., *Herz-Jesu-Verehrung*, in: *LThK V*, 1960, Sp. 291; Heimbucher, *Orden und Kongregationen II*, 224.

105 *Fragment III der ‚Confessiones‘*, ed. PCE I, 55 f. Vgl. auch Fonck Leopold, *Der Herz-Jesu-Verehrer*, in: *Sanctus Petrus Canisius*, Roma aeterna 5, 1925, 260–263.

106 Metzler, *Petrus Canisius*, 33, Abb. 15.

Freinberg bei Linz an der Donau (Abb. 89).<sup>107</sup> In reiner Profildarstellung kniet der bereits nimbierte Canisius hinter dem die Messe feiernden Ignatius am Altar; seitlich von ihm erscheinen in Frontalansicht Christus und Maria. Christus deutet auf sein Herz, aus dem ein Gnadenstrahl hervorbricht und auf Canisius fällt. Die strenge Konturierung der Figuren verrät, daß der Maler mit der Beuroner Kunstschule<sup>108</sup> in Verbindung gekommen war. Die „neue“ Form und die „neue“ Ikonographie des Heiligen ergaben ein stimmiges Ganzes.<sup>109</sup>

Diente Canisius auf der einen Seite der Erneuerung und Bestätigung mystischer Glaubensinhalte und deren Bildformeln, so war er auf der anderen Seite ruhmreicher Protagonist der Katholischen Reform. Ein Historienbild wie Cesare Fracassinis (1838–1868) ‚Petrus Canisius vor Kaiser Ferdinand I. und Kardinal Otto von Waldburg‘ (Abb. 27),<sup>110</sup> das anlässlich der Seligsprechung des Canisius entstand und zu einer kirchlichen Karriere Fracassinis führte,<sup>111</sup> stellte den Heiligen in ein bühnenhaftes Ambiente. In einem detailliert geschilderten, historisch korrekt ausgestatteten fürstlichen Wohnraum steht Canisius in Rednerpose vor Kaiser und Kardinal, die beide porträthaft, wenn auch leicht idealisiert wiedergegeben sind. Sowohl die nachdenkliche Haltung des Kaisers als auch das aufmerksame Lauschen des Kardinals betonen die geistige Dominanz des Canisius, dessen Haupt nimbusartiger Glanz umfließt. Die zweifellos bedeutende Rolle, die Canisius als fürstlicher Berater spielte,<sup>112</sup> die aber in der früheren Ikonographie nur attributiv angedeutet wurde,<sup>113</sup> fand in der Historienmalerei des 19. Jhs. erstmals narrativen Ausdruck. Fracassini lieferte mit den Mitteln der Malerei praktisch die Pressefotos nach, die das 16. Jh. noch nicht

107 Metzler, Petrus Canisius, 35, Abb. 17.

108 Zur Gründung dieser Richtung religiöser Malerei siehe Siebenmorgen Harald, Die Anfänge der ‚Beuroner Kunstschule‘. Peter Lenz und Jakob Wüger, 1850–1875, Sigmaringen 1983.

109 Ähnlich ein Altarbild in 's-Heerenberg (Aufnahme im Provinzialarchiv München; frdl. Hinweis von P. Hans Grünewald SJ). Weitere Beispiele bei Metzler, Petrus Canisius, 31 ff.

110 Rom, Vatikan, Galleria dei Quadri Moderni (Schneider, in: Bibliotheca Sanctorum X, Sp. 805 f.). Die irrtümliche Identifizierung des Kaisers als Karl V. (Metzler, Petrus Canisius, 100, Abb. 76) beruht vermutlich auf der Haltung des Dargestellten, die an Tizians berühmtes Porträt Karls V. in München (Bayerische Staatsgemäldeanstalt) erinnert, Fracassini bezieht sich in seinem Kaiserporträt jedoch auf zwei italienische Kupferstichporträts Ferdinands I., das Brustbild von Martino Rota (1575) und das Ganzfigurenbild aus den ‚Imagines Domus Austriacae‘ (1569), die er idealisierend umsetzte. Vgl. Hilger Wolfgang, Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503–1564), Wien 1969, 165 f., Nr. 107, 112.

111 Thieme-Becker XII, Leipzig 1916, 270.

112 Vgl. Oswald, Lebensbild, 34 f.

113 Vgl. hier, Abb. 20 ff.

bereitstellen konnte.<sup>114</sup> Er übertraf damit auch die Augsburger Stecherindustrie, die im 17. und 18. Jh. ganz Europa mit ihren Stichprodukten überzogen hatte, ohne jedoch im Sinne des 19. Jhs. szenisch zu historisieren.

Nach der Seligsprechung des Canisius und in Erwartung seiner Kanonisierung war sein Platz im Heiligenhimmel näher zu bestimmen: 1879 nahm der Südtiroler Maler Franz Hellweger (1812–1880) Petrus Canisius bildlich unter die Schutzpatrone Deutschlands auf (Abb. 88).<sup>115</sup>

Inmitten einer ‚*Sacra conversazione*‘ zwischen Karl dem Großen und Heinrich II. mit Kunigunde sitzt Canisius schreibend auf einem Mäuerchen. Über ihm erscheint, gleichsam als Patron der versammelten Heiligen, der ‚Apostel der Deutschen‘, der hl. Bonifatius, mit Martyrerpalme und dem von einem Schwert durchbohrten Evangeliar in kreisrunder Glorie.<sup>116</sup> Diese nationalistisch wirkende Eingemeindung des Niederländers Kanis ins Deutsche Reich war zwar bildlich eine Erfindung des 19. Jhs., ging aber inhaltlich auf Canisius selbst zurück.<sup>117</sup> Die formale Beziehung beider Heiliger auf Hellwegers Altarbild läßt Canisius als neuzeitlichen Vollender von Bonifatius‘ früher Mission erscheinen. Tatsächlich wurde Canisius, vor allem seit den Feierlichkeiten zur dreihundertjährigen Wiederkehr seines Todestages, 1897, als „zweiter Apostel Deutschlands nach Bonifatius“ bezeichnet.<sup>118</sup>

### *E. Canisius im 20. Jahrhundert: Canisius als Kinderfreund und die Wiederentdeckung seiner ‚vera effigies‘*

Gegen Ende des 19. Jhs. und im frühen 20. Jh. verlagerte sich der Schwerpunkt im Verständnis von Canisius und den darauf beruhenden Darstellungen noch

114 Vgl. auch Cesare Fracassini, ‚Das Religionsgespräch zu Worms‘ (Rom, Gregoriana; Metzler, Petrus Canisius, 104, Abb. 80).

115 Metzler, Petrus Canisius, 20, Abb. 4.

116 Zu dessen Ikonographie vgl. Kiesel G., Bonifatius, in: Lexikon der christlichen Ikonographie V, Rom u. a. 1973, Sp. 427–436.

117 Vgl. Oswald, Lebensbild, 21 f.

118 Vgl. Schneider B., Canisius, Petrus, in: LThK II, Freiburg 1958, Sp. 916 und die Erläuterung Metzlers (Petrus Canisius, 17 ff.). Dieses Dictum Papst Leos XIII., das bereits barocke Vorläufer hatte, wurde schnell popularisiert, vgl. z. B. den Titel der Canisius-Biographie von Knöppel A., Der selige Petrus Canisius, zweiter Apostel Deutschlands, Mainz 1897. Auch in den Ausstattungsprogrammen von Canisius-Kirchen konnte diese Beziehung umgesetzt werden; so ist z. B. in der Canisius-Kirche, München, eine Bonifatius-Statue dem Hochaltarbild (Canisius als Lehrer) zugeordnet.

einmal: Die pädagogische Tätigkeit des Canisius, die durch die Katechismen bis in das 20. Jh. weiterwirkte, stand nun im Vordergrund<sup>119</sup> – schien deren Darstellung doch besonders geeignet für die Ausstattung katholischer Lehranstalten.<sup>120</sup>

Als bildliche Schemata für die Gestaltung des Pädagogen Canisius boten sich vor allem zwei traditionelle Bildtypen aus der christlichen Ikonographie an: „Anna lehrt Maria lesen“ und „Christus als Kinderfreund“. Der erstere, barocke Bildtyp stand offenbar bei dem Entwurf der Mitteltafel des Canisius-Triptychons für das Bonifatiushaus in 's-Heerenbergh Pate (Abb. 90); vertrauensvoll lehnt sich ein Kind mit gefalteten Händen an Canisius' Knie, der es mit Hilfe eines geöffneten Buches, wohl des Katechismus, unterweist. Beide Schnitzfiguren sind durch antikisierende Gewandung von überzeitlicher, nicht historischer Wirkung. Die liebevolle Zuordnung des Erwachsenen zu einem Kind erinnert nicht nur an das oben genannte Thema aus der Kindheitsgeschichte Marias, sondern auch an Allegorien der Caritas, die häufig als Mutter mit Kindern dargestellt wurde.<sup>121</sup> Canisius als Pädagoge ist hier gleichzeitig ein ‚Exemplum Caritatis‘.

Gleich zweimal wurde die Szene ‚Canisius als Kinderfreund‘ für das 1911 eröffnete<sup>122</sup> Theologenkönvikt Canisianum in Innsbruck gestaltet: Geradezu programmatisch leuchtet ein Mosaik mit diesem Thema an der Eingangsfassade (Abb. 55), und der Canisius-Altar in der Hauskapelle (Abb. 56) zeigt auf einem Schnitzrelief von Josef Bachlechner (1871–1923) Canisius im Kreis von lernwilligen Kindern.

119 Den Boden für diesen neuen Akzent bereiteten die seit der Seligsprechung erschienenen populären Lebensbeschreibungen des Canisius vor, z. B. Der Selige Petrus Canisius, Profest-Priester der Gesellschaft Jesu. Eine Lebensskizze zur Feier seiner Seligsprechung, Wien 1865, Kap. IV: „Der Freund der Jugend“. Als Frontispiz diente ein Stahlstich, auf dem der Heilige seinen Katechismus vorweist und eine Schar von Kindern segnet. – Eine frühe monumentale Fassung dieses Themas befand sich auf dem 1944 zerstörten Canisius-Altar der Ignatiuskirche in Nijmegen von 1883 (Ausstkat. Nijmegen 1991, 15).

120 Welche didaktischen Überlegungen zum Ausstattungsprogramm einer Hauskapelle führen konnten, belegt beispielhaft die zeitgenössische Erläuterung der Altartafel und Glasgemälde im Innsbrucker Canisianum, die auf die Einstimmung der das Konvikt bewohnenden Priesteramtskandidaten konzipiert wurden (Korrespondenz des Priestergebetsvereins im theologischen Konvikte zu Innsbruck 47, 1913/2, 87 ff.; Hofmann Michael SJ, Baugeschichte und Beschreibung des Collegium Canisianum zu Innsbruck, Innsbruck 21914, 26 ff.; frdl. Mitteilung von P. Philipp Überbacher SJ, Innsbruck).

121 Vgl. die Beispiele für ‚Caritas proximi‘ als Mutter mit Kindern bei: Wellershoff-von Thadden Maria, Caritas, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III, Stuttgart 1954, Sp. 343–356, bes. 350 ff.

122 Überbacher Philipp, Petrus Canisius und das Canisianum, in: Korrespondenzblatt des Canisianums 1994/95, 30–34.

Vor allem die Haltung des sich den Kindern zuneigenden Canisius auf dem Altarrelief verweist auf dessen Vorlage in der reformatorischen Ikonographie: Die Werkstatt Lukas Cranachs d. Ä. hatte das Thema „Lasset die Kindlein zu mir kommen...“ (Mt 19,14; Mk 10,14; Lk 18,16) mehrfach dargestellt;<sup>123</sup> die nordniederländische Malerei des 17. Jhs. hatte Thema und Bildtyp aufgegriffen.<sup>124</sup> Spätestens im 18. Jh. war das Schema auf Darstellungen des hl. Ignatius als Kinderlehrer übergegangen.<sup>125</sup> Es stand also innerhalb der Gesellschaft Jesu bereits zur Verfügung, als die Lehrtätigkeit des Canisius zu verbildlichen war. Die Adaptierung einer Szene aus der Ikonographie des hl. Ignatius war im 20. Jh. offenbar noch genauso möglich wie im Barock. Die Verwendung dieses ursprünglich für eine Christus-Szene erdachten Bildschemas zeigt darüber hinaus, welcher geistliche Rang Canisius schon vor seiner Kanonisierung zuerkannt wurde.

1925 fand die Heiligsprechung des Petrus Canisius statt, und sie löste erneut eine Welle von Darstellungen aus, deren Typenbildung noch einer intensiveren Untersuchung harret. Eine große Zahl von Denkmälern und Kirchenbauten wurde unmittelbar nach der Kanonisierung an allen Wirkungsorten des Heiligen begonnen.

Canisius' Vaterstadt Nijmegen lobte noch im gleichen Jahr einen Wettbewerb für ein Denkmal ihres großen Sohnes aus. Die eingereichten Entwürfe spiegeln das Interesse der Zeit an abstrahierenden Lösungen. Prämiert wurde der Entwurf des Antwerpener Bildhauers Toon Dupuis (geb. 1877); seine monumentale Figur (Abb. 98) wurde 1927 im Hunerpark in Nijmegen aufgestellt.<sup>126</sup>

Gleichzeitig wird eine deutliche Rückwendung zur ‚vera effigies‘ des Heiligen faßbar; die seit dem späten 19. Jh. erschienenen Untersuchungen zur frühen Bildnisgeschichte des Canisius waren nicht ohne Wirkung geblieben.<sup>127</sup> So scheint auch eine Bronzestatuette in der 1926 geweihten Canisius-Kirche in München (Abb. 92) – soweit im Medium der Plastik möglich – auf den ersten

123 Ozarowska Kibish Christine, *Lucas Cranach's Christ Blessing the Children. A Problem of Lutheran Iconography* (Art Bulletin 37) 1955, 196–203.

124 Halewood William H., *Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt*, Toronto/Buffalo/London 1982, 78 ff.

125 Z. B. Landshut, *St. Ignatius*, Wandbild von 1736, abgebildet auf dem Einband des Ausstkat. München 1991.

126 Ausstkat. Nijmegen 1991, 17 f. (mit Abbildung einer Werkstattaufnahme bei Fertigstellung der Figur von 1926).

127 Vgl. hier, Anm. 5.

Kupferstich von Custos zurückzugreifen. Am meisten kopiert und durch Drucke verbreitet wurde das neoimpressionistische Canisius-Bild des Münchner Malers Leo Samberger (1861–1949).<sup>128</sup> Idealisierende Canisius-Porträts sind fortan in der Minderzahl; bis in die jüngste Zeit (Abb. 93)<sup>129</sup> herrscht erneut das Bild des asketischen, von einem mühevollen Leben geprägten Heiligen vor.

Damit schließt sich der Kreis zu den ersten Darstellungen nach dem Tod des Canisius. Es ist deutlich geworden, wie die Präferenzen der jeweiligen Epoche grundverschiedene Aspekte aus dem Leben und der Persönlichkeit des Heiligen visualisierten. Man scheute sich dabei durchaus nicht, vorgeprägte Bildformeln auf Canisius anzuwenden, um aus dem asketischen Gelehrten einen populären, auch dem Sentiment zugänglichen Heiligen zu machen. Daß diese im 19. Jh. hypertrophe Entwicklung rückläufig zu sein scheint, daß der bescheidene Jesuit und sein beachtliches Tun am Ende des 20. Jhs. ohne historistische Überhöhung, aber im Bewußtsein seiner historischen Stellung gefeiert werden können, sei als positives Zeichen einer modernen Heiligenverehrung gewertet. Sie dürfte dem Menschen und dem Heiligen Peter Kanis am ehesten gerecht werden.

128 Metzler, Petrus Canisius, 98, Abb. 75.

129 Holzskulptur von Siegfried Hafner, 1983; Petrus-Canisius-Pfarrkirche, Innsbruck-Höttinger Au.