

Zeitschrift:	Scholion : Bulletin
Herausgeber:	Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band:	12-13 (2020-2021)
Artikel:	Das nachtridentinische Heiligenportrait post mortem : Ignatius von Loyola und die konkurrierenden Erinnerungsbilder seiner figli spirituali
Autor:	Niedermeier, Nina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-953559

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**DAS NACHTRIDENTINISCHE HEILIGENPORTRAIT POST MORTEM:
IGNATIUS VON LOYOLA UND DIE KONKURRIERENDEN
ERINNERUNGSBILDER SEINER FIGLI SPIRITUALI**

Nina Niedermeier

In post-Tridentine canonisations a significant temporal proximity of the candidates' date of death and date of canonisation caused a fundamentally altered consideration of the resemblance of early disseminated portraits. Contemporaries and the candidates' intimates, the so-called *familiares*, *figliuoli* or *figli spirituali*, played a decisive role in the construction of the hagiographic identity of their spiritual teachers, in particular via their biographies and lifelike portraits. The article discusses three *verae effigies* of Ignatius of Loyola launched by different *figli spirituali*, competing against each other and – approaching the canonisation date – adapting the likenesses to contemporary notions of saintliness. Finally, it can be observed that the importance of testimony and opinions provided by eyewitnesses progressively decreased, giving way to the needs of a larger community of devotees.

Commemoration/memoria – Eyewitness – Figli spirituali – Godlikeness – Image of a saint – Memorial image – Portrait resemblance – Portrait robbery – Refusal to be portrayed – Spiritual emulation – Vera effigies

Augenzeugenschaft – Erinnerungsbild – figli spirituali – Gedächtnis/memoria – Gottebenbildlichkeit – Heiligenportrait – Portraittähnlichkeit – Portraitraub – Portraitzweigerung – spirituelle Nachfolge – vera effigies

Claudio Aquaviva – Luis Gonçalves da Câmara – Domingos da Cunha – Jacopino del Conte – Cristobal López – Filippo Neri – Oliverius Manareus – Marcello Mastrilli – Plotin/Plotinus – Porphyrius/Porphry – Pedro de Ribadeneyra – Alonso Sánchez Coello – Ignatius von Loyola / Ignatius of Loyola – Franz Xaver/Francis Xavier

NINA NIEDERMEIER, POSTMORTEM PORTRAITS OF SAINTS AFTER THE COUNCIL
OF TRENTO: IGNATIUS OF LOYOLA AND THE COMPETING MEMORIAL IMAGES
OF HIS FIGLI SPIRITUALI, IN: SCHOLION 12/13, 2020/21, PP. 85–116

niedermeier@hab.de; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Die engen Vertrauten der nachtridentinischen Kandidaten für ein Heiligsprechungsverfahren, die sogenannten *familiares*, *figliuoli* oder *figli spirituali*, die den bekannten Persönlichkeiten zumeist als Beichtkinder nahestanden, übernahmen eine führende Rolle in der Konstruktion der postumen hagiographischen Identität ihrer geistlichen Lehrer. Aus ihrer Feder stammten in der Regel die ersten handschriftlichen Lebensbeschreibungen, und sie organisierten die Anfertigung der frühesten Bildnisse bis hin zur Anweisung an den ausführenden Maler an der Staffelei. Wie hagiographische Texte ausführen, bildeten die ihnen in das Herz oder die Seele eingeprägten Erinnerungsbilder die Grundlage ihrer Beratung. Diese dienten allerdings nicht nur der Beurteilung von Portraitähnlichkeit, sondern hatten darüber hinaus die Aufgabe, Ähnlichkeit im Sinne einer spirituellen Nachfolge in ihren Trägern zu evozieren. Durch ein enges, persönliches Verhältnis und eine gemeinsame geistliche Praxis hatten sie hierdurch ein Vorrecht auf die postume Darstellung in Vita und Portrait.¹

Die Kanonisationspraxis nach dem Konzil von Trient begünstigte die Einflussnahme der *figliuoli*: Durch die wiederaufgenommene, institutionell neu, aber noch nicht abschliessend geregelte Heiligsprechungspraxis und die Ambitionen der neuen Orden, ihre Gründer im Schnellverfahren kanonisieren zu lassen, kam es zu einer erheblichen zeitlichen Verdichtung von Todeszeitpunkt und Heiligsprechung der Kandidaten.² In Einzelfällen, wie etwa bei Filippo Neri, konnten den Kanonisationsfeierlichkeiten sogar Zeitgenossen der Heiligen beiwohnen, wodurch sich der Anspruch an die Portraitähnlichkeit früh verbreiteter Bildnisse grundlegend veränderte. Insbesondere die *verae effigies*, die sogenannten wahren Bildnisse, welche zumeist die Vorlagen für die druckgraphische Bildnisverbreitung waren, konnten nun durch ehemalige Vertraute beglaubigt werden. Ihr Urteil über die Portraitähnlichkeit entschied häufig über die zukünftige Verbreitung von Portraittypen.³

Die Anfertigung eines ähnlichen Bildnisses ihrer geistlichen Lehrer im Rahmen eines regulären Portraitauftrages war für die Zeitgenossen ein mit grossem Aufwand verbundenes Unternehmen, das oft sogar ganz unmöglich war. Zumindest suggerieren dies die nach dem Tod der verehrten Ordenspersönlichkeiten verfassten biographischen und hagiographischen Texte, die in der Regel bereits darauf zielten, die Verstorbenen als potentielle Kandidaten für ein Seligsprechungsverfahren darzustellen. Dem allgemeinen Wunsch nach wiedererkennbaren Portraits wird dort die tugendhafte Demut der Ordensmänner gegenübergestellt, aufgrund derer sie die Anfertigung eines Portraits als Ausdruck von Eitelkeit und als Abbild des vergänglichen

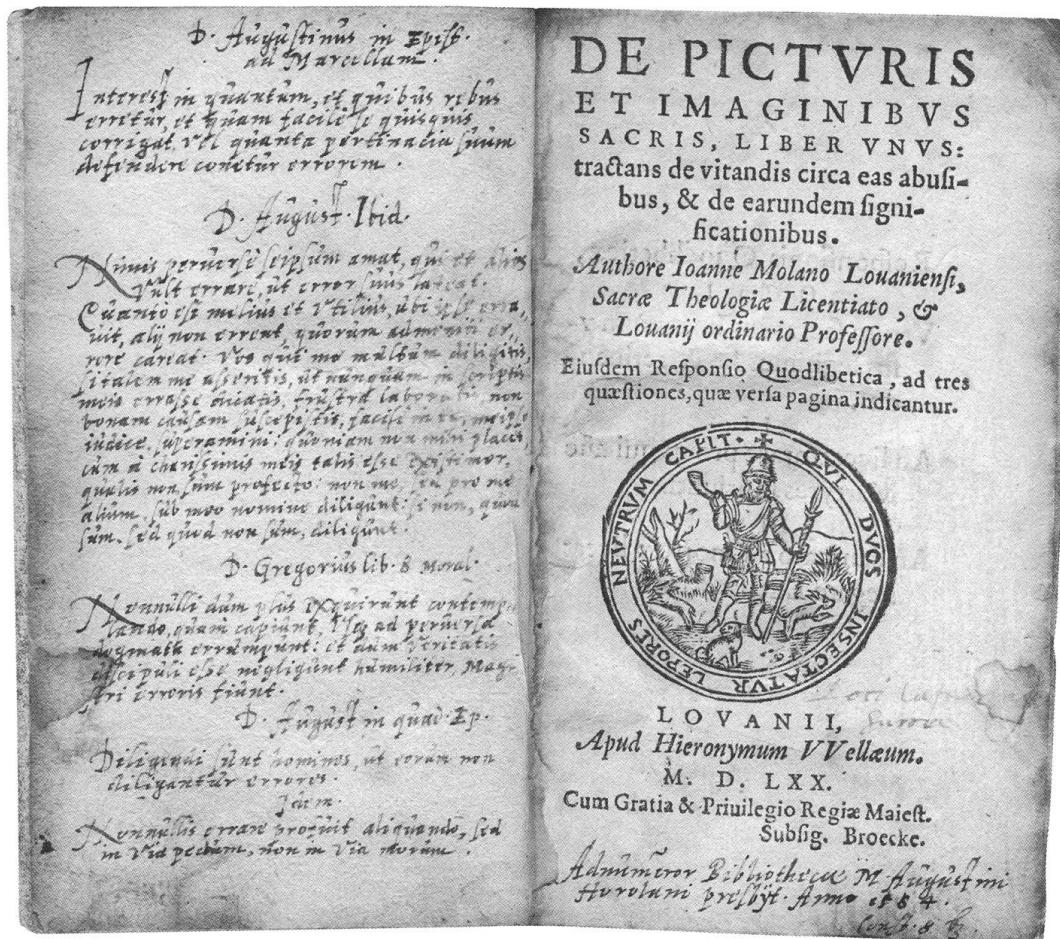


Abb. 1: Johannes Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris* [...],
Leuven: Hieronymus Welleus, 1570, Titelblatt

Körpers abgelehnt hätten.⁴ Diese Haltung galt als besondere Tugendauszeichnung, denn sie wurde in nachtridentinischen Traktaten zur religiösen Kunst als traditionsreicher Standpunkt vorgeführt, illustriert durch Aufzählungen von Portraitverweigerern, die aus verschiedenen Zeiten stammten (Antike, Spätantike, frühes Christentum, Zeitgenossen) und verschiedenen Professionen angehörten (Herrscher, Gelehrte, Heilige, Philosophen). Offenbar diente diese zur Schau gestellte Heterogenität dem Zweck, den Eindruck einer Omnipräsenz der Portraitverweigerung unter den grossen erinnerungswürdigen Persönlichkeiten zu erwecken (Abb. 1–4).⁵

Um die Tugenddarstellung zukünftiger Prozesskandidaten nicht zu beschädigen, sondern vielmehr zu stärken, beinhalteten Narrative von bereits zu Lebzeiten angefertigten Bildnissen das Motiv der List, mittels derer Schüler die Bildnisse ihrer Lehrer stahlen, das heisst ohne ihr Wissen anfertigen liessen. Das Erzählmotiv des Portraitraubs verfügte in nachtridentinischer

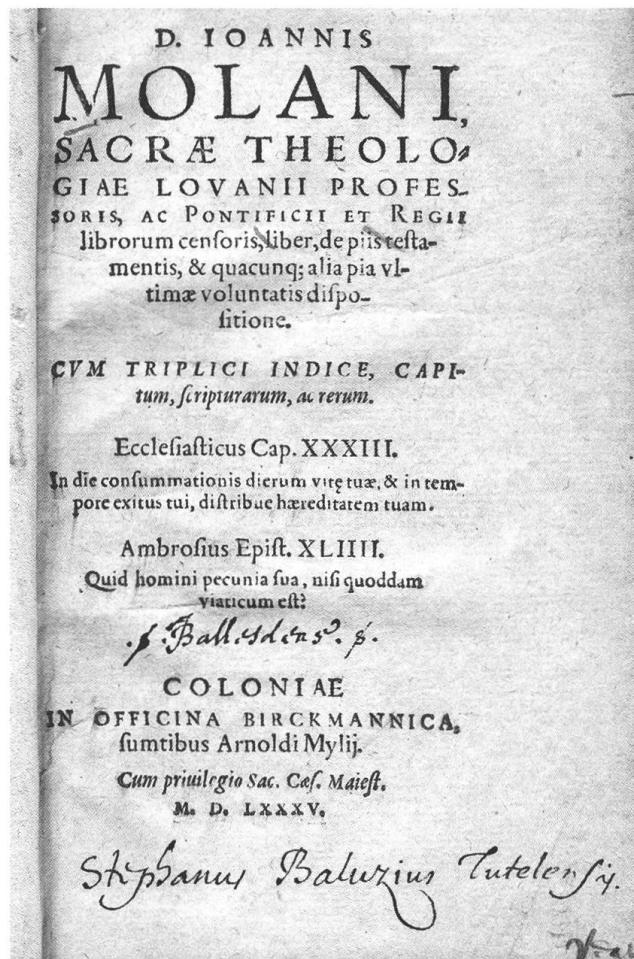


Abb. 2: Johannes Molanus, Liber, de piis testamentis, & quacunq [...],
 Köln: Arnold Mylius, 1585, Titelblatt

Zeit über eine ansehnliche literarische Tradition, die in der religiösen Traktatliteratur referiert werden konnte.⁶ Ein bedeutsames Exempel bildete der Raub des Portraits von Plotin (205–270), den der Philosoph Porphyrius (233–301/305) zu Beginn der Lebensbeschreibung seines berühmten Lehrers wiedergibt (Taf. I).⁷ Innerhalb der griechisch-spätantiken Vitenliteratur höchst ungewöhnlich ersetzt dort das Eingangsmotiv vom gelungenen Portrautraub die üblichen einleitenden Angaben zu Geburt, Herkunft oder auch zum Tod und zu dessen übernatürlichen Anzeichen oder Begleitumständen.⁸ Die Vita beginnt mit folgender Passage:

“Plotinos, der Philosoph, der zu meiner Zeit lebte, war die Art von Mann, die sich dessen schämt im Leibe zu sein; aus solcher Gemütsverfassung wollte er sich nicht herbeilassen etwas über seine Herkunft, seine Eltern oder seine

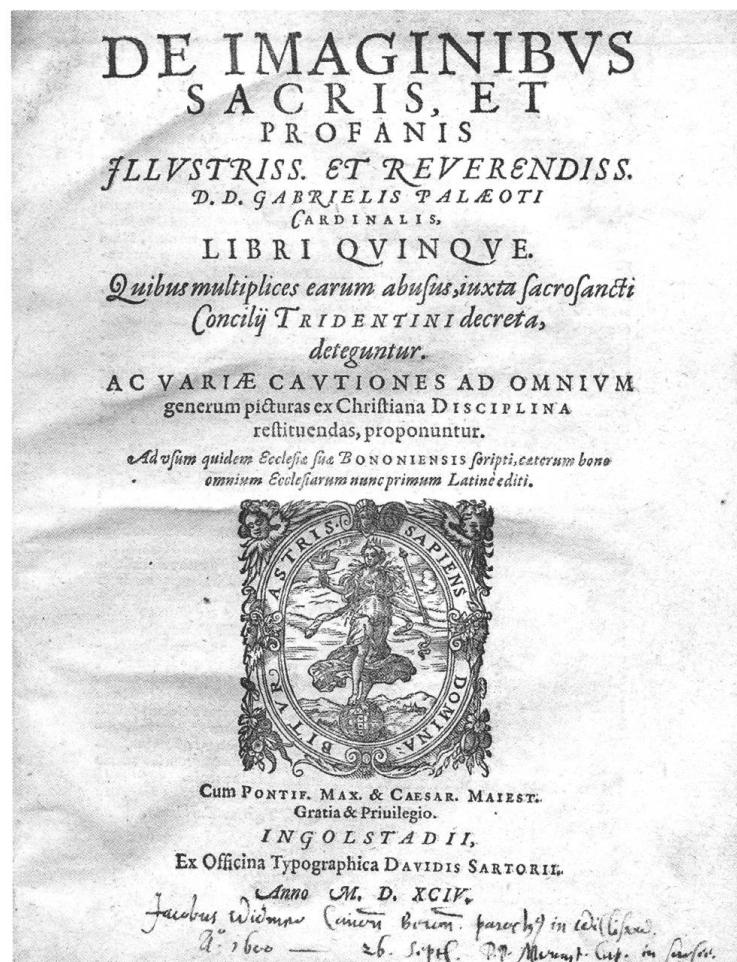


Abb. 3: Gabriele Paleotti, *De Imaginibus Sacris, et Profanis [...]*,
Ingolstadt: David Sartorius, 1594, Titelblatt

Heimat zu erzählen. Einen Maler aber oder Bildhauer zu dulden wies er weit von sich, ja er erklärte dem Amelius, der ihn um seine Einwilligung bat, daß ein Bild von ihm verfertigt werde: Es soll also nicht genug daran sein das Abbild zu tragen, mit dem die Natur uns umkleidet hat, nein, du forderst ich soll freiwillig zugeben, daß ein Abbild des Abbildes von mir nachbleibe, ein dauerhafteres, als sei dies Abbild etwas Sehenswertes! So sagte er ab und weigerte sich einem Künstler zu sitzen; aber Amelius hatte Carterius zum Freunde, den derzeit besten Maler, und den brachte er mit in die Vorlesungen und ließ ihn so mit dem Meister zusammentreffen (denn es stand jedem frei, der Lust hatte in die Vorlesungen zu kommen); durch langanhaltendes Aufmerken gewöhnte er ihn daran den Seheindruck immer eindringlicher zu erfassen; so konnte er dann nach der in seinem Gedächtnis niedergelegten Vorstellung ein Bild malen, und indem dann Amelius half die Ähnlichkeit der

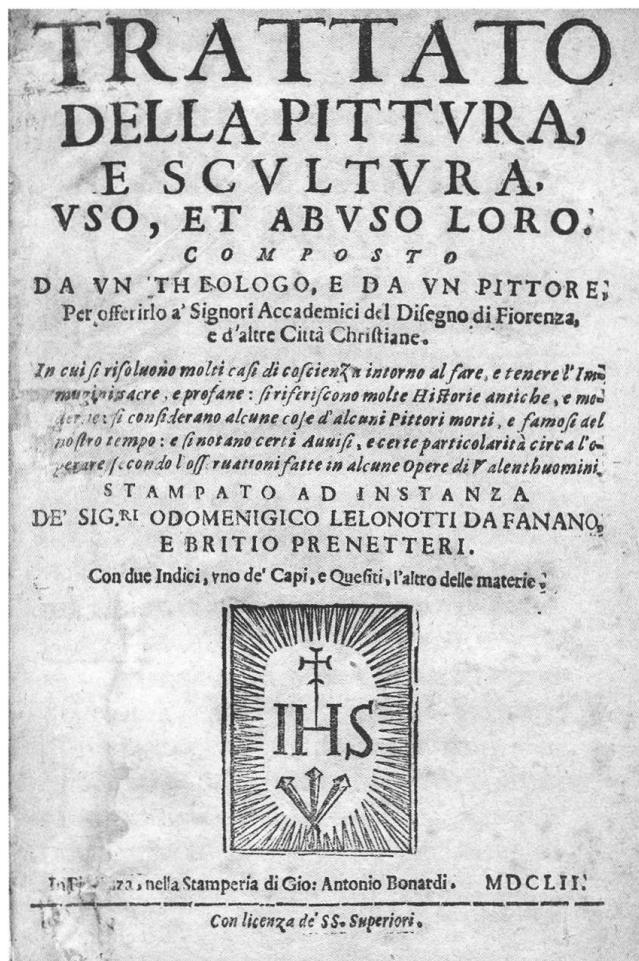


Abb. 4: [Gio. Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini], Trattato della pittura, e scultura [...], Florenz: Antonio Bonardi, 1652, Titelblatt

Züge zu verbessern, entstand dank der Begabung des Carterius ein Portrait des Plotinos, ohne dessen Wissen, das sehr ähnlich war.”⁹

Mit Blick auf das überraschende Eröffnungsmotiv wird angenommen, der Autor habe versucht, durch die Beschreibung von Plotins Reserviertheit gegenüber seinem Portrait sein eigenes Vorhaben, die Vita nach dem Tod des Philosophen zu verfassen, legitimer erscheinen zu lassen.¹⁰ Diese Argumentation stützt sich darauf, dass Amelius, der Initiator des Portraits und ein weiterer Schüler Plotins, zeitlebens ein Konkurrent des Porphyrius gewesen war, aber trotz intellektueller Brillanz die Lehren Plotins – zumindest nach Porphyrius’ Darstellung – nicht vollkommen nachvollziehen konnte.¹¹ Und nicht nur sein Bildnis soll Amelius seinem Lehrer ‘gestohlen’ haben, auch seine Lehren soll er heimlich in den Vorlesungen notiert und als grosses Corpus von etwa hundert Büchern weitergegeben haben.¹² Porphyrius

dagegen veröffentlichte nur die *Enneaden* mit von Plotin approbiertem Material, wie er an späterer Stelle der Vita erwähnt. Seine Rivalität mit Amelius drückte Porphyrius möglicherweise über die metaphorische Ebene des klassischen Paragone zwischen Text- und Bildkunst – Vita und Portrait – aus: Porphyrius' Vita sollte als wahres, legitimes 'Portrait' Plotins erscheinen, demgegenüber Amelius' Versuch, Plotin durch ein Bildnis der Nachwelt zu überliefern, unterliegen musste, vor allem da der Philosoph die Anfertigung seines Portraits offen abgelehnt hatte.¹³

Die Konkurrenz der *figliuoli*, die sich bemühten, ihre jeweilige Erinnerung als die massgebliche und legitime Version einer zukunftsweisenden Überlieferung durchzusetzen, lässt sich auch in der Quellenlage zur Herausbildung der Bild- und Vitentraditionen nachtridentinischer Heiliger nachverfolgen. Insbesondere das Beispiel des ersten jesuitischen Ordensgenerals, Ignatius von Loyola (1491–1556), liefert vor dem Hintergrund dreier von verschiedenen jesuitischen Gruppierungen lancierter Portrait-Projekte eine Fülle von Überlieferungen zur Methodenvielfalt, die man anwandte, um ein ähnliches Bildnis zu schaffen. Die Genese von Vita und Portrait des Ordensgründers lag in den Händen einer Reihe ihm persönlich verbundener Personen. Sie beginnt bei der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen, zu der er, als er ein höheres Alter erreichte, wiederholt von Ordensmitgliedern gedrängt wurde.¹⁴ Ignatius soll wiederholt abweisend reagiert haben, bis er schliesslich doch einwilligte, seine Erinnerungen dem jungen portugiesischen Jesuiten Luis Gonçalves da Câmara (ca. 1520–1575) zu diktieren, was in mehreren Etappen zwischen August 1553 und Herbst 1555 erfolgte.¹⁵ Die Kollaboration blieb allerdings schwierig, denn Ignatius schob die gemeinsamen Termine wegen scheinbarer Nichtigkeiten beständig hinaus – wegen dringender Geschäfte, des Wetters oder einer sonstigen Unpässlichkeit – oder er brach Sitzungen ab, wenn ihm die Disziplin des jungen Schreibers zu gering erschien. Wie Câmara später in seiner Einleitung des autobiographischen Berichts erklärt, konnte er sich während der Diktate nur knappe Notizen – "in Punkten"¹⁶ – machen, auf deren Basis und auf Grundlage seiner Erinnerung an die Worte des Ordensgründers er die Vita später verschriftlichte. Erschwerend kam hinzu, dass er am Tag nach dem letzten Diktat von Rom nach Genua reisen musste und so keine Zeit mehr blieb, um die memorierte Rede sofort zu Papier zu bringen. Überdies stand ihm in Genua kein spanischer Schreiber zur Verfügung, sodass Câmara seinen Entwurf auf Italienisch diktieren musste und der Text schliesslich erst drei Monate später vollständig niedergeschrieben war.¹⁷ Mit dieser Darstellung einer

ungewöhnlich schwierigen Genese scheint Câmara dem Leser mitteilen zu wollen, wie der nachfolgende Text zu verstehen ist: Keinesfalls wortwörtlich, denn der Transfer in eine andere Sprache und die zeitlichen Verzögerungen rücken Ignatius' *ipsissima verba* – seine tatsächlich gesprochenen Worte – in grosse Ferne.¹⁸ Stattdessen ist die sogenannte Autobiographie als *imitatio* der nachfolgenden Generation zu verstehen – als behelfsmässige Nacherzählung, basierend auf der Wiedergabe der Erinnerung eines *filius* und dessen Anstrengung, die Worte seines spirituellen Vaters zu imitieren.¹⁹ Dem wird eine Pointe verliehen, wenn Ignatius' enger Vertrauter Jerónimo Nadal in seinem Vorwort zur Niederschrift der Lebensgeschichte versichert, Câmara verfüge über ein ausgezeichnetes Gedächtnis und sei daher in der Lage gewesen, den Text zu einem späteren Zeitpunkt aufzuschreiben.²⁰

Wie der junge Schreiber in seiner Einleitung bekennt, hatte er dennoch Schwierigkeiten, sich während der Diktate zu konzentrieren, denn es überkam ihn immer wieder die Lust, das Gesicht des erzählenden Ignatius zu betrachten. Als Ignatius die Ablenkung bemerkte, ermahnte er Câmara mehrmals, seinen Blick gemäss der Benediktsregel abzusenken und zur Memorierung seiner Worte ausschliesslich zuzuhören.²¹ Die Episode offenbart Câmara's Interesse nicht nur an Ignatius' ‘Seelen-Geschichte’, sondern auch an seiner physischen Erscheinung, ein Interesse, dem er ungefähr im selben Zeitraum nachging, in dem er versuchte, sein Bildnis zu ‘stehlen’. Bei der Gelegenheit eines Abendessens mit Ignatius in der *Domus professa*, zu dem sich Kardinal Francisco de Mendoça angemeldet hatte, liess Câmara spontan einen Maler rufen. Er liess den Maler in den Speiseraum eintreten, der dort vorgab, ein Bediensteter zu sein. Diese Täuschung gab ihm Gelegenheit, Ignatius’ Äusseres aufmerksam zu studieren, bevor er in einen Nebenraum ging, um dort sein Portrait zu malen. Einige Male versuchte er, sich Erinnerungsbilder einzuprägen, die aber regelmässig wieder aus seinem Kopf verschwanden, sobald er in sein Arbeitszimmer zurückkehrte. Sein Scheitern, das Bildnis aus dem Gedächtnis zu malen, liess den Maler resignieren, und er erklärte sein Versagen damit, dass Gott es anscheinend nicht wolle, dass Ignatius zu Lebzeiten portraitiert würde.²²

Diese Anekdote überliefert Pedro de Ribadeneyra (1527–1611), treuer *filius* und jesuitischer Historiograph, der nach dem Tod von Ignatius die offizielle Vita des Ordensgründers verfasste und ein neues, eigenes Porträtprojekt einleitete. Mit der Veröffentlichung der ersten lateinischen Fassung seiner Ignatius-Vita im Jahre 1572 wurden alle sonstigen in Manuskriptform kursierenden Lebensbeschreibungen – insbesondere die von



Abb. 5: Jacopino del Conte, *Vera effigies von Ignatius*, 1556,
Öl auf Leinwand, 46×35 cm, Rom, Curia Generalizia, Vorzimmer des Generals

Câmara niedergeschriebene Autobiographie – dem ordensinternen Leserkreis entzogen.²³ In der *Relación*, dem von Ribadeneyras Sekretär Cristobal López verfassten Entstehungsbericht des in Ribadeneyras Auftrag 1585 in Madrid gemalten Bildnisses von Ignatius, werden frühere Anstrengungen, ein ähnliches Bildnis anzufertigen, als unzureichend und missglückt klassifiziert, mit der klaren Absicht, das eigene Unternehmen zu rechtfertigen. In dem Text wird das Scheitern des von Câmara organisierten Portraitraubs erzählt und auch die Unähnlichkeit des Bildnisses beklagt, welches in Rom bislang am meisten geschätzt wurde: Das von Jacopino del Conte 1556 vorgeblich an Ignatius' Todestag gemalte Bildnis, welches im Zimmer des Ordensgenerals aufbewahrt wurde und dem seit je besonderer Respekt gezollt wurde (Abb. 5). Die spätere Hagiographie betont die herausragende Ähnlichkeit dieses Bildnisses, das der Maler Jacopino zwar vom Toten malte, jedoch nach seinem Erinnerungsbild korrigiert haben soll, das sich ihm, als

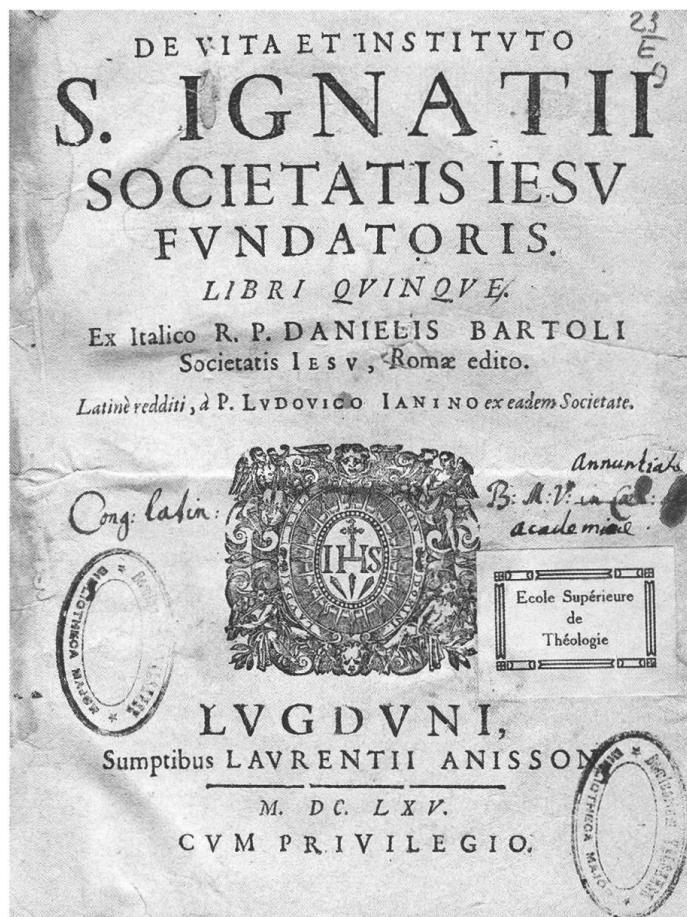


Abb. 6: R.P. Daniello Bartoli, *De Vita et Instituto S. Ignatii [...]*,
 Lyon: Laurent Anisson, 1665, Titelblatt

Beichtkind des Ordensgründers, in die Seele eingeprägt hatte (Abb. 6).²⁴ Als Ribadeneyra eine Kopie des Bildes während des Besuchs des Prokurators der Provinz Toledo, Francisco de Porres, 1584 im Madrider Jesuitenkolleg sah, erkannte er 'seinen' geistlichen Lehrer nicht wieder, stattdessen schien ihm ein beliebiger beleibter Vertreter der Landbevölkerung dargestellt zu sein, womit er seinen Entschluss rechtfertigte, ein treffenderes Bildnis anfertigen zu lassen.²⁵ Er engagierte dafür keinen geringeren Maler als Alonso Sánchez Coello, den berühmten Hofmaler des spanischen Königs. Dieser gab zu seiner Beauftragung nur unter der Bedingung seine Einwilligung, dass er weitere Informationen zum Äusseren von Ignatius erhalte. Weil nur ein Wachsabguss der Totenmaske als Arbeitsmaterial zur Verfügung stand, benötigte er insbesondere zur Farbgestaltung und zu den Haaren genauere Anweisungen, da er den Ordensmann nie zu seinen Lebzeiten gesehen hatte. Erwartungsgemäß stellte sich Ribadeneyra für diese Aufgabe zur Verfügung

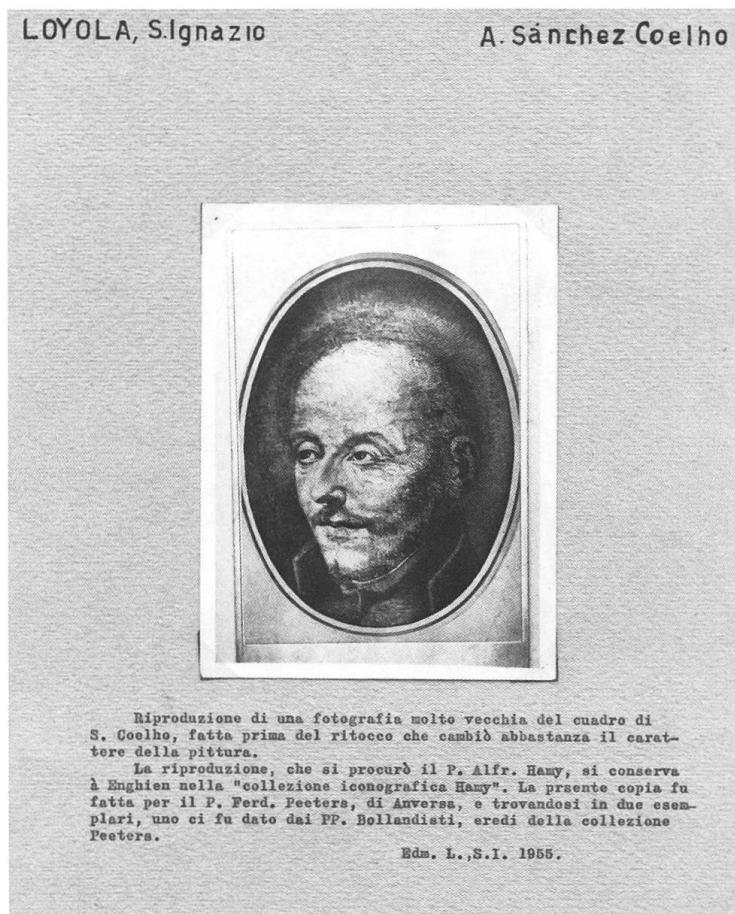


Abb. 7: Alonso Sánchez Coello, *Vera effigies von Ignatius*, 1585, ehem. Madrid, Casa Professa, 1931 zerstört, Archivphotographie im Archivum Romanum Societatis Iesu, Rom

und leitete Coello durch seine mündlichen Beschreibungen vor der Staffelei bis zur Vollendung des Bildes an (Abb. 7).²⁶

Die Unermüdlichkeit und Sorgfalt und auch die brillante Erinnerungsfähigkeit des assistierenden Ribadeneyra sind Aspekte, die im Entstehungsbericht des Bildes Ausschmückung erfahren: Er soll immer an der Seite des Malers gewesen sein – drei Stunden am Vormittag und weitere Stunden nachmittags.²⁷ Sogar wenn das Gemälde trocknete, redete er mit Coello weiter über Details, die noch zu verbessern seien, während ihm das Bildnis von Ignatius – wie der Bericht versichert – vollkommen lebendig vor Augen stand.²⁸ Ribadeneyras Arbeit, zu der auch das Verlesen von Messen und die Anrufung des Verstorbenen selbst zählten, wurde als selbstlose Aufopferung inszeniert, im Dienste der Sache, eine möglichst ähnliche *effigies* zu schaffen. Sein regelmässiger Gang zum spanischen Königshof, selbst an Sommertagen bei aussergewöhnlicher Hitze, erfuhr in Ribadeneyras autobiographischen *Confessiones*

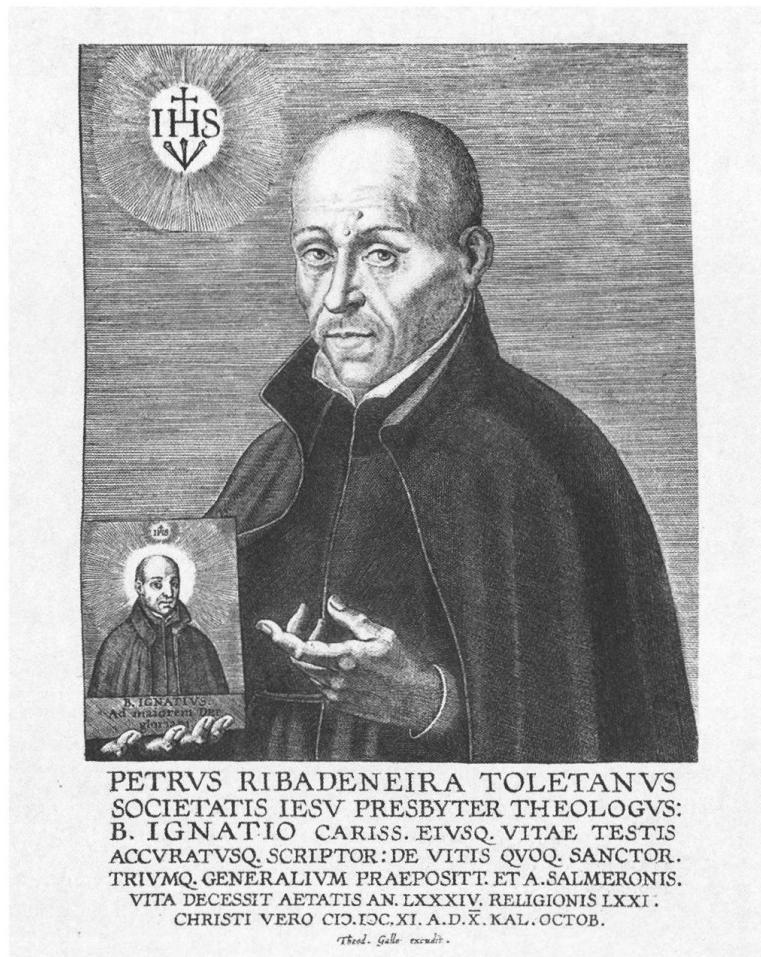


Abb. 8: Theodor Galle (nach Juan de Mesa), Pedro de Ribadeneyra mit Portrait von Ignatius, Kupferstich, München, Bayerische Staatsbibliothek

eine regelrechte Heroisierung: Aufgrund seiner Anstrengungen erschienen zwei dunkle Warzen auf seiner Stirn, von denen die eine vom besagten Madrider Portrait-Projekt und die andere von seiner Teilnahme an einer nicht näher benannten Provinzial-Kongregation in Toledo stammen sollte.²⁹ Mit diesen körperlichen Belegen seines ausserordentlichen Engagements ‘geschmückt’, wurde Ribadeneyra auf seinem eigenen Portrait dargestellt, das durch einen Stich von Theodor Galle überliefert ist (Abb. 8). Auf der Stirnmitte formieren sich die Körpermale wie symbolhafte Früchte seiner verschiedenen Bemühungen – von denen er das Ignatius-Portrait dem Betrachter als das bedeutsamste Projekt *en miniature* präsentiert. Mit seiner linken Hand weist Ribadeneyra auf das Bildnis seines geistlichen Vaters, der ihn als *filius charissimus* spirituell aufgezogen und den Grossteil seines Lebens bestimmt habe – so Ribadeneyras wiederholt in den *Confessiones*.³⁰ Ribadeneyras Gestus des Zeigens erinnert an

eine Episode der *Relación*, welche von der grossen Ergriffenheit des jesuitischen Paters Diego de Guzmán berichtet, als er die spanische *vera effigies* 1587 auf der Durchreise in Madrid das erste Mal sah. Auf das Ignatius-Portrait deutend, soll er ausgerufen haben: „Qui videt me videt et Patrem.“³¹ Guzmáns Bezugnahme auf die Worte Christi, der die Apostel, welche danach verlangten, Gott zu sehen, auf seine inhärente Göttlichkeit verwies, parallelisiert die Frage nach der Ähnlichkeit des Bildnisses mit dem Thema der Gottebenbildlichkeit: Guzmán bezeugt durch seinen Ausruf, dass die Betrachter des Portraits den in der übrigen *Relación* durchgehend als *Padre* titulierten Ignatius nicht nur materialisiert anhand arrangierter Farbpigmente, sondern in seiner wahren, himmlischen Form erblicken könnten. Zugleich gibt diese Verknüpfung Hinweise auf die subtile Inszenierung Ribadeneyras: Dass das Bild des Vaters durch den Sohn inkarniert und zur eigenen Repräsentation erklärt wird, gilt auch für ihn – die Fleischwerdung Gottes durch Christus deutet sich als hintergründige Verständnisebene an und überblendet die Identitäten Ribadeneyra/Ignatius.³² Diese Deutung bringt das ineinander verzahnte Modell von Vater und Sohn in Oszillation: Der Blick auf das Bildnis Ribadeneyras offenbart seine Ignatius-Nachfolge als *filius charissimus* und gleichzeitig setzt es seine Rolle als Schöpfer des Ignatius-Bildes in Szene.³³

Der Bericht über die Entstehung eines Portraits des jesuitischen Missionars und Heiligen Franz Xaver (1506–1552) durch die Assistenz des späteren Märtyrers Marcello Mastrilli (1603–1637) bedient sich vergleichbarer Erzählmuster. Nach der Heilung einer tödlichen Kopfverletzung durch ein Bildnis Franz Xavers nahm sich Mastrilli vor, das Portrait seines geistlichen Vorbilds auf der ganzen Welt zu verbreiten. Da er wegen seiner viel späteren Lebenszeit dem Heiligen niemals persönlich begegnete, diente ihm als Referenz das während seiner Heilungsvision empfangene Bildnis Franz Xavers, das sich ihm in die Seele eingeprägt hatte („como elle a tinha impressa dentro de si“).³⁴ Doch kein Maler – so wird anekdotisch überliefert –, nicht einmal die Berühmtheiten Europas in diesem Metier, konnten ihm ein hierzu ähnliches Bildnis schaffen. Als Mastrilli schon alle Hoffnungen aufgab, malte ihm der jesuitische Novize und später erfolgreiche Maler Domingos da Cunha nach Mastrillis Beschreibungen innerhalb nur einer Nacht ein zufriedenstellendes Portrait.³⁵ Der knappe Zeitrahmen wie auch das optimale Ergebnis legen nahe, dass der Heilige selbst dem Maler durch die verbale Vermittlung des *figliuolo* die Hand führte. Ein Stich Wolfgang Kilians zeigt den späteren Märtyrer mit seinem Bildnis Franz Xavers, das er halb dem Betrachter, halb sich selbst zuwendet (Abb. 9). Ergriffen legt Mastrilli die Hand an seine

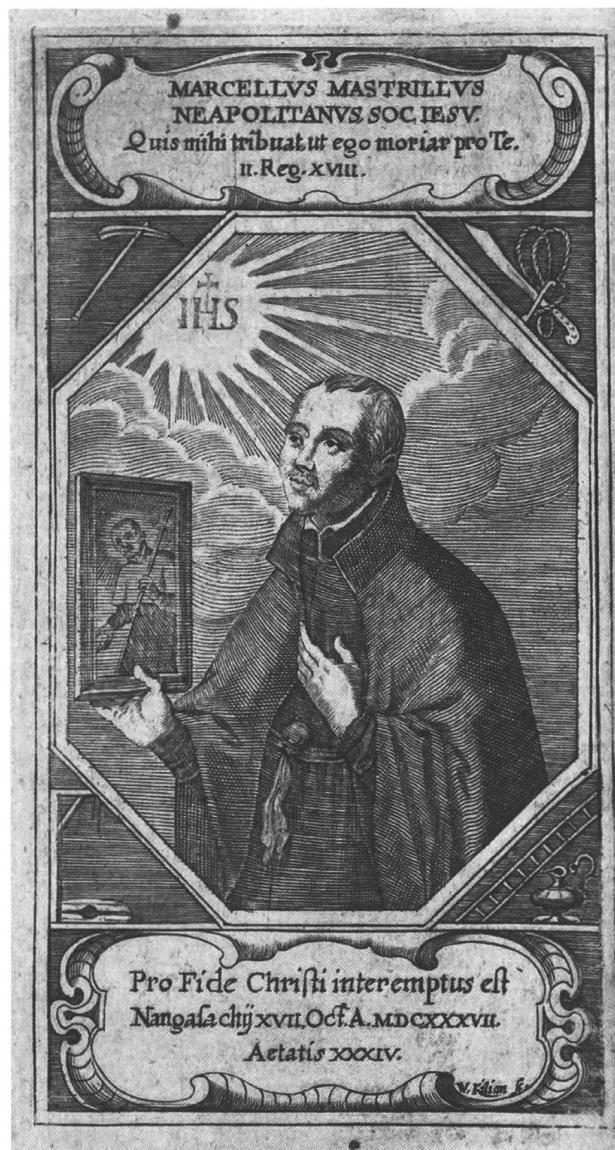


Abb. 9: Wolfgang Kilian, Marcello Mastrilli mit Portrait Franz Xavers, Kupferstich,
in: [Juan Eusebio Nieremberg], P. Marcellus Mastrillus Neapolitanus [Vita], [...],
Dilingen: Formis Academicis, 1648, Frontispiz (München, BSB, V.ss. 668)

Brust und scheint in einen Zustand innerer Kontemplation versunken zu sein. Seine Augen richtet er nicht auf das Bildnis, sondern andächtig nach oben, offenbar in Schau des ihm in die Seele eingeprägten Bildnisses, worauf seine auf die Herzgegend gelegte Hand anzuspielen scheint. Vieldeutig ist auch ein weiterer Aspekt: Das gerahmte Portrait Franz Xavers zeigt nicht die üblichen hageren Züge des Heiligen, sondern es ähnelt vielmehr den runden, feisten Gesichtszügen Mastrillis. Diese Annäherung der Physiognomien verdeutlicht die persönliche *imitatio* Mastrillis, der als Missionar dem Leben Franz Xavers nacheiferte. Das Bildnis des geistlichen Vaters konnte folglich zum Symbol für

die spirituelle Nachfolge des *filius* werden. Auf beiden Portraits präsentieren die *figliuoli* Mastrilli und Ribadeneyra die von ihnen geschaffenen Bildnisse ihrer geistlichen Väter wie einen *homunculus* oder nach der Art eines Gnadenbildes. Diese Form der Darstellung bringt die Ambivalenz der *figliuoli* bewusst zum Ausdruck: Wurden sie während ihrer Leben von ihren geistlichen Vätern geprägt, waren sie es, die nach deren Tod diejenigen Bildnisse schufen, die der Nachwelt im Gedächtnis bleiben sollten. In der Handlung des Zeigens und Präsentierens vermischt sich der Demutsakt – das Zurückweichen der eigenen Person vor der Bedeutsamkeit des Vaters – mit dem Schöpfungsakt – dem unmissverständlichen Verweis auf die eigene Autorschaft.

Mit dem Verstreichen der Jahrzehnte nach dem Tod potentieller Kandidaten für einen Selig- oder Heiligsprechungsprozess wurden die Aussagen von älteren Ordensmitgliedern, die auf der Grundlage ihrer Erinnerungen noch Aussagen zur Ähnlichkeit von Bildnissen machen konnten, immer kostbarer. Im Fall von Ignatius bemühte man sich um 1600, als mit Blick auf das Heilige Jahr und später während des Pontifikats Papst Pauls V. (1605–1621) die Hoffnungen auf die Eröffnung des Beatifikationsverfahrens erneut stiegen, um eine Aktualisierung seiner Portraitikonographie. Auf Basis des Bildnisses von der Hand des gerade verstorbenen Malers Jacopino del Conte (1510–1598), das Ignatius vorrangig in seiner historischen Rolle als erster Ordensgeneral zeigt (Abb. 5), sollte ein Portrait entwickelt werden, das den zeitgemäßen Erwartungen an ein Heiligenporträt entsprach. Für dieses Projekt engagierte sich der *Visitator generalis* der belgischen Provinz, Oliverius Manareus, der in einen intensiven Austausch mit dem amtierenden römischen General Claudio Aquaviva (5. Generalat 1581–1615) trat.³⁶ Manareus' Bemühungen trafen dort auf fruchtbaren Boden, da die spanische *vera effigies* Ribadeneyras in Rom nie besonderen Zuspruch gefunden hatte: Ein Brief Aquavivas vom 24. März 1586 beinhaltet eine Bestätigung der Ankunft offenbar einer Kopie des von Coello gemalten Porträts (Abb. 7) sowie das Urteil, das Gemälde sei zwar gut gemalt, jedoch nicht ähnlich, hingegen sei dasjenige Bild, das hier in Rom sei (wohl Jacopinos Gemälde) und das man auch nach Spanien geschickt habe, viel ähnlicher.³⁷ Zugleich kam es Manareus entgegen, dass in dieser Zeit auch der Unmut der römischen Jesuiten gegenüber dem Portrait Jacopino del Contes wuchs. Manareus schreibt 1600 rückblickend an Aquaviva, dass bereits bei der Generalkongregation von 1573 23 anwesende Patres – darunter auch Ribadeneyra, der offenbar schon lange vor Francisco de Porres' Besuch in Madrid das Gemälde Jacopino del Contes in Rom gesehen hatte – einstimmig das Bildnis als unähnlich

beurteilten.³⁸ Manareus schloss sich diesen Haltungen gegenüber dem spanischen und dem römischen Bildnis an, denn er schrieb an den deutschen Pater Georg Duras bereits am 20. März 1598:

“Das Bild aber, das P. Ribadeneyra schickte, ich sah es neulich in den Händen – ich weiss nicht mehr wessen – gefällt mir nicht; weder ist dieses unserem Vater ähnlich noch jenes, welches in Rom ist, von dem wir Kopien angefertigt haben, und welches im Stübchen unseres Vaters ist.”³⁹

Manareus kommt in seinem Brief an Aquaviva noch einmal auf das Portrait in den Räumen des Generals zurück und beschuldigt es, die Ursache der Unähnlichkeit der meisten verbreiteten Portraittypen zu sein. Ignatius’ Gesicht sei nicht oval, sondern kurz und rund gewesen, sodass die gewöhnliche Darstellungsweise – basierend auf Jacopinos Gemälde – fehlerhaft sei. Die grosse Wertschätzung, die dieses Gemälde im Raum des Generals dennoch erhielt, konnte sich Manareus nur aufgrund der grossen Autorität von Ignatius’ Nachfolger im Generalsamt, Diego Laynez, erklären, der das Bild – ohne es ausdrücklich anzuerkennen oder zu verwerfen – während seiner Amtszeit in seinem Zimmer behalten hatte. Seine Nachfolger Francisco de Borja und Everard Mercurian behielten es weiterhin aus Respekt gegenüber ihrem Vorgänger, aber ebenfalls ohne es offiziell als *vera effigies* anzuerkennen.⁴⁰ Wie bereits Ribadeneyra vor ihm versuchte Manareus so die Bedeutung des römischen Bildnisses zu schmälern: Die anfängliche Duldung des Portraits sei allein auf seinen exklusiven Hängungsort zurückzuführen. Keiner der nachfolgenden Generäle hatte es gewagt, das Gemälde zu entfernen, und so blieb es immer an seinem Ort. Insbesondere zu Ribadeneyras Bemühungen äusserte sich Manareus sehr nüchtern gegenüber Aquaviva:

“P. Petrus Ribadeneyra [...] versuchte, in Madrid Besseres zu bewerkstelligen durch den überragenden Maler des Königs, wie in seinem Buch 4 über das Leben unseres Vaters zu lesen; aber weil die Sache, wie ich glaube, nicht ausreichend glücklich voranschritt, ist jenes nicht öffentlich gezeigt worden. Weshalb er in den folgenden Jahren ein anderes veröffentlichte, das er den übrigen vorzog, und deswegen einige Exemplare seines Bildes hierher schickte. Aber selbst mit diesem erreichte er nicht das Ziel.”⁴¹

Es ist schwer zu beurteilen, ob Manareus mit dieser Passage beabsichtigte, Ribadeneyras Projekt zu verunglimpfen, oder ob er berechtigte Vermutungen über

die Arbeitsweise in Madrid äusserte, jedenfalls konnte er seine Darstellung nutzen, um im Anschluss Aquaviva sein eigenes Erinnerungsbild anzupreisen:

“Die Farbe des seligen Paters war nicht schwarz oder sehr dunkel, aber auch nicht glänzend weiss; er war in der Mitte zwischen Schwarz und Weiss, ich pflegte ihn immer zu vergleichen mit einem schönen und gut gefärbten Weizenkorn; und derselben Farbe war ein gewisser übernatürlicher Glanz beige-mischt, der ihm wundersame Anmut verlieh, sodass dieser den beglückte, der ihn ansah. So sah es der selige Filippo Neri, Vorsteher der Oratorianer, der mir und Pater Mutius Vitelleschi während der letzten Kongregation davon berichtete. Pater Eleutherius Pontanus [...] glaubte allerdings, dass der selige Vater sein Gesicht salbte und mit roter Farbe einrieb, um eine solche Anmut zu erreichen.”⁴²

Idealität und eine übernatürliche Erscheinung, die auf Ignatius’ Heiligkeit hinwies, standen für Manareus im Vordergrund. Die visuelle Umsetzung der zu diesem Zeitpunkt bereits in den Ignatius-Viten beschriebenen idealen Komplexion zwischen Weiss und Schwarz, die gemeinsam mit der Weizenkornfarbe christologische Anspielungen enthält, sollten für das neue Bildnis berücksichtigt werden.⁴³ Er rekurrierte auch auf den durch viele Augenzeugenberichte bestätigten Bericht Filippo Neris, der auf Ignatius’ Gesicht einen übernatürlichen Glanz wahrgenommen haben soll, und auf die Beobachtung von Ignatius’ charismatischer Gesichtsrötung.⁴⁴

Zwischen Rom und der belgischen Provinz wurden zwischen 1598 und 1601 verschiedene Miniaturbildnisse ausgetauscht, um die Einigung auf ein Portrait und dessen weitere Verbreitung zu erzielen. Die endgültige Auswahl oblag selbstverständlich Aquaviva, doch im Vorfeld wurden die Bildnisse durch fünf ältere Patres, die Ignatius persönlich gekannt hatten, beurteilt. Aus den Korrespondenzen geht hervor, dass man das Kriterium der historischen Ähnlichkeit gegenüber der reinen Kunstfertigkeit bevorzugte. Die Briefwechsel enthalten Passagen wie: “Das andere kleine [Bildnis, Anm. d. Verf.] [...] ist schön, aber ähnelt unserem Vater nicht sehr; und hier glaube ich auch nicht Schönheit oder Kunst sehen zu müssen, sondern die Wahrheit der Sache.”⁴⁵ – “Ich [...] urteile, dass das kleine, ovale Bild schön und kunstvoll gemalt wurde, aber dem Gesicht unseres seligen Vaters Ignatius nicht ähnelt [...].”⁴⁶ Die von den fünf Patres schliesslich unter dem Titel *Iudicium quinque Patrum de Ignatii imaginibus* zusammengestellte Liste von Verbesserungsvorschlägen enthält überraschend zielgenaue Veränderungswünsche:

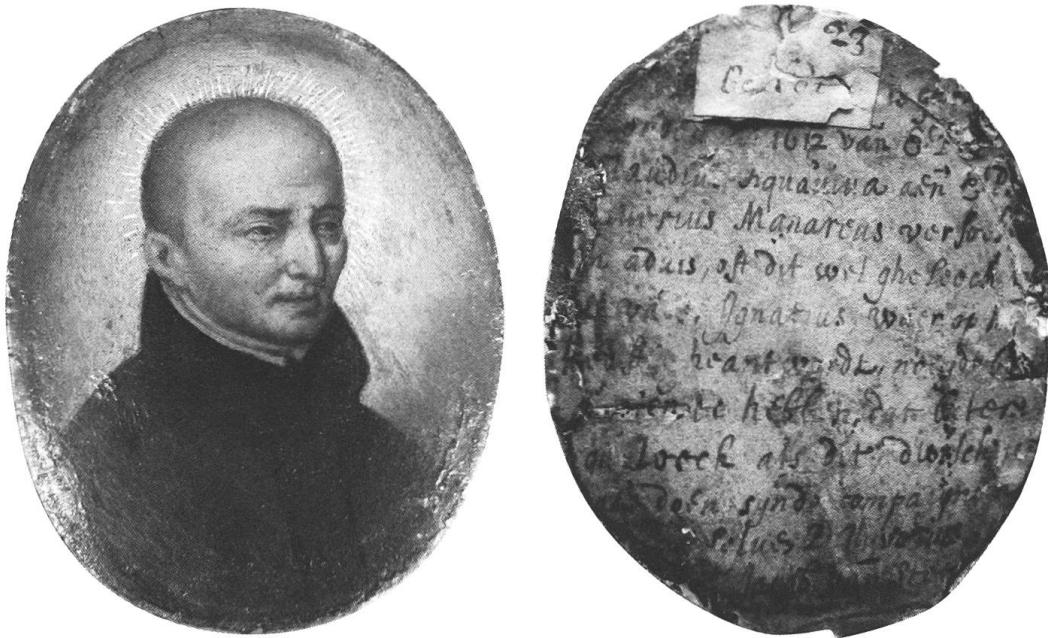


Abb. 10: Ignatius mit strahlendem Antlitz, um 1600, Portraitminiatur auf Kupfer, 8.5 × 6.8 cm, Antwerpen, Vlaamse jezuïeten (ELC), ehem. Curia provinciale, Brüssel, Avers/Revers

“1. Alle sind der Auffassung, dass unser seliger Vater in zu jugendlichem Alter dargestellt wird. 2. Die Patres Costerus, Sommalius und Oliverius urteilen, dass auch die Stirn nicht breit genug sei. 3. Dieselben urteilen, dass die Wangenknochen nicht genügend hervorragen; unser seliger Vater hatte nämlich deutlich sichtbare Wangenknochen. 4. Auch muss der untere Teil des Gesichts, das heisst, von der unteren Lippe bis einschliesslich des Kinns, kürzer sein, als es das Bild zeigt. 5. [...].”⁴⁷

Vor dem Hintergrund des grossen zeitlichen Abstandes zu Ignatius’ Lebzeiten, während der die urteilenden Patres in einem sehr jungen Alter Kontakt zu ihm hatten, ist es äusserst unwahrscheinlich, dass die Beteiligten noch auf der Grundlage präziser Erinnerungen urteilen konnten. Bei näherer Betrachtung scheinen die vorgebrachten Details über die Korrektur von Jacopinos Vorlage hinaus auf die Umgestaltung des Bildnisses in Richtung eines stereotypen ehrwürdigen Antlitzes zu zielen. Die gewünschte Akzentuierung der Wangenknochen verweist auf das Ideal der Askese, während die Verbreiterung der Stirn und die Verkürzung der Kinnpartie und somit eine generelle Betonung der oberen Gesichtshälften als Angleichung an den seit antiker Zeit etablierten Philosophen- oder Denkertypus verstanden werden

kann.⁴⁸ Auch ein weiterer Kommentar in der römisch-belgischen Korrespondenz, wonach die Augen mit grösserer Süsse gestaltet werden müssten, legt die Allgemeinheit der Kategorien offen, innerhalb derer das Portrait ganz im Sinne der Zeit verhandelt wurde.⁴⁹ Erkennbar stand um 1600 im Vorfeld der Prozesseröffnung der grösstmögliche Propagandanutzen eines umgestalteten Ignatius-Portraits im Vordergrund.⁵⁰

Die hauptsächlich zwischen Manareus und Aquaviva geführte Korrespondenz enthält zahlreiche Hinweise auf die ihr beigelegten Miniaturportraits, von denen zwei Versionen näher diskutiert wurden: ein Portrait, das Ignatius mit Kopfbedeckung zeigt, und eines, das ihn mit einem Strahlenkranz um das Haupt darstellt.⁵¹ Der Korrespondenz kann heute nur noch eine in der jesuitischen Kurie in Antwerpen (ehemals in Brüssel) aufbewahrte Portraitminiatür auf Kupfer zugeordnet werden, die Ignatius mit Strahlenkranz zeigt. Das kleinformatige, ovale Portrait trägt auf der Rückseite eine handschriftliche Bezeichnung, die diese Zuordnung bekräftigt: Bruder Jacques Van den Steen, ein enger Vertrauter von Manareus, bestätigt, dass das Portrait im Jahr 1612 von Aquaviva an Manareus geschickt worden war (Abb. 10).⁵² Als Freund von Manareus erhielt Jacques Van den Steen das Bildnis, und es blieb in seinem Besitz bis Van den Steen in Löwen starb. Dort wurde es noch lange Zeit aufbewahrt, bis es schliesslich nach Brüssel und dann an seinen heutigen Aufbewahrungsort in Antwerpen gelangte. Das Bildnis zeigt, wie sehr die in der Korrespondenz formulierten Vorstellungen von Heiligkeit auf das belgisch-römische Portraitprojekt Einfluss nahmen: Die hell leuchtende, leicht rötliche Färbung des Gesichts sowie die von seinem Antlitz ausgehenden goldenen Strahlen sind offenbar auf die von Manareus beschriebene ideale Komplexion sowie den von Filippo Neri beobachteten *splendor supernaturalis* zurückzuführen, während die massiv wirkende Stirn mit der im *Iudicium* formulierten Forderung korrespondiert, die untere Gesichtshälfte zu verkürzen und die Stirn breiter zu gestalten. Auch der lächelnde Ausdruck von Mund und Augen stellen eine wirkungsvolle Intervention gegenüber Jacopinos streng wirkendem Portrait von Ignatius als Ordensgeneral dar.

Endlich, nach einer zweijährigen Korrespondenz, entschied sich Aquaviva für ein Bildnis, das er in der Tradition der *imago spirans* beschrieb: Er habe es sehr aufmerksam betrachtet und dann bemerkt, dass dieses heilige Antlitz (*effigies sanctitatis*) ‘lebe’ (*spirare*). Die Brüder, denen er es zeigte, hätten ihm dies bestätigt, und das Bildnis gefiel ihnen ganz ausserordentlich.⁵³ Das ausgewählte Bildnis wird mit grosser Wahrscheinlichkeit auf einem späteren Stich wiedergegeben, der in eine Ignatius-Vita des 18. Jahrhunderts



Abb. 11: "Effigie di S. Ignazio Lojola la più simigliante", Kupferstich, in: Antonio Francesco Mariani, *Della Vita di S. Ignazio Fondatore della Compagnia di Gesù*, Libri Cinque, Bologna: Dalla Volpe 1741 (München, Bibliothek der Hochschule für Philosophie, 0100/310-1034)

eingebunden wurde und dort vom Autor als das ähnlichste Bildnis des Heiligen angepriesen wird.⁵⁴ Das dargestellte Portraitmedaillon, das dem Antwerpener Miniaturbildnis äusserst nahekommt, wird von drei schwebenden Engeln nach der Art eines wundertätigen Gnadenbildes emporgetragen, während eine Bildunterschrift die Patres, die das *Iudicium* formulierten, als die *familiari del Santo* auflistet (Abb. 11). Auch wenn die Nennung der damaligen Augenzeugen als Form authentizitätsstiftender Historisierung bedeutsam blieb, zeigt der Stich sehr deutlich, dass die Präsentation des Bildnisses lange nach der abgeschlossenen Kanonisierung von Ignatius nun nicht mehr Sache der *figli spirituali* war, sondern buchstäblich in den Händen



Abb. 12: "Af-Beeldinghe van d'eerste eeuwe der Societeyt Iesu [...],
Antwerpen: Plantin, 1640, Kupfertitel

der Himmelswesen lag. Der rechte Engel führt den von Ribadeneyras und Mastrillis Bildnissen vertrauten Zeigegestus aus, während der Engel auf der linken Seite Ignatius' gängiges Attribut, die von ihm verfasste Ordensregel (*Constitutiones*), mit seinem lesbaren Wahlspruch *Ad maiorem Dei gloriam* emporhält. Der Engel unterhalb des Medaillons trägt eine brennende Fackel in der Hand – möglicherweise um das Bildnis zu beleuchten oder als symbolhafte Anspielung auf Ignatius' Namen, der ab dem 17. Jahrhundert häufig in Verbindung mit dem lateinischen Wort für Feuer (*ignis*) gebracht wurde.⁵⁵



Abb. 13: Caelestibus armis eminus expugnat, in: Af-Beeldinghe van d'eerste eeuwe der Societeyt Iesu [...], Antwerpen: Plantin, 1640, S. 510

Bemerkenswert ist die sich wandelnde Rolle der *figliuoli* in Abhängigkeit von der verstrichenen Zeit: Je greifbarer die päpstliche Bestätigung der himmlischen Präsenz und thaumaturgischen Potenz des verehrten Vaters Ignatius wurde, desto mehr rückte die individuelle Nachfolge der *figli spirituali* als Mittel ihrer Inszenierung in den Hintergrund. Die Reproduktion eines individuellen Erinnerungsbildes wurde durch die Verhandlung kollektiv bedeutsamer Vorstellungen abgelöst, in denen sich die persönlichen Erinnerungen mit den pragmatischen Notwendigkeiten der Gegenwart vermischten (Abb. 12–14). Im Falle des erst ein halbes Jahrhundert nach Franz Xavers Tod geborenen Mastrilli wurde die unmöglich gewordene



Abb. 14: Aeternum formet in orbem, in: Af-Beeldinghe van d'eerste eeuwe der Societeyt Iesu [...], Antwerpen: Plantin, 1640, S. 702

persönliche Augenzeugenschaft durch das in der Vision empfangene Bildnis kompensiert. Die Referenz von Erinnerungs- und Visionsbildern eröffnete einen grossen Spielraum für die Gestaltung von zukünftigen Bildnissen, die für Generationen geschaffen wurden, welche die Dargestellten nicht persönlich kannten, doch als Heilige verehrten. Im Sinne der Worte des auferstandenen Christus an seine Jünger, „selig, die nicht sahen und doch glaubten“⁵⁶, bürgte die spätere Erwähnung der *figliuoli* in erster Linie für die Rechtmässigkeit der Verehrung des Heiligen mittels seines Bildnisses, die zukunftsweisendere Bedeutung besass als die Überlieferung der konkreten Portraitähnlichkeit.

- 1 Das im Folgenden präsentierte Bild- und Quellenmaterial wurde in meiner Dissertation zu den frühesten Bildnissen nachtridentinischer Heiliger: Die ersten Porträts der *Beati* und *Santi moderni*. Porträthähnlichkeit in nachtridentinischer Zeit, eingehend untersucht, Publikation: Nina Niedermeier, Die ersten Bildnisse von Heiligen in der Frühen Neuzeit. Porträthähnlichkeit in nachtridentinischer Zeit (= *Jesuitica* 23), Regensburg: Schnell & Steiner, 2020. Da dort die einzelnen Beispiele im Zusammenhang verschiedenster Fragestellungen behandelt werden, erschien es mir sinnvoll, die relevanten Quellen für das Thema der *imitatio* der geistlichen Schüler und die Konkurrenz ihrer Erinnerungsbilder in einem separaten Beitrag zusammenzustellen. Eine wesentliche Anregung zur näheren Betrachtung dieses Aspektes bot der 19. Internationale Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin (24.–28. Juni 2018) zum Thema “Memoria”, wo ich im vertrauten Kollegenkreis meine Ideen zur Diskussion stellen konnte. Meinen Beitrag möchte ich Thomas Ricklin widmen, der als Professor und Doktorvater einen Teil meines Studiums in München begleitete. Für seine kontinuierliche Anregung, zur Erweiterung und Hinterfragung des akademischen Wissenskanons beizutragen, bin ich ihm sehr dankbar, und ich hoffe, diese ‘Prägung’ sowie sein Erinnerungsbild mit beständiger Lebendigkeit bewahren zu können. Der Beitrag erschien 2019 in: Die nackte Wahrheit und ihre Schleier. Weisheit und Philosophie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Studien zum Gedenken an Thomas Ricklin (= *Dokimion* 42), hrsg. von Christian Kaiser, Leo Maier und Oliver Maximilian Schrader, Münster: Aschendorff Verlag, 2019, S.405–430, für *SCHOLION* 12/13, 2020/21 wurde der Abbildungsteil erweitert.
- 2 Erst mit dem Breve *Caelestis Hierusalem Cives Urbans VIII.* im Jahr 1634 wurde den zeitnahen Heiligsprechungen ein Ende bereitet, indem ein obligatorischer Zeitabstand von mindestens fünfzig Jahren zwischen Tod und Prozesseröffnung eingeführt wurde. Zur Heiligsprechung im Posttridentinum cf. Ruth N. Noyes, On the Fringes of Center: Disputed Hagiographie, Imagery and the Crisis over the *Beati moderni* in Rome ca. 1600, in: *Renaissance Quarterly* 64, 2011, S.800–846; Massimo Leone, Saints and Signs. A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism, Berlin: de Gruyter 2010, S.403; Andreas Schalhorn, Historienmalerei und Heiligsprechung. Pierre Subleyras (1699–1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert, München: scaneg, 2000, S.31–33; Peter Burke, How To Be a Counter-Reformation Saint, in: Kaspar von Greyerz (Hg.), Religion and Society in Early Modern Europe 1500–1800, London: Allen & Unwin, 1984, S.46–47; John W. O’Malley/James P.M. Walsh, Constructing a Saint Through Images. The 1609 Illustrated Biography of Ignatius of Loyola, Philadelphia: Saint Joseph’s University Press, 2008, S.16. Ausführlich zur historischen Entwicklung der Heiligsprechung cf. Wilhelm Schamoni, Inventarium Processuum Beatificationis et Canonizationis Bibliothecae Nationalis Parisiensis provenientium ex Archivis S. Rituum Congregationis typis mandatorum inter annos 1662–1809, Hildesheim: Olms, 1983; Giuseppe Dalla Torre, Santità ed economia processuale. L’esperienza giuridica da Urbano VIII a Benedetto XIV, in: Archivio Giuridico “Filippo Serafini” 211, 1991, S.9–48.
- 3 So trägt ein im *Monumento Nazionale dei Girolamini* in Neapel aufbewahrtes Portrait von Filippo Neri, das als *vera effigies* druckgraphisch verbreitet wurde, auf seiner Rückseite die handschriftliche Bezeichnung: “Sancti Patris nostri imaginem similissimam hanc esse asserebant seniores nostri, qui illum noverant.” Zum Gemälde cf. Louis Ponnelle/Louis Bordet, Der heilige Philipp Neri und die römische Gesellschaft seiner Zeit (1515–1595). Festgabe zum 500. Geburtstag des hl. Philipp Neri, hrsg. von Ulrike Wick-Alda, unter Mitarbeit von Stefan Wick, übers. von M. Birgitta zu Münster OSB und Michaela-Anna

Wellschmiedt, Bonn: Nova et Vetera, 2015, S. 130, Anm. 560. Ein weiteres Beispiel ist die postume Verbreitung des Bildnisses von Camillo de Lellis. Seiner nur wenige Monate nach seinem Tod publizierten *Vita* (1615) wurde ein Portraitstich vorangestellt (gestochen von Camillos Zeitgenossen Johann Friedrich Greuter), dessen Ähnlichkeit von *familiares* des Verstorbenen bestätigt wurde. Cf. Sanzio Cicatelli, Vita del P. Camillo de Lellis. Fondatore della Religione dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi, hrsg. von Piero Sannazzaro, Rom: Curia generalizia, 1980 (Portraitstich als Frontispiz abgebildet).

- 4 Cf. z.B. die Erläuterung der Ablehnung des Portraits durch Ignatius von Loyola in seiner Vita: "Nullam nos habere imaginem quae ipsum ad vivum referat; quod non oblivione tamen aut incuria factum est. Sed cum Ignatius neque pictam, neque fictam imaginem suam pati posset, neque quippiam quod vanitatem haberet aut vanitatis umbram, ut hoc fieri permetteret qui ab ipso petere auderet, ex omnibus nostris inventus est nemo." Pedro de Ribadeneyra, Vita Ignatii Loyolae, in: Cándido de Dalmases (Hg.), Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiosis, Band IV, Rom: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1965, S. 730–732. Zum Diskurs über die Eitelkeit in der religiösen Traktatliteratur cf. Katja Burzer, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom (= I Mandorli 15), Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 28–30.
- 5 Cf. Johannes Molanus, De Picturis Et Imaginibus Sacris, Löwen: Hieronymus Welleus, 1570; Gabriele Paleotti (1582): Discorso intorno alle Imagini sacre et profane, hrsg. von Paolo Prodi, Sala Bolognese: Forni, 1990; Federico Borromeo (1624), Della Pittura Sacra. Libri Due (= Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte 4), hrsg. von Barbara Agosti, Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, 1994, S. 54–55; Giovanni Domenico Ottolini/Pietro Berrettini da Cortona, Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro, Florenz: G. A. Bonardi, 1652, S. 98, 101–102, 110.
- 6 Eine wichtige frühchristliche Quelle des 2. Jahrhunderts ist die apokryphe Erzählung vom heimlichen Portrait des Apostels Johannes in den *Acta Iohannis*. Cf. Wilhelm Schneemelcher/Edgar Hennecke (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band II: Apostolisches. Apokalypsen und Verwandtes, 5. Auflage, Tübingen: Mohr, 1989, S. 159–160. Von einem Portraitraub erzählt die Vita des byzantinischen Eremitenheiligen Theodor von Sykeon, der im 6. Jahrhundert lebte. Cf. André-Jean Festugière (Hg.), Vie de Théodore de Sykeon, Brüssel: Soc. des Bollandistes, 1970, S. 114. Das Motiv wird auch von Petrarca verwendet: Francesco Petrarca, Res Seniles, hrsg. von Silvia Rizzo unter Mitarbeit von Monica Berté, Florenz: Casa Editrice Le Lettere, 2006, Lib. I, epist. 6,27–28, S. 91. Neben im Ruf der Heiligkeit stehenden Personen wurden auch Frauen, Würdenträger und Fürsten heimlich gemalt bzw. beobachtet und später nach dem Gedächtnis (*alla macchia*) gemalt. Zu Bezugnahmen ab dem 16. Jahrhundert auf das *ritratto rubato* oder die Malerei *alla macchia* cf. Ottolini/Berrettini 1652, Trattato, op. cit. (wie Anm. 5), S. 101–102; Paleotti 1582/1990, Discorso, op. cit. (Anm. 5), Fol. 157v–158r, 161v–162r; Filippo Baldinucci (1681), Vocabolario toscano dell'arte del disegno, hrsg. von Severina Parodi, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1976, sub voce "Macchia", S. 86. Cf. auch Édouard Pommier, Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998, S. 166–168; Lorne Campbell, Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and the 16th Centuries, New Haven/London: Yale University Press, 1990, S. 1, 162–163; John T. Spike, Ottavio Leoni's Portraits *alla macchia*, in: id. (Hg.), Baroque Portraiture in Italy: Works From North American Collections (The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1984/85), Sarasota 1985, S. 12–16.

- 7 Unter anderem durch Marsilio Ficinos Übersetzung zählte die Vita Plotins zum neuzeitlichen Wissenskanon. Cf. Palesti 1582/1990, Discorso, op. cit. (Anm. 5), Fol. 157v; Ottonelli/Berrettini 1652, Trattato, op. cit. (wie Anm. 5), S. 101. Zu Porphyrius cf. Gilliam Clark, Philosophic Lives and the Philosophic Life. Porphyry and Iamblichus, in: Tomas Hägg/Philip Rousseau (Hg.), Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity, unter Mitarbeit von Christian Høgel, Berkeley: University of California Press, 2000, S. 29–51, hier S. 33–35; auch Joseph Bidez, Vie de Porphyre. Le philosophe néo-platonicien, Gand: van Goethem, 1913.
- 8 Cf. Mark J. Edwards, A Portrait of Plotinus, in: Classical Quarterly 43, 1993, S. 480–490, hier S. 481; Mark J. Edwards, Birth, Death, and Divinity in Porphyry's Life of Plotinus, in: Hägg/Rousseau 2000, Greek Biography, op. cit. (wie Anm. 7), S. 55; Suzanne Stern-Gillet, Plotinus and his portrait, in: The British Journal of Aesthetics 37, 1997, S. 211–225.
- 9 Zitiert nach Porphyrius: Über Plotins Leben und über die Ordnung seiner Schriften (= Plotins Schriften, Band V^c: Anhang), übers. von Richard Harder, Hamburg: Meiner, 1958, S. 3 (1, 1–4); Interpunktions wie im Original.
- 10 Edwards 1993, A Portrait, op. cit. (wie Anm. 8), S. 481.
- 11 Zu Porphyrius' Konkurrenzverhalten gegenüber Amelius und der Kritik an dem von Amelius organisierten Portraitaub cf. auch Edwards 2000, Birth, op. cit. (wie Anm. 8), S. 67–69. Zu Porphyrius' Einschätzung des Philosophen Amelius: Porphyrius 1958, Über Plotins Leben, op. cit. (wie Anm. 9), S. 49–50 (125).
- 12 Amelius dient Porphyrius als Beispiel einer verfehlten imitatio: “[...] er übertraf alle seine Zeitgenossen an Arbeitseifer, er schrieb fast alle Bücher des Numenios ab und sammelte sie, ja die meisten lernte er fast auswendig; er verfaßte ‘Anmerkungen aus den Vorlesungen’ und brachte dies Werk auf etwa hundert Bücher [...]” Porphyrius 1958, Über Plotins Leben, op. cit. (wie Anm. 9), S. 9 (22).
- 13 Cf. Edwards 1993, A Portrait, op. cit. (wie Anm. 8), S. 489–490. Zu Porphyrius' Bilderkritik in seinem Werk *De Statuis* cf. Bidez 1913, Vie de Porphyre, op. cit. (wie Anm. 7), Appendix I, 1–3. Er erklärt dort, dass die wahren Gesichtszüge einer Person in ihrem Bildnis nicht darstellbar sind. Trotz bilderkritischer Passagen in den Werken von Porphyrius und Plotin werden beide Autoren heute überwiegend als bilderfreudlich wahrgenommen. Die neu-platonische Vorstellung von der Partizipation des Abbildes am Urbild und des Bildes als Sitz übernatürlicher Kräfte werden sogar explizit mit Plotin in Verbindung gebracht. Cf. Thomas Sternberg, Fünf Thesen zur Kontroverse um die Erlaubtheit der Bilder in der frühen Kirche, in: Josef Wohlmuth (Hg.), Streit um das Bild. Das zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive, Bonn: Bouvier, 1989, S. 31–37, hier S. 35.
- 14 O'Malley/Walsh 2008, Constructing a Saint, op. cit. (wie Anm. 2), S. 9.
- 15 Dabei entstand ein biographischer Bericht, der in Ermangelung eines Titels einfach “Acta” genannt wurde. Die deutsche Übersetzung wurde unter dem Titel “Bericht des Pilgers” bekannt, da Ignatius sich selbst – in eigentümlicher Distanznahme – stets als “der Pilger” bezeichnete. Luis Gonçalves da Câmara, Acta Patris Ignatii ut primum scripsit P. Ludovicus Gonzales excipiens ex ore ipsius patris, in: Cândido de Dalmases (Hg.), Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initii, Band I, Rom: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1943, S. 354–507. Deutsche Übersetzung: Ignatius von Loyola, Bericht des Pilgers, übers. und komment. von Peter Knauer, Würzburg: Echter, 2002. Die *Acta* wurden nicht ediert, sondern kursierten in Manuskriptform innerhalb des Ordens. Sie wurden erst durch die Bollandisten, die sie in die *Acta Sanctorum* integrierten, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Cf. Helmut Feld, Ignatius von Loyola, Gründer des Jesuitenordens, Köln: Böhlau, 2006, S. 9.

- 16 "per puncta scriptum", Câmara 1943, Acta, op. cit. (wie Anm. 15), S. 363.
- 17 Id., S. 363.
- 18 Cf. Robert Aleksander Maryks, Introduction. The Quest for the Historical Ignatius, in: id. (Hg.), A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence, Leiden: Brill, 2014, S. 3–4.
- 19 O'Rourke Boyle bringt die Rhetorik der *Acta* mit antiken Modellen in Zusammenhang. In Bezug auf die zeitliche Verzögerung verweist sie auf Quintilian. Das unpräzise Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Ignatius' Rede und Câmara's Text entspricht Senecas Vorstellung von der Ähnlichkeit als Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Cf. Marjorie O'Rourke Boyle, Loyola's Acts. The Rhetoric of the Self, Berkeley: University of California Press, 1997, S. 7–8. Die Vorstellung von der Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn als Erklärungsmodell für eine gelungene *imitatio* wurde von Petrarca in einem Brief (1366) an Boccaccio aufgegriffen: "Wer nachahme, müsse dafür sorgen, dass er Ähnliches, nicht aber Gleiches schreibe, denn die Ähnlichkeit dürfe nicht sein wie die eines Bildes gegenüber dem Abgebildeten, obwohl beim Abbilden eine möglichst grosse Genauigkeit den Ruhm des Künstlers ausmache. Vielmehr müsse die Ähnlichkeit die eines Sohnes zum Vater sein. Zwischen diesen gebe es ja, obwohl die Verschiedenheit bei den Körperteilen oft sehr bedeutend sei, doch ein gewisses Etwas (*umbra*), das unsere Maler als 'Duft' (*aer*) bezeichnen und das man vor allem im Gesicht, zumal in den Augen wahrnehme, und in eben diesem Duft liege, was jene Ähnlichkeit ausmache, die beim Anblick des Sohnes unverzüglich die Erinnerung an den Vater wachrufe, auch wenn bei einem genauen Abmessen wirklicher Verhältnisse von diesem zu jenem alles sehr verschieden sei." Francesco Petrarca, Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten, Band 2: Buch 13–24, hrsg. von Berthe Widmer, Berlin: de Gruyter, 2009, S. 635 (Fam. 23, 19).
- 20 Ignatius von Loyola 2002, Bericht des Pilgers, op. cit. (wie Anm. 15), S. 28.
- 21 Die bewusste Beschränkung auf den Hörsinn im theologisch-pädagogischen Kontext und sein Primat gegenüber dem Sehsinn hat topischen Charakter. Der visuellen Wahrnehmung wurde ein stärkerer sinnlicher Eindruck zugesprochen – ein in gegenreformatorischer Zeit unerwünschter Effekt, der häufig mit der Bezugnahme auf Horaz illustriert wurde: "segnus inritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae / ipse sibi tradit spectator. (Schwächer erregt die Aufmerksamkeit, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer sich selbst vermittelt.)" Horaz: Ars Poetica, 180–182, zitiert nach: Christine Göttler, Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Bob Scribner (Hg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (=Wolfenbütteler Forschungen 46), Wolfenbüttel: Harrassowitz, 1990, S. 276.
- 22 "Teníale en un aposento aparejado todo lo necesario para su arte, de suerte que él no hacía más de entrar donde el cardenal y el Padre comían, y mirar al Padre muy atentamente, y luego salía y ponía por obra lo que traía en la memoria. Comenzó a deglinear el retrato, y no acertó a hacer nada. Tornó a entrar otra vez y púsose con más atención que la primera a mirarle, y salió y quiso poner en ejecución lo que traía, y tampoco acertó a hacer cosa de provecho. Torna otra vez ; y si mucho cuidado puso las dos primeras, mucho más procuró poner en esta tercera. Salió, y por más que lo procuró, jamás pudo dar pincelada que fuese de provecho. Torna otra vez, hizo lo mismo, admirado de sí, mas no fue posible hacer ésta más que en las passadas ; y medio aburrido, y como a quien le falta el arte, arojó el pincel y dixo: – El arte se me ha perdido; Dios no quiere que este su siervo sea retratado –." Cristobal

López, De Sancti Ignatii Depicta Imagine Narratio Fratris Christophori Lopez 1587 mense Martio, in: Cándido de Dalmases (Hg.), *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initii*, Band III, Rom: *Monumenta Historica Societatis Iesu*, 1960, S. 236–249, hier S. 239–240 (im Folgenden als *Relación* zitiert). Die Erzählung erschien zuerst in Pedro de Ribadeneyras Madrider Manuscript-Fassung der spanischen Version seiner Ignatius-Vita, welche er im Jahre 1578 fertigstellte. Dort wurde sie später gekürzt und als einleitende Episode der *Relación* von 1587 wiederverwendet.

- 23 Zu den Editionen der Ignatius-Vita von Ribadeneyra cf. de Dalmases 1943–1965, *Fontes narrativi*, op. cit. (wie Anm. 4, 15, 22), *Fontes narrativi*, III, S. 211; *Fontes narrativi*, IV, S. XI–XX; Ursula König-Nordhoff, Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin: Mann, 1982, S. 35–36 und S. 46; O’Malley/Walsh 2008, *Constructing a Saint*, op. cit. (wie Anm. 2), S. 14. Ribadeneyras Fassung des Ignatiuslebens musste sich unter dem vierten General Everard Mercurian (1573–1580) gegenüber dem Konkurrenzwerk Giovanni Pietro Maffeis behaupten und wurde erst unter General Aquaviva (1581–1615) wieder unterstützt. Erst im Jahr 1583 erhielt er die Möglichkeit, seine spanische Version zu veröffentlichen.
- 24 “Pur ne abbiamo in Roma una di mano di Iacopin del Conte, dipintor’ eccellente, ricavata dal morto, ma corretta secondo l’effigie, che ne haveva in mente il medesimo dipintore, che stato lungo tempo suo penitente, spesse volte il vedeva: e questa, come ultima imagine del Santo, e di si buon pennello, si ha communemente per la migliore.” Daniello Bartoli, *Della vita e dell’Istituto di S. Ignatio, fondatore della Compagnia di Giesu libri cinque*, Rom: Domenico Manelfi, 1650, S. 580. Bartolis Information, Jacopino sei das Beichtkind des Heiligen gewesen, wird durch eine Inschrift auf dem heutigen Rahmen des Gemäldes festgehalten, der aus dem 19. Jahrhundert stammt (für diese Datierung danke ich herzlich Maurizio De Luca und P. Ignazio Echarte).
- 25 “Sacó entre ellas un retrato de nuestro Padre que traía con grande veneración. Hallóse presente el P. Pedro de Ribadeneyra a todo esto. Fue tanto el descontento y pena que le dio de ver el retrato, que no lo pudo dissimular, y assí dixo: – Este retrato no es de nuestro Padre; más parece de algún muy regalado y lleno, o algún labrador, que no de nuestro Padre. Pidió al P. Porres que no permitiesse se mostrasse.” López 1587/1960, *Relación*, op. cit. (wie Anm. 22), S. 241.
- 26 Id., S. 243. Paleotti zählt die Vermittlung von Bildnissen durch verbale Beschreibung unter die bekannten Methoden, um ähnliche Portraits von verstorbenen Personen zu erzeugen. Paleotti 1582/1990, *Discorso*, op. cit. (Anm. 5), Fol. 157v–158r.
- 27 “Assistía el P. Ribadeneyra siempre a ello, estando a la mañana tres horas, y a la tarde otras tantas, yesto por todo el tiempo que el retrato duró, advirtiendo al pintor lo que le parecía que no yva tan bien.” López 1587/1960, *Relación*, op. cit. (wie Anm. 22), S. 243–244.
- 28 Id., S. 247: “Al P. Ribadeneyra le he oydo decir muchas veces que tiene tan en la memoria y presente y viva la figura y rostro de nuestro Santo P. Ignacio, como si le tuviesse oy presente y vivo.”
- 29 “En la frente tenía dos berrugas negras, una en el entrecexo y otra un poco más arriba, que se le hicieron de dos días que pasó de calor extraordinario, uno cuando se hacía el retrato de nuestro sancto Padre Ignacio, que iba por caniculares a palacio a casa del pintor a verle hacer y dezirle lo que auía de quitar y poner en él; la otra yendo a una congregación prouincial de Toledo.” Cristobal López, *Vida del P.e P.o de Ribadeneyra religioso de la Compañía de Jesús escrita por el mismo P.e al modo de las Confesiones de S.t Aug.n añadida por su compañero que lo fué treinta y tres años el Her.no Xpoual*. Madrid 1612, in: Pedro

- de Ribadeneyra, Patris Petri de Ribadeneira Societatis Jesu sacerdotis, *Confessiones*, epistola aliaque scripta inedita (= *Monumenta Historica Societatis Iesu* 60), Band II, Madrid: Ex officina typographica "La editorial ibérica", 1923, Appendix, S. 429–488, hier S. 486.
- 30 Wie Bilinkoff beobachtete, beschrieb Ribadeneyra Ignatius in den autobiographischen *Confessiones* wiederholt als *padre*, *maestro* oder *guía*, um Ignatius' herausragende Bedeutung für sein Leben und auch das hohe Mass an Autorität, die er für Ribadeneyra verkörperte, zu charakterisieren. Cf. einschlägige referierte Passagen bei Jodi Bilinkoff, *The Many "Lives"* of Pedro de Ribadeneyra, in: *Renaissance Quarterly* 52, S. 180–196, hier S. 185.
- 31 López 1587/1960, *Relación*, op. cit. (wie Anm. 22), S. 246. Cf. Joh 14,8–11.
- 32 Zur theologischen Dimension des Vater-Sohn-Modells cf. Rudolf Preimesberger, Der Verfasser der Priesterschrift: Die zweite Effigies (6. Jhd. v. Chr.), in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.), *Porträt*, Berlin: Reimer, 1999, S. 76–79, hier S. 77–78. Cf. auch Woodalls Rückführung der Ähnlichkeitsvorstellung auf das theologische Konzept der Gottebenbildlichkeit: "Portraiture also articulated the patriarchal principle of genealogy upon which aristocratic ideology was built. The authorising relationship between the living model and its imaged likeness was analogous to that between father and son, and processes of emulation presumed identity to be produced through resemblance to a potent prototype. The subject was situated within chains or hierarchies of resemblance leading to the origin of Nature herself: God. Indeed, this mechanism for establishing a form of personal immortality fits onto a larger ideological regime in that it can be compared with the identification between the Son and the Father in the Catholic understanding of the Mass. The assimilation of image to prototype, sign to referent, was the source of salvation." Joanna Woodall (Hg.), *Portraiture. Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997, S. 3.
- 33 Levy widmete sich intensiv dem Konzept der Spiegelbildlichkeit zwischen Ignatius und Ribadeneyra. Cf. dazu Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley: University of California Press, 2004, S. 121 und S. 126–127; id., *Jesuit Identity, Identifiable Jesuits? Jesuit dress in theory and in image*, in: Elisabeth Oy-Marra/Volker R. Remmert (Hg.), *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, unter Mitarbeit von Kristina Müller-Bongard, Berlin: Akademie, 2011, S. 135–137. Zur ikonographischen Verknüpfung der Bildnisse von Ribadeneyra und Ignatius cf. Pierre-Antoine Fabre, *Le profil d'un fondateur. Genèse du portrait d'Ignace de Loyola (1556–1622)*, in: *Trois* (Montréal) 10, 1995, S. 5–24, hier S. 11–13.
- 34 António Franco, *Imagen da virtude em o noviciado da Companhia de Jesu na corte de Lisboa em que se contem a fundaçam da caza. & os Religiosos de virtude, que em Lisboa forao Noviços. Offerecida A' Virgem Senhora da Assumpcaõ Padroeira do mesmo Noviciado*, Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1717, S. 487–488. Mastrillis Traumerscheinung ist beschrieben in Daniello Bartoli, *Dell'istoria della Compagnia di Gesù. Il Giappone. Seconda Parte dell'Asia*, Rom: Nella Stamperia d'Ignatio de' Lazzeri, 1660, S. 443–445.
- 35 Bartoli 1660, *Dell'istoria*, op. cit. (wie Anm. 34), S. 451–452. Cf. auch Ines G. Županov, *Passage to India: Jesuit Spiritual Economy between Martyrdom and Profit in the Seventeenth Century*, in: *Journal of Early Modern History* 16, 2012, S. 19.
- 36 Die Briefe dieser Korrespondenz sind ediert in: *De S. Ignatii Imaginibus quinque patrum Flandrorum Iudicium 1598–1601*, in: Cándido de Dalmases (Hg.), *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initii*, Band III, Rom: *Monumenta Historica Societatis Iesu*, 1960, S. 441–457 (im Folgenden als *Iudicium* zitiert).

- 37 "Yo aguardaba el retrato de nuestro P.e Ignacio de santa memoria con mucho deseo, porque todos le tenemos de que aya uno tal, que lo represente como él era; pero, llegado acá el que V. R. nos embía, y visto por los que a Nuestro P.e conocieron, dicen que no le es semejante; es bien prima la mano del que le hiço, pero en la similitud que retrata no dicen representa bien; es cierto que el que acá anda y allá también se ha llevado, es más semejante al retrato de bronce." Brief von Claudio Aquaviva an Pedro de Ribadeneyra vom 24. März 1586, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 237.
- 38 Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 446.
- 39 "Imago quam misit P. Ribadeneira, visa mihi nuper in manibus nescio cuius, sed non placuit; nec videtur bene repraesentare N. P., sicuti nec illa quae Romae est, ex qua exempla deduximus ; quae est in caenaculo P. N." Brief von Oliverius Manareus an Georg Duras vom 20. März 1598, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 444, dt. Übers. von Verf.
- 40 "Facies porro non erat longa, ut pingi per errorem solet, sed brevis et rotunda. Quod multi tribuant tantopere imagini in coenaculo appensae, hoc intelligo eos facere propter authoritatem Patris nostri Laynez, qui eam non improbavit, sed neque certe illi probata est; retinuit autem, quam habere tum potuit. Eadem ratio fuit Patris nostri Borgiae et Patris Mercuriani, quibus numquam probata est ; eam tamen retinuerunt, quia eam a praedecessore relictam invenerunt." Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 448.
- 41 "Inter ipsos erat P. Petrus Ribadeneira, qui, ex hoc communi Patrum iudicio permotus, cognatus est meliorem dare Madriti per pictorem regium valde praestantem, ut videre est in ipsius libro 4 de vita beati Patris nostri; sed quia non satis foeliciter, opinor, res successit, illa non est in lucem prolata. Quare et hisce annis proximis aliam edidit, quam caeteris praetulit, et eius propterea exempla aliquot huc misit. Sed neque ipse in ea scopum attigit." Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 447, dt. Übers. von Verf. Cf. Pietro Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Band II.1: Dalla nascita del fondatore alla solenne approvazione dell'ordine (1491–1540), Rom: La Civiltà Cattolica, 1922, S. 392.
- 42 "Non erat beato Patri color niger aut valde fuscus, sed neque candidus ; erat medius inter nigrum et candidum, comparare semper solitus sum grano tritici pulchro et bene colorato ; et aspergebatur ipse color supernaturali quodam splendore, qui miram gratiam addebat, ut oblectaret intuentem, sicuti bene notavit beatus ille vir Philippus Nerius, princeps Oratorii, sicuti retulit ipse, tempore ultimae Congregationis, mihi et Patri Mutio Viteleschi. P. Eleutherius Pontanus [...] putabat nimirum b. P. ungere et fuco oblinire faciem suam ad gratiam captandam." Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 447–448, dt. Übers. von Verf.
- 43 Giovanni Pietro Maffei, *De Vita Et Morib. Ignatii Loiolae*, [...] Libri III, Duaci: Bogardus, 1585, S. 231; Pedro de Ribadeneyra, *Della Vita del P. Ignatio Loiolae*, Venedig: I Gioliti, 1586, S. 444. In Nicephorus Callistus' Beschreibung des Gesichts Christi heisst es: "Ferner hatte es die Farbe eines Weizenkorns und sein Gesicht war weder rund noch spitz [...] und etwas gerötet." ("Porro tritici referens colorem, non rotundam aut acutam habuit faciem [...] ac modice rubicundam."), Nicephorus Callistus, *Ecclesiasticae Historiae*, hrsg. von Jacques-Paul Migne (=Patrologia graeca 145), Paris: J.-P. Migne, 1865, S. 145, 747–750, dt. Übers. von Verf.
- 44 Das leuchtende Antlitz fand als ikonographisches Thema Eingang in die im Vorfeld der Beatifikation konzipierte Bildervita und wurde später – lange nach Abschluss der Heilig-

sprechungen von Ignatius und Filippo im Jahre 1622 – in einem Bronzerelief am Ignatius-Altar in Il Gesù dargestellt. Diese Entwicklung von der rein mündlichen Tradition bis hin zur dauerhaften Visualisierung am wichtigsten Ort des Ignatius-Kultes deutet auf die wachsende Bedeutung des Themas hin, dessen inhaltliche Komponenten als wichtige Argumente für die Heiligkeit von Ignatius erkannt wurden. Zu den Augenzeugenberichten cf. Johannes Bolland/Godefridus Henschenius/Daniel Papebrochius (Hg.), *Acta Sanctorum: Quotquot toto orbe coluntur, vel à Catholicis Scriptoribus celebrantur. Iulius*, Band VII: *Quo dies vigesimus nonus, trigesimus & trigesimus primus continentur, Antwerpen: Jacobus du Moulin*, 1731, S. 521 (588); *Monumenta Ignatiana Series Quarta: Scripta de Sancto Ignatio de Loyola Societatis Iesu fondatore*, Band II, Madrid: Typis G. López del Hornedo, 1918, S. 425–426 (52); *Monumenta Ignatiana Series Quarta: Scripta de Sancto Ignatio de Loyola Societatis Iesu fondatore*, Band I, Madrid: Typis G. López del Hornedo, 1904, S. 573. Cf. auch *Incisa della Giovanni Rocchetta/Nello Vian (Hg.), Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano Latino 3798 e in altri esemplari dell’archivio dell’Oratorio di Roma*, unter Mitarbeit von Carlo Gasbarri, Band I, Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1957, S. 179–180; Bartoli 1650, *Della vita*, op. cit. (wie Anm. 24), S. 354. Zum Begriff *fucus* – der rötlichen Schminke – bei Arnobius von Sicca (3. Jh.) und später bei Erasmus cf. Göttler, *Die Disziplinierung*, op. cit. (wie Anm. 21), S. 289. Cf. auch Donald B. Kuspitt, *Melanchthon and Dürer: the search for the simple style*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 3, 1973, S. 177–202, hier S. 193–194.

- 45 “Altera parva quam P. Costerus ex urbe attulit, pulchra quidem est, sed Patrem nostrum non bene refert; nec hic formositatem aut artem spectandam puto, sed rei veritatem.” Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva, 9. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 450, dt. Übers. von Verf.
- 46 “Ego Oliverius imaginem parvam et ovalem censeo pulchram et ex arte pictam esse, sed non referre P. N. b. Ignatii vultum.” *Iudicium quinque Patrum de Ignatii imaginibus* vom 9. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 452, dt. Übers. von Verf.
- 47 “1. Omnes censem representari b. Patrem, per eam, nimis iuvenilem prae se ferentem aetatem. 2. Item, frontem non esse satis latam iudicant Patres Costerus, Sommalius, Oliverius. 3. Idem iudicant genas in ea non satis extare; eas enim b. Pater habebat extantes. 4. Item, partem inferiorem faciei, id est, a labro inferiore ad mentum inclusive, debere esse breviorum, quam imago representet. 5. [...]”, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 451, dt. Übers. von Verf.
- 48 Zum antiken Denkertypus cf. Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München: C. H. Beck, 1995, S. 93–97. Wie wichtig für die Rezeption des nachtridentinischen Heiligenportraits der klassische Aspekt der Askese war, zeigt eine Passage der *Relación*, in der López eine komplexe Argumentation gegen Kritiker der Madrider *vera effigies* führte, denen das Gesicht nicht ausreichend mager erschien. López erklärte diesen Umstand aus Ignatius’ letztem Lebensabschnitt, in dem er durch Krankheit zu viel Ruhe gezwungen war und dadurch etwas zunahm. Ausserdem sei die letzte zum Tod führende Krankheit so kurz gewesen, dass er am Ende kaum abmagerte. Anschliessend führte López – wie bereits Ribadeneyra, um Ignatius’ Wunderlosigkeit zu legitimieren – ältere Heilige wie Thomas von Aquin an, deren Portraits sich durch körperliche Fülle und – im Falle des hl. Dominikus – durch jugendliche Schönheit auszeichneten. López 1587/1960, *Relación*, op. cit. (wie Anm. 22), S. 248.
- 49 Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, *Iudicium*, op. cit. (wie Anm. 36), S. 447. Cf. die Allgemeinheit der Begriffe *gravità* und *decoro*, die

- Paleotti zur Charakterisierung legitimer Portraits dienten: Paleotti 1582/1990, *Discorso*, op. cit. (Anm. 5), Fol. 159r.
- 50 Zur verminderten Portraitähnlichkeit und Idealisierung der um 1600 entstandenen Porträttypen cf. König-Nordhoff: Ignatius von Loyola, op. cit. (wie Anm. 23), S. 75; Claudia Gerken, *Vom Portrait zum Heiligenbild. Filippo Neri als "Vivum Exemplar" und die Legitimation seines Bildkultes*, in: David Ganz/Georg Henkel, (Hg.), *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter (= KultBild 2)*, Münster: Reimer, 2004, S. 220–249, hier S. 226–227.
- 51 „Quando vidi eam, quam R. V. P. dignata est mihi mittere, in cupro et figura ovali parva, quam frater noster Hubertus dicebatur asservare, iudicavi omnium, quas hactenus videram, fuisse maxime propriam; sed pileus, profundius iniectus, faciem nonnihil viciabat. Quare hic curavimus exempla duo ex ea educi, unum cum pileo, quale P. Costerus in Urbem retulit, alterum absque pileo et cum radiis caput cingentibus, quod misi eodem tempore per postam.“ Brief von Oliverius Manareus an Claudio Aquaviva vom 2. Dezember 1600, Iudicium, op. cit. (wie Anm. 36), S. 448. Cf. auch Emmanuel André/Michel Hermans, *Un portrait ancien d'Ignace de Loyola. Sa valeur et son odyssée*, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu* 60, 1991, S. 219–264, hier S. 227.
- 52 André/Hermans 1991, *Un portrait ancien*, op. cit. (wie Anm. 51), S. 223, 228. Da die Jahreszahl 1612 zu spät für die Korrespondenz um 1600 ist, wurde vermutet, dass es sich um einen Schreibfehler handelt und tatsächlich 1602 gemeint ist. Cf. Heinrich Pfeiffer, *L'Iconografia*, in: Giovanni Sale (Hg.), *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, Mailand: Jaca Book, 2003, S. 178–180.
- 53 „Consideravi ego illam attentius, et spirare animadverti effigiem sanctitatis, quae in b. Patre omnium iudicio notabatur. Ostendi et aliquot Patribus, quibus haud sane mediocriter placuit.“ Brief von Claudio Aquaviva an Franciscus Costerus vom 9. Februar 1601, Iudicium, op. cit. (wie Anm. 36), S. 456.
- 54 Antonio Francesco Mariani, *Della Vita di S. Ignazio Fondatore della Compagnia di Gesù*, Libri Cinque, Bologna: Dalla Volpe, 1741, o.S.
- 55 Zur Licht- und Feuermetaphorik innerhalb der ignatianischen Ikonographie cf. Levy 2004, *Propaganda*, op. cit. (wie Anm. 33), S. 156–157.
- 56 Joh 20,19–31.