

4

Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

Die visuelle Überwältigung des Rezipienten durch beengt angeordnete, haptisch präsente Körper und eine Überfülle an Engelsfiguren sind wiederkehrende Strukturmerkmale für Procaccinis Darstellungsweise der visionären Gegenwart des Himmlischen. Die Figuren sind so nah aneinandergerückt, dass die visionäre Begegnung der Heiligen mit den himmlischen Personen als körperlicher Nahkontakt charakterisiert ist. Vorherrschend ist der Eindruck intimer Nähe und körperlicher Beengtheit. Indem Procaccini auf eine mystifizierende Überhöhung der himmlischen Erscheinung mittels einer räumlichen und ästhetischen Trennung der Realitätsebenen verzichtet, bricht er mit den grundlegenden Strukturmerkmalen für Visionsdarstellungen, die sich Anfang des 17. Jahrhunderts etabliert hatten.

Gleichzeitig appellieren die sorgfältig geschilderten Inkarnate und Stoffe sowie zahlreiche Details mit greifenden Händen unmittelbar an den Tastsinn des Rezipienten und vermitteln den Eindruck einer haptisch verifizierbaren Präsenz der Figuren. Die *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) für den Marienwallfahrtsort Santa Maria dei Miracoli in Corbetta gehört zu Procaccinis frühen Hauptwerken. Nach einer Phase des Experimentierens fand er mit der hier entwickelten Kompositionsstruktur ein erfolgreiches Modell, das er über einen längeren Zeitraum beibehielt und zu dem er auch später immer wieder zurückkehrte.

Der rahmensprengende *horror vacui* in der Raumorganisation ist charakteristisch für Procaccinis visionären Darstellungsmodus. Ein Mittel zur Erzeugung dieses Effekts ist die Überfülle an Engeln, die jeden Hohlraum zwischen den Protagonisten ausfüllen. Dieser eigenwillige Umgang mit Engelsfiguren ist auffällig und erklärungsbedürftig – nicht nur durch die deutliche Absetzung von den Gestaltungskriterien für den himmlischen Modus, den die Theoretiker forderten und die Rezipienten und Auftraggeber erwarteten, sondern auch vor dem Hintergrund der theologischen Debatte über Wesen und Materialität von Engeln, die um 1600 eine Hochkonjunktur verzeichnete.

Sowohl durch die inkarnierte Materialität als auch durch die einengende Omnipräsenz seiner Engelsfiguren bezieht Procaccini eine ungewöhnliche Position im angelologischen Diskurs der posttridentinischen Zeit, in der sich parallel zu einer verstärkten theologischen Theoretisierung auch zahlreiche neue Darstellungsformen für Engel



Abb. 20 Giulio Cesare Procaccini, *Maria mit Kind und den hl. Franziskus und Dominikus (Rosenkranzmadonna)*, um 1613/14, 257 × 143 cm, Öl auf Leinwand, New York, The Metropolitan Museum of Art

herauskristallisierten.¹ Es stellt sich daher die Frage, auf welcher Grundlage Procaccini die genannten Strukturmerkmale entwickelte und welche wirkungsästhetischen und inhaltlichen Anliegen er damit verfolgte.

4.1.1 Kontext und Auftragsvergabe

Nach einem Erscheinungswunder im Jahr 1555 hatte sich die *Madonna dei Miracoli*, ein Fresko der Madonna mit Kind aus dem Jahr 1475 auf der Fassade der mittelalterlichen Kirche San Nicolao in der norditalienischen Kleinstadt Corbetta, bald zu einem Pilgermagneten entwickelt.² 1556 wurde ein kleiner Kapellenraum vor der Fassade installiert, der über eine Treppe zugänglich war. Jahrzehntelang drängten sich die Pilger über eine schmale Treppe in den engen Kapellenraum, um das wundertätige Marienfresko in Corbetta (Abb. 21) mit eigenen Augen zu sehen und ganz nah bei dem Wunderbild zu sein.³ Um den Andrang der Pilger in halbwegs geordnete Bahnen zu lenken, wurde knapp zehn Jahre später eine zweite Treppe errichtet.⁴ Die turmartige Struktur war als *porta coeli* gedacht, von wo aus die Sphäre des Himmlischen, die sich im Gründungswunder offenbart hatte, greifbar nah erschien.⁵ Und tatsächlich häuften sich als Dank für die erfahrenen Wunder und Gnaden bald die Votivtafeln.⁶

Zwar wird das Visionswunder von Corbetta traditionell als *apparizione* bezeichnet, jedoch handelt es sich genau genommen um ein Verlebendigungswunder.⁷ Den Wunderberichten zufolge materialisierte sich am 17. April 1555, vier Tage nach Ostern, das Christuskind, stieg vom Schoß seiner Mutter herab und spielte mit drei Kindern auf dem Platz vor der Kirche. Eines davon war taubstumm. Kurz darauf verlebendigte sich auch die Madonna und stieg von ihrem Thron herab, um den Knaben zurückzuholen.

1 Zur Bedeutung von Engeln als ästhetische Reflexionsfiguren in der Malerei um 1600 Malte Goga, *Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600*, Paderborn 2018.

2 Giuseppe Moreno Vazzoler, *Percorso storico*, in: *Il Santuario di Corbetta*, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 11–62, S. 14.

3 Andrea Spiriti, *Il Santuario dall' manierismo all' eclettismo*, in: *Il Santuario di Corbetta*, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 107–172, S. 107.

4 Vazzoler 1995, S. 22.

5 Spiriti 1995, S. 107.

6 Vazzoler 1995, S. 14.

7 Nur wenige Heiligtümer in Italien verdanken sich einem vergleichbaren Verlebendigungswunder. Zu den bekanntesten in der Lombardei zählen das Wunder von Santa Maria dei Miracoli in Brescia am 22.5.1526 und von Santa Maria presso San Celso in Mailand aus dem Jahr 1485. In der Kirche Santa Maria presso San Celso führte Procaccini einen seiner ersten öffentlichen Aufträge aus. Vazzoler 1995, S. 14.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



Abb. 21 Giorgio Zavattari, *Maria mit Kind*, Fresko, 1475, 186 × 96 cm, Fresko, Corbetta, Santuario arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli

Noch während sie an ihren Platz – und in die Zweidimensionalität – zurückkehrten, wurde das taubstumme Kind geheilt.⁸

Da es sich hierbei um ein vergleichsweise exzeptionelles, doppeltes Wunder handelte, verbreitete sich das Verlebendigungs- und Heilungswunder, auch *prodigio nel prodigio* genannt, wie ein Lauffeuer in den Nachbarorten und zog bereits wenige Tage nach dem Ereignis erste Pilgerscharen an.⁹ Dank der Förderung durch Carlo Borromeo gewann die Pilgerstätte im 16. Jahrhundert an Bedeutung.¹⁰ Verwaltet und betreut wurde sie von der *Confraternità del Santo Rosario*, die sich vorrangig aus der örtlichen Aristokratie zusammensetzte.¹¹ Verschiedene Mitglieder der Bruderschaft hatten die Patronatsrechte mehrerer Kapellen in der Kirche San Nicolao erworben und diese nach ihren Wünschen ausgestattet.

8 Es handelt sich hierbei um eine Ausnahme innerhalb der zeitgenössischen Wunderberichte, die in der Regel weitaus subtiler vonstattengingen. Beispielsweise indem Madonnenbilder Tränen vergießen oder die Augen bewegten. Vazzoler 1995, S. 14.

9 Vazzoler 1995, S. 14.

10 In den Jahren 1560, 1561 und 1562 wurden durch die Vermittlung Carlo Borromeos vollständige Ablassse gewährt. Christiansen 1980, S. 40.

11 Die Rosenkranzbruderschaft kümmerte sich um sämtliche Belange des Wallfahrtsortes und verwaltete die Spendekassen. Vazzoler 1995, S. 16.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

Knapp vierzig Jahre nach dem Tod Carlo Borromeos wurden anlässlich der Heiligsprechung des Mailänder Erzbischofs zahlreiche Kirchen und Pilgerstätten im Bistum zu seinen Ehren ausgebaut und verschönert. Auch in Corbetta wurden großangelegte Umbaumaßnahmen umgesetzt.¹² Im Rahmen der Neuausstattungskampagne übernahm der neue Vorsitzende der Bruderschaft, Gaspare Spanzotta, ein Advokat und *homo novus* aus Mailand, gemeinsam mit seinem Bruder Filippo die Patronatsrechte der zweiten Seitenkapelle von rechts von Francesco Borri.¹³ Das Konkurrenzdenken und Legitimationsbedürfnis Spanzottas manifestieren sich in der Wahl des hochkarätigsten und teuersten Künstlers, den Mailand derzeit zu bieten hatte, für die Ausstattung seiner Kapelle: Giulio Cesare Procaccini.¹⁴

Der Effekt, den ein Gemälde wie Procaccinis *Rosenkranzmadonna* in einem provinziellen Umfeld abseits der künstlerischen Metropolen erzeugte, lässt sich noch heute an Orten wie San Bartolomeo in Domaso am Comer See nachempfinden. Procaccini führte hier das Altarbild für die Grabkapelle des Francisco Coldirado mit einer Darstellung der *Maria mit Kind und den hll. Petrus und Paulus* (Abb. 22) aus.¹⁵ Die Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor dem Thron der Madonna beeindrucken mit michelangellesker Monumentalität.

Die voluminösen Stukkaturen an Gewölbe und Wänden wirken auf die manieristischen Wandfresken von Giovanni Domenico Caresana optisch erdrückend, während

12 Die Verbundenheit mit Carlo Borromeo und die Feierlichkeiten anlässlich seiner Heiligsprechung dürften ein wichtiger Grund für die Umbaumaßnahmen gewesen sein. Keith Christiansen, *An Altarpiece by Giulio Cesare Procaccini*, in: *Metropolitan Museum Journal* 14, 1979, S. 159–166. Die Kirche wurde zu einer barocken Wandpfeilerkirche mit drei Seitenkapellen auf jeder Seite und einer überkuppelten Vierung umgebaut. Im Zuge dessen wurde die mittlere der drei Seitenkapellen auf der linken Seite dem hl. Carlo Borromeo geweiht und ein entsprechendes Ausstattungsprogramm installiert, das allerdings im 18. Jahrhundert vollständig ersetzt wurde. Zur großangelegten Ausstattungskampagne im 17. Jahrhundert vgl. Spiriti 1995, S. 117–141.

13 Im Unterschied zu seinem Vorgänger Francesco Borri war Spanzotta kein Aristokrat, sondern ein wohlhabender Mailänder Jurist. Er war Sohn von Giovan Gerolamo Spanzotta und Neffe von Ambrogio Spanzotta, der die ersten Erweiterungsmaßnahmen des Wallfahrtsortes betreut und finanziert hatte. D’Albo 2020a, S. 79. An dieser Stelle möchte ich Dr. Andrea Balzarotti, dem Direktor des Museo del Santuario di Corbetta, für seine hilfreichen Hinweise und das unveröffentlichte Manuskript seines Vortrags *La Madonna del Rosario di Giulio Cesare Procaccini nel santuario di Corbetta* (Atti del Convegno *La Madonna di Corbetta – storia di fede popolare*) danken.

14 Für den Hinweis auf die Legitimierungsbestrebungen des Auftraggebers danke ich Dr. Andrea Balzarotti. Procaccini, der zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Prestigeprojekte – u.a für den Hof von Turin – vorzuweisen hatte, eigneten sich ideal für eine öffentlichkeitswirksame Legitimation der Familie Spanzotta. Zu Procaccinis Auftragsarbeiten für Carlo Emanuele I. von Savoyen vgl. Andreina Griseri, *Per Giulio Cesare Procaccini. “Vario son da me stesso”*, in: *Studi di storia dell’arte in onore di Mina Gregori*, hg. von Miklós Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, S. 189 f.; Brigstocke / D’Albo 2020, S. 425.

15 Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 33, S. 312.



Abb. 22 Giulio Cesare Procaccini, *Maria mit Kind und den hl. Petrus und Paulus*, um 1605–1607, 260 × 160 cm, Öl auf Leinwand, Domaso, San Bartolomeo

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

sich Procaccinis Altarbild in diesem Kontext durch großflächige Formen, Hell-Dunkel-Effekte und einen ausgeprägten *rilievo* bestens behaupten kann. Procaccinis spektakuläre Malerei eignete sich somit ideal als „symbolisches Kapital“ für seine Auftraggeber, um in einem kompetitiven Umfeld Eindruck zu hinterlassen. Ähnliches muss auch den Brüdern Gaspare und Filippo Spanzotta vorgeschwebt sein, als sie am 3. November 1612 die vertragliche Verpflichtung eingingen, binnen eines Jahres nach dem Erwerb der Patronatsrechte für ein Altarbild von einem hochkarätigen Maler zu sorgen und infolgedessen Procaccini mit der Ausführung des Gemäldes beauftragten.¹⁶

In den Vertragsdokumenten wird die Kapelle der Spanzotta als *Cappella di San Francesco* bezeichnet, da der vorherige Stifter Francesco Borri eine Freskenausstattung in Auftrag gegeben hatte, die der Passion Christi und seinem Namenspatron Franziskus von Assisi gewidmet war.¹⁷ Die Ausstattung wurde nach der Neuvergabe der

16 Aus einem Vertragsdokument vom 3.11.1612. geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt insgesamt drei Kapellen an Stifter übergeben wurden. Die Vorgabe war, innerhalb eines Jahres ein Altarbild zu installieren und innerhalb eines weiteren Jahres die restliche Kapellenausstattung fertigzustellen und eine wöchentliche Messe zu etablieren. Keith Christiansen publizierte im Rahmen eines Aufsatzes anlässlich der Neuerwerbung des Bildes durch das Metropolitan Museum of Art Archivfunde zu Auftragsvergabe und Kontext des Gemäldes. Christiansen 1979, S. 159. Im Vertragstext heißt es wörtlich: „Hanno conchiuso che la prima cappella à mano dritta vicina alla tribuna, alla quale fu portata processionalmente l’image di S. Carlo assegnata da Pietro Cantoni Priore l’anno 1600 a 12 di novembre, reste perpetualmente sotto l’invocatione di detto santo. E poichè i sudetti S.[ignor] Simone Borro, et Gaspare Spanzotta in nome suo e del S[ignor] Filippo suo fratello, et il S[ignor] Girolamo Borro del q.[uondam] S[ignor] Branda hanno significato che per loro donazione desiderano d’abbellire una cappella per ciascuna come anche desidera il sudetto Pietro Cantoni, hanno deliberato che al S.[ignor] Simone Borro si dia la cappella d.[etta di] S. Dorothea, fattane prima parola con la S[ignora] Ippolita Berla Rainolda, per l’interesse che detta S[ignora] in poter pretendere. Ai d[etti] S[ignori] Spanzotta la cappella sequente, hora dedicata a S. Francesco. Al S[ignor] Girolamo Borro la cappella vicina a quella di S. Carlo. A Pietro Cantoni quella di S. Carlo, con questo che nel termine d’un anno prossimo à venire s’habbia à mettere à ciascuna delle dette cappelle una tavola o ancona fatta per mano di buon maestro, et che per un altro anno doppo che sarà finita la fabrica interiore s’habbia à finire l’abbellimento et ornato le dette cappelle et farle celebrare da ciascuno di essi per S[ignori] rispettivamente almeno una messa la settimana in perpetua et che cessandosi in alcuna delle dette cose, sia in arbitrio ai detti S[ignori] Deputati di disporre delle cappelle suddette in altre persone.“ Siehe Archivio del Santuario di Corbetta, „Memorie storiche“, cart. I, fasc. I, Primo Libro delle Ordinazioni: 1572–1689, f. 14., zit. nach Christiansen 1979, S. 162, Anm. 5.

17 Die von Borri in Auftrag gegebene Ausstattung wurde in den Jahren 1589 bis 1592 ausgeführt. Die Bemalung der Altarwand zeigt eine Pietà mit den hll. Franziskus und Johannes d. Täufer und einem Porträt des Stifters Francesco Borri. Innerhalb der Grotteskenbemalung der Pilaster am Kapellenportal sind Wappen und Initialen des Stifters dargestellt. Im Lünettenfeld oberhalb des Altarbilds ist Gottvater in einer Gloriole, umgeben von Wolkenputti zu sehen. Die Lateralbilder zeigen die Kreuzabnahme und die Auferstehung. Das Tonnengewölbe ist mit Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus geschmückt. Spiriti 1995, S. 110–115.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



Abb. 23 Ansicht der *Cappella di San Francesco*, Corbetta, Santuario arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli

Patronatsrechte im November 1612 durch die Neuausstattung der Spanzotta übermalt und verdeckt.¹⁸ Erst im Rahmen einer großangelegten Restaurierungskampagne in den Jahren 1948–1955 wurde das Altarbild mit der *Rosenkranzmadonna* entfernt und die Fresken wurden wieder freigelegt (Abb. 23).¹⁹ Über das Aussehen der ursprünglichen Kapellenausstattung, die Procaccinis Altarbild ergänzen sollte, ist nichts bekannt.²⁰

¹⁸ Spiriti 1995, S. 117–119.

¹⁹ Vazzoler 1995, S. 52. Für ausführliche Informationen zur Restaurierung vgl. Spiriti 1995, S. 172–176.

²⁰ Der fotografisch dokumentierte Zustand der Kapelle vor der Restaurierungskampagne (Gatti Perer 1995, Abb. 21, S. 53) zeigt eine klassizistische Ausstattung und Wandbemalung, die später hinzugefügt wurde und die ursprüngliche Ausstattung vermutlich ersetzte. Ein Vergleich mit der wenig später ausgestatteten Cappella di San Mona legt nahe, dass als visuelle Rahmung für Procaccinis Altarbild ebenfalls wuchtige Gewölbe-Stuckaturen und Lateralbilder geplant waren. Über die Funktion der Kapelle und ihre Bedeutung für die Spanzotta ist nichts bekannt. Zu den Spanzotta vgl. D'Albo 2020a, S. 79. Gaspare Spanzotta wurde vor 1625 in S. Maria delle Grazie in Mailand bestattet. Sämtliche bekannten Informationen über die Spanzotta entstammen den Testamenten Filippo Spanzottas. D'Albo 2020a, S. 87, Anm. 40. Auch ist weder die Abwicklung des Gemäldeauftrags an Procaccini schriftlich dokumentiert noch eine Korrespondenz zwischen den Spanzotta und dem Maler erhalten.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

Die Tatsache, dass Procaccinis Gemälde, das sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, nie seinen Bestimmungsort erreichte, sondern stattdessen eine originalgetreue Kopie dort installiert wurde, hat zu Spekulationen geführt, ob das Gemälde überhaupt von den Spanzotta bestellt wurde.²¹ Ein erhaltenes Inventar der Sammlung Filippo Spanzottas aus dem Jahr 1641, das eine *Nostra Signora con l'immagine dei Santi Francesco e Domenico* aufführt, lässt jedoch darauf schließen, dass er das Gemälde in Auftrag gab, es nach der Fertigstellung jedoch für sich behielt.²²

Obwohl der im November 1612 aufgesetzte Vertrag zum Erwerb der Patronatsrechte für die Kapelle vorgab, innerhalb eines Jahres für ein Altarbild zu sorgen, wurde erst nach dem Tod Filippo Spanzottas mit jahrelanger Verzögerung eine originalgetreue Zweitfassung der *Rosenkranzmadonna* in der Kapelle installiert, die 1642 erstmals in einem Inventar der Wallfahrtskirche erwähnt wurde und sich heute mit dem originalen Rahmen im angrenzenden Museum des Wallfahrtsortes befindet (Abb. 24).²³ Abgesehen von leichten qualitativen Unterschieden in der Ausführung sind beide Fassungen identisch.²⁴ Wirkungsästhetik und Wirkungsabsicht können also auch anhand der Kopie nachvollzogen werden.

21 Mario Cominici 1999, *Spigolature d'archivio*, in: *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela secoli XVI–XVIII*, hg. von Federico Cavalieri und Mario Cominici, Mazza di Rho 1999, S. 141–166.

22 Cominici 1999, S. 150 f., 188. Neuste Archivfunde erhärten den bereits von Cominici geäußerten Verdacht, dass Filippo Spanzotta das Gemälde für sich behielt. Darüber hinaus publizierte Martina Colombi kürzlich Quellenmaterial, das belegt, dass sich das Gemälde in der Sammlung der Archinto in Mailand befand. Vermutlich wurde das Gemälde von Carlo Archinto aus der Spanzotta-Sammlung angekauft. 1863 wurde es im Zuge der Versteigerung der Archinto-Sammlung durch Luigi Archinto in Paris verkauft und verschwand von der Bildfläche, bis es 1979 in London auf dem Kunstmarkt auftauchte und durch das Metropolitan Museum angekauft wurde. Martina Colombi, *The Madonna and Child with Saints Francis and Dominic and Angels by Giulio Cesare Procaccini. A Masterpiece from the Archinto Collection*, in: *Metropolitan Museum Journal* 52, 2017, S. 142–147. Für sämtliche Informationen zu Erhaltungszustand und Provenienz, Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 62, S. 329 f. (mit ausführlicher Bibliographie).

23 Zum Vertragsinhalt vgl. Christiansen 1980, S. 40. Die von Cominici entdeckten Testamente Filippo Spanzottas dokumentieren, dass zum Zeitpunkt seines Todes noch kein Altarbild vor Ort installiert worden war. Brigstocke und D'Albo gehen daher davon aus, dass es sich um eine zeitgenössische Kopie handelt. Aufgrund der hohen Qualität wurde das Bild 1978 von Marco Bona Castellotti Giulio Cesare zugeschrieben. Marco Bona Castellotti, *Aggiunte al catalogo di Melchiorre Gherardini*, in: *Paragone* XXIX 245, 1978, S. 87–94, S. 89. Keith Christiansen sprach sich jedoch gegen eine Eigenhändigkeit aus. Christiansen 1979, S. 159–166. Brigstocke und D'Albo schließen sich dieser Meinung an. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 62, S. 329 f. Zur Erwähnung der Zweitfassung in den Inventaraktten vgl. Christiansen 1979, S. 159.

24 Da die Fassung im Metropolitan Museum leicht abweichende Maße hat und somit nicht in den Rahmen gepasst hätte, ist nicht auszuschließen, dass die Kopie als Zweitfassung direkt aus der Procaccini-Werkstatt stammt und gemeinsam mit dem Rahmen angefertigt wurde, von dem



Abb. 24 Giulio Cesare Procaccini (Werkstatt?), *Maria mit Kind und den hll. Franziskus und Dominikus (Rosenkranzmadonna)*, nach 1613/14, 268 × 148 cm, Öl auf Leinwand, Corbetta, Museo del santuario arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli

Die originale Fassung, deren Fertigstellung nicht dokumentiert ist, wird aufgrund der vermuteten Auftragsvergabe nach Erwerb der Patronatsrechte Ende des Jahres 1612, aber auch auf der Basis stilkritischer Erwägungen, auf 1613–1614 datiert.²⁵ Procaccinis *Rosenkranzmadonna* für Corbetta gehört neben ähnlichen Darstellungen der *Maria mit Kind und Heiligen* für das Oratorium der hll. Jakobus und Ambrosius in Saronno (**Abb. 25**) und für Sant’Afra in Brescia (**Abb. 2**) zu den charakteristischsten

vermutet wird, dass er nach einem Entwurf von Procaccini hergestellt wurde. Dafür spricht auch die hohe Qualität des Bildes und die Tatsache, dass Procaccinis Werkstattmitarbeiter primär mit der Ausführung von Kopien beschäftigt waren. Zur Werkstatt-Organisation Procaccinis Lo Conte 2021, S. 6.

25 Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 62, S. 330. Neben der in Corbetta befindlichen Wiederholung ist eine weitere Kopie aus der Kirche Santa Maria Immacolata in Bergamo-Loreto bekannt, die jedoch qualitativ nicht mit der Version in Corbetta zu vergleichen ist. Eine Kohlezeichnung der Komposition wird in der Biblioteca Ambrosiana aufbewahrt (Inv. Nr. F 235 inf n 1179). Diese wird Francesco Vermiglio zugeschrieben, der an der Neuausstattung der Kirche mitwirkte. Vermiglio hat alle Elemente des Bildes getreu übernommen. Lediglich der freie Raum, der in der Zeichnung rund um die Figurengruppe gelassen ist, unterscheidet sich vom Original und verleiht der Komposition eine gänzlich andere Wirkung als die klaustrophobische Enge, mit der Procaccini seine Figuren auf der knapp bemessenen Bildfläche arrangiert hat.



Abb. 25 Giulio Cesare Procaccini, *Maria mit Kind und den hll. Carlo Borromeo, Ambrosius und Barnabas*, um 1614, 260 × 180 cm, Saronno, Santuario della Beata Vergine dei Miracoli

Bildinventionen seiner frühen künstlerischen Produktionsphase und bietet sich durch die sujetbedingte Interaktion zwischen himmlischer und irdischer Sphäre für eine exemplarische Untersuchung seines Umgangs mit dem Thema Vision als Begegnung mit der himmlischen Realität an.²⁶

4.1.2 Bildaufbau und Ikonographie

Das Inventar des Wallfahrtsortes bezeichnet das Sujet des Gemäldes als „l'Effigie della Madonna di Santo Francesco e di Santo Domenico con Angeli“.²⁷ Die Wahl der Heiligen lässt sich auf die bereits vorhandene Weihe der Kapelle an den hl. Franziskus sowie die Bedeutung des hl. Dominikus für die Auftraggeber zurückführen, da Gaspare Spanzotta zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe Vorsitzender der Rosenkranzbruderschaft war. Darüber hinaus wurde die seelsorgliche Betreuung des Heiligtums wechselnd von Franziskanern und Dominikanern gestellt. 1587 kam sogar eine vertragliche Vereinbarung darüber zustande, dass die Dominikaner des Klosters delle Grazie in Mailand die Seelsorge zur Gänze übernehmen sollten.²⁸

Als ikonographische Grundstruktur wählte Procaccini eine zur Vision transformierte Sacra Conversazione, wie sie in posttridentinischer Zeit zunehmend an Popularität gewann.²⁹ Durch die Inszenierung als visionäre Schau-Situation und die Spende himmlischer Requisiten durch die Madonna wird der ikonenhafte Bildtyp der Sacra Conversazione narrativ aktiviert. Das Motiv der Rosenkranzspende an den hl. Dominikus, das in posttridentinischer Zeit zu einem favorisierten Altarbild-Thema avancierte, da es die katholische Praxis der Marienverehrung und die Gebetsform des Rosenkranzes göttlich legitimierte, war von zentraler Bedeutung für Ort und Auftraggeber.³⁰

26 Brigstocke 2020a, S. 29. Weitere Werke dieser Produktionsphase sind Procaccinis *Beschneidung Christi* für die Kirche der Angeli Custodi, Turin (Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 80, S. 340), seine *Apotheose des hl. Carlo Borromeo* für San Tommaso in Terramara, Mailand (Ebd., Kat. 73, S. 337) sowie seine *Beschneidung Christi* für die Sakristei der Certosa di Pavia (Ebd., Kat. 105, 106, S. 355).

27 Im Inventar heißt es: „Alla cappella di S. Fran. S. Dom. 1 Quadro con l'Effigie della Madonna di S.to Fran.-di S.to dom.- co'Angeli. Gran dipinto.“ (Archivio della Chiesa della Madonna dei Miracoli, Proprieta del Santuario, Cartella VI, Fasciolo 2, Inventario 1642). Zit. nach Christiansen 1979, S. 159.

28 Vazzoler 1995, S. 23. Zum Vertragstext ebd., S. 33, Anm. 26.

29 Vgl. Kap. 2.2.2.

30 Die legendarisch überlieferte Übergabe des Rosenkranzes an den hl. Dominikus verzeichnete im Rahmen der katholischen Reform eine Hochkonjunktur. Er galt als Mittel im Kampf gegen die Häresie – zunächst gegen die Albingenser und später gegen die Protestanten. 1573 setzte Papst Gregor XIII. das Rosenkranzfest im Gedenken an den Sieg der heiligen Liga gegen die osmanische Flotte bei Lepanto 1517 ein, der auf das vereinte Rosenkranz-Gebet zurückgeführt wurde. Christiansen 1979, S. 161–165. Zur Ikonographie der Rosenkranzmadonna vgl. Sabine Poeschel,

Im Erzbistum Mailand wurde der Rosenkranz durch die entsprechende Förderung unter dem Episkopat Carlo Borromeos besonders verehrt, was sich unter anderem in der Gründung zahlreicher Rosenkranzbruderschaften äußerte.³¹ In der Auseinandersetzung mit den Protestanten wurde der Rosenkranz, der Dominikus in seinem Streit mit den Albingensern als Waffe gedient habe soll, auch als Wundermittel gegen die „modernen Häretiker“ inszeniert.³² Da die Lombardei unmittelbar an protestantische Gebiete in der Schweiz angrenzte, waren der Glaubenskonflikt und das damit einhergehende Bedürfnis nach katholischer Selbstvergewisserung hier besonders spürbar.³³

Es sind weder Vorzeichnungen erhalten, noch ist bekannt, ob Procaccini den Aufstellungsort und die Ortsbedingungen aus eigener Anschauung kannte. Es ist jedoch davon auszugehen, dass ihm der bedeutende Wallfahrtsort in unmittelbarer Nähe zu Mailand ein Begriff war, zumal dieser um 1600 ein Wiederaufleben verzeichnete und regelrechte Pilgermassen anzog.³⁴ Von Procaccinis Altarbild geht die gleiche klostrophobische Enge aus, mit der sich die Pilger zum Teil vor dem Gnadenbild in Corbetta gedrängt haben müssen. Das schmale Hochformat ist bis zu den Rändern mit Figuren gefüllt, die vor einem dunklen Hintergrund friesartig in vorderster Bildebene miteinander verflochten scheinen. Die beinahe lebensgroßen Figuren sind in intemim Nahkontakt gezeigt und unmittelbar an der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum situiert.

Der Bildausschnitt ist so eng gewählt, dass einige Figuren am Rand der Bildfläche abgeschnitten sind, wodurch der Präsenzeffekt der beinahe lebensgroßen Figuren noch zusätzlich gesteigert wird. Durch die rahmensprengende Komposition, die hochgradig plastischen Figuren und die sensualistische Schilderung der unterschiedlichen Texturen mit den für Procaccini typischen, virtuos gesetzten Impasti scheinen die Figuren optisch aus dem Rahmen hervor in den Betrachtterraum zu drängen. Die fragmentarische Beleuchtung der Figuren durch das schräg von links einfallende Licht erzeugt

Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005, S. 229 f.

31 Carlo Borromeo hatte mit der Gründung der *Confraternità del Rosario* im Mailänder Dom dem Rosenkranz zu besonderer Verehrung innerhalb seiner Diözese verholfen. Christiansen 1980, S. 40.

32 Christiansen 1980, S. 40.

33 Das Herzogtum Mailand war der Knotenpunkt für die wirtschaftlichen und militärischen Beziehungen zwischen Italien, Flandern und Spanien. Seit den 1550er Jahren waren die Konflikte mit den Protestanten hier besonders virulent. Jeder, der eine Beziehung zu protestantischen Gebieten pflegte, stand unter Beobachtung. Ohne offizielle Genehmigung durch die Inquisition durften keine Druckerzeugnisse verbreitet werden. Insbesondere die Kantone Tessin und Graubünden wurden als wichtige „Außenposten gegen die Häretiker“ betrachtet. Claudia Di Filippo, *The Reformation and the Catholic Revival in the Borromeo's Age*, in: *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features of an Italian State*, hg. von Andrea Gamberini, Leiden 2015, S. 93–117.

34 Vazzoler 1995, S. 24 f.

deutliche Licht-Schatten-Kontraste und verstärkt die Reliefwirkung der Körper. Den Effekt des Hervortretens aus der Bildfläche unterstreicht der vermutlich von Procaccini selbst entworfene Rahmen, in dem die Zweitfassung sich heute noch befindet.³⁵ Dieser wirkt wie ein schmales Portal, hinter dem sich die Figuren drängen. Der Sprenggiebel greift den Bewegungs-Impetus der Komposition optisch auf und erzeugt eine visuelle Dynamik nach oben.

Die Komposition ist in zwei Ebenen eingeteilt. Im Zentrum der oberen Bildhälfte thront die Gottesmutter Maria, umgeben von drei jugendlichen Engeln, auf einer Wolke. Auf ihrem Schoß sitzt der nackte Christusknabe auf einem Leintuch – ein Motiv, das an ein liturgisches Velum erinnert. Der Knabe fasst seine Mutter mit der rechten Hand am Kinn. Mit der anderen Hand lenkt er Marias Linke, in der sie einen langen Rosenkranz hält. Als dirigierendes Zentrum des Bildes wendet der Christusknabe das Gesicht zwar frontal dem Betrachter zu, hat jedoch den trancehaft verklärten Blick auf einen unbestimmten Punkt oberhalb der Bildfläche gerichtet, als würde er einer mystischen Schau teilhaftig.

Eine Aufnahme des Bildes im originalen Kontext (Abb. 26), wenn auch mit einer späteren Ausstattung aus dem 18. Jahrhundert, zeigt, dass das Altarbild die gesamte Kapellenwand ausfüllte und der Blick des Knaben auf den Scheitelpunkt des Kapellengewölbes gerichtet war. Es ist gut möglich, dass dort eine Kartusche mit einer Darstellung Gottvaters geplant war, so wie auch die von Procaccini ausgeführte Kapellenausstattung für die Cappella Acerbi in der Mailänder Kirche Sant'Antonio Abate eine Darstellung Gottvaters im Deckengewölbe umfasste.³⁶ Somit würde der Christusknabe mit seinem Blick nach oben über das Bild hinaus auf die Gegenwart Gottvaters verweisen und sein Handeln an den direkten Auftrag seines himmlischen Vaters rückbinden.³⁷

Zu Füßen der Madonna stehen die hll. Dominikus und Franziskus sowie drei weitere Putti. Die Gesichter der Heiligen sind nach oben gewandt. Ihr trancehafter Blick geht ins Leere, was die Begegnung mit der Madonna als innere Schau charakterisiert und damit die Imagination eines visionären Bildes zum Ausdruck bringen soll, wie Antonius Wiericx es in seinem Kupferstich *Imaginaria visio* (Abb. 16) illustriert hat. Dominikus greift mit seiner rechten Hand tastend in die Perlenschnur des Rosenkranzes, der aus der Hand der Madonna herabhängt. Mit der anderen Hand, die auf einem Kirchenmodell ruht, umfasst er den Stiel einer weißen Lilie, die ein Assistenzengel ihm entgegenhält. Das stark vereinfachte, kastenförmige Kirchenmodell wurde bisher in der Literatur nicht identifiziert.³⁸

35 Zum Rahmen vgl. Christiansen 1979, S. 159.

36 Vgl. Kap. 4.3.2. Auch das durch die Neuausstattung der Cappella di San Francesco verdeckte Lünettenfeld der Vorgängerausstattung zeigte Gottvater in einer Engelsglorie. Spiriti 1995, S. 72.

37 „Der Sohn kann nichts von sich aus tun, sondern nur, wenn er den Vater etwas tun sieht. Was nämlich der Vater tut, das tut in gleicher Weise der Sohn.“ (Joh 5, 19).

38 Christiansen 1980, S. 40.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta



Abb. 26 Historische Aufnahme der *Rosenkranzmadonna* am originalen Standort, Corbetta, Santuario arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli

Der Vergleich mit einer Darstellung des Gründungswunders von Corbetta von einem anonymen Maler aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 27) legt die Vermutung nahe, dass das Modell im Arm des Engels die Kirche San Nicolao, den gotischen Vorgänger-Bau der Wallfahrtskirche, darstellen soll, auf dessen Fassade sich das wundertätige Fresko ursprünglich befand. Dass es ausgerechnet die Hand von Dominikus ist, die auf dem Dach des Kirchenbaus ruht, könnte für die eminente Stellung der örtlichen Rosenkranzbruderschaft für den Erhalt und Betrieb des Heiligtums stehen, für die Dominikus in seiner Rolle als legendarischer Empfänger und Stifter des Rosenkranzgebets zwangsläufig eine besondere Bedeutung hatte.

Die ungewöhnlich lange Perlenschnur des Rosenkranzes, den Dominikus von der Madonna entgegennimmt, verschwindet hinter der Hand des Heiligen und scheint bis auf das Dach des Kirchenmodells zu reichen.³⁹ Somit stellt der Rosenkranz eine optische Verbindung zwischen dem Standort des Bildes und der Gottesmutter her und manifestiert im Sinne einer „Himmelsleiter“ die privilegierte Verbindung, die seit dem Gründungswunder zwischen der Madonna und dem Ort ihrer Erscheinung besteht.

³⁹ In keinem anderen Gemälde, auch nicht in seiner späten Rosenkranzmadonna für San Pietro al Rosario in Novara (Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 197, S. 401), zeigt Procaccini einen derart langen Rosenkranz.



Abb. 27 Anonymer Künstler des 17. Jahrhunderts, *Das Wunder von Corbetta*, Öl auf Leinwand, Corbetta, Museo del santuario arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli

Zahlreiche Votivtafeln erinnern an die himmlischen Gnadenerweise, die den Gläubigen auf die Fürbitte der *Madonna dei Miracoli* bereits gewährt wurden.⁴⁰ Die Figur des Dominikus steht somit repräsentativ für einen Zugang zu Gott mittels des Rosenkranzes. Vor dem Hintergrund des Gründungswunders und der Verehrung der Kirche als Gnadenort, fungiert diese optische Verbindung als Legitimationsstrategie und gleichzeitig als Motivation, durch das Gebet des Rosenkranzes in direkten Kontakt mit der Madonna zu treten.

Während der Christusknabe die Rosenkranzspende an Dominikus veranlasst, wendet er durch den beherzten Griff an das Kinn seiner Mutter zugleich ihre Aufmerksamkeit auf den hl. Franziskus. Die Gottesmutter blickt mit gesenkten Augenlidern auf ihn herab und weist mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf das Holzkreuz, das er mit gespreizten Fingern aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegenstreckt. In der ursprünglichen, erhöhten Position des Bildes über dem Altartisch befand sich das Kreuz genau auf Augenhöhe des Zelebranten. Die Aufmerksamkeit des Priesters und der Betrachter wurde somit auf die noch bevorstehende Passion und den Erlösungstod Christi am Kreuz gelenkt, der notwendig war, um die Ursünde – angedeutet durch den Apfel in Franziskus' Hand – zu tilgen.⁴¹ Marias melancholischer

⁴⁰ Vazzoler 1995, S 14.

⁴¹ Zum Apfel als Symbol der Erlösung, Hendrik W. van Os, *Apfel*, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, S. 123.

Gesichtsausdruck offenbart die mütterliche Vorahnung der bevorstehenden Passion ihres Sohnes.⁴²

Durch das weiche, glänzende Inkarnat des Christusknaben auf dem Schoß seiner Mutter ist die reale Menschlichkeit Christi deutlich hervorgehoben. Sein ungewöhnlich großer Knabenkörper erinnert an das Wunder der Inkarnation und repräsentiert in visueller Korrespondenz mit den liturgischen Vollzügen auf dem Altar zugleich die wahre Substanz der in der Eucharistiefeier zum Leib Christi gewandelten Hostie.⁴³ Auch das hölzerne Handkreuz, das Franziskus aus dem Bild heraus in den Betrachterraum streckt, führt in diesem Kontext die soteriologische Bedeutung des Messopfers vor Augen und konnte von den Betrachtern zugleich als Aufforderung zur Kreuzesnachfolge und *imitatio Christi* verstanden werden.

An das Leiden Christi und den Sündenfall erinnert auch der geschnitzte Miniaturschädel, der unterhalb des Kreuzes an den Rosenkranz geknüpft ist, den Franziskus an seinem Gürtel trägt und auf diese Weise an Darstellungen des Adamsschädels am Fuß des Kreuzes Christi erinnert.⁴⁴ Sündenfall und Kreuz, alter und neuer Adam, sind einander also explizit gegenübergestellt.⁴⁵ Der Stiel des Apfels liegt in Marias eingefalteten Fingern. Unklar bleibt, ob sie den Apfel herunterreicht oder ihn entgegennimmt. Plausibler im Rahmen der Bildlogik ist jedoch die Vermutung, dass der Apfel wie auch der Rosenkranz

⁴² Vgl. auch Christiansen 1979, S. 165.

⁴³ Die betonte Körperlichkeit des nackten Christusknaben wurde von den zeitgenössischen Betrachtern vor dem Hintergrund der Inkarnationstheologie als Zeichen der wahrhaftigen Menschlichkeit Christi gedeutet. Nova 2014, S. 100. Zur Körperlichkeit Christi vgl. auch Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, New York 1983, S. 173–174; Talvacchia 2013.

⁴⁴ Zur Symbolik des Totenkopfs unter dem Kreuz als Adamsschädel, K. van den Bergh, *Totenkopf*, in: LCI, Bd. 4, Sp. 343; Poeschel 2005, S. 181. Ein unter das Kreuz des Rosenkranzes geknüpfter Totenschädel ist in Darstellungen des hl. Franziskus ein so rares Motiv, dass es in diesem Kontext kein Zufall sein kann. Franziskus wird überhaupt nur selten mit einem Rosenkranz am Gürtel dargestellt. Häufiger trägt er entweder nur einen Strick als Gürtel, oder einen Strick mit mehrfach geknoteten Enden. Dies gilt sowohl für ältere Ikonographien, als auch für ungefähr zeitgleiche Darstellungen. Auch Procaccini selbst verzichtet in einer früheren Franziskusdarstellung in seiner *Krönung Mariens mit den hll. Franziskus und Joseph* (um 1605, Los Angeles, Getty Center) auf den Rosenkranz am Gürtel. Besonders außergewöhnlich ist der Miniaturschädel am Fußende des Kreuzes. Den Totenschädel unterhalb des Kreuzes zu platzieren ist eventuell sogar eine Erfindung Procaccinis. M. E. hat das Motiv in dieser Form keine Vorgänger. Erst bei ungefähr zeitgleich und wenig später entstandenen Gemälden findet sich das Motiv sowohl bei Camillo Procaccini, als auch bei Cerano und Morazzone und bei Procaccinis Schüler Daniele Crespi. Hier ist der Totenschädel allerdings am Kopf und nicht am Fußende des Kreuzes platziert.

⁴⁵ Zur auf den Apostel Paulus (Röm 5; 1 Kor 15) zurückgehenden Deutung Christi als neuer Adam: Oswald Erich, *Adam – Christus (alter und neuer Adam)*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, München 1933, Bd. 1, Sp. 157–167; Herbert Schade, *Adam und Eva*, in: LCI, Bd. 1, Sp. 42–70.

als himmlische Requisiten in die irdische Zone heruntergereicht werden.⁴⁶ Da Maria mit derselben Hand, mit der sie den Apfelstiel hält, auch auf das Kreuz deutet, spielt auch sie dezidiert auf die Verbindung zwischen Sündenfall und Kreuzestod an. Als „neue Eva“ verweist sie vom Apfel weg auf das Kreuz als Mittel der Erlösung.⁴⁷

Das Kreuz ist als Attribut des als *alter Christus* verehrten Franziskus häufig anzutreffen, wohingegen das Apfel-Motiv in dieser Kombination einzigartig ist.⁴⁸ In Verbindung mit der Tatsache, dass Franziskus scheinbar zufällig mit seiner Hand den Fuß des Christusknaben und die Finger der Madonna berührt und somit in Hautkontakt mit der himmlischen Erscheinung steht, wird er als spirituelles Gegenmodell zu Dominikus in Stellung gebracht. Die Inszenierung von Heiligen als *exempla pietatis* innerhalb einer Sacra Conversazione-Ikonographie ist ein gängiger bildrhetorischer Topos in posttridentinischer Zeit.

In ähnlicher Weise charakterisierte auch Guido Reni in seiner ungefähr zeitgleich entstandenen *Pala dei Mendicanti* (Abb. 28) vier Heilige, die im Zustand einer mystischen Schau der Beweinung Christi gezeigt sind, als Vorbilder für vier Wege zu Gott.⁴⁹ Reni veranschaulicht mit den vier Heiligen in unterschiedlichen Posen verschiedene Modi der Devotion und liefert auf diese Weise Identifikationsfiguren für die fromme Bildbetrachtung.⁵⁰ Die intellektuelle *via scholastica* des Dominikus steht im Kontrast zur *via mystica* des Franziskus, während Carlo Borromeo, der für seine Passionsfrömmigkeit bekannt war, das Kruzifix in seiner Hand betrachtet.⁵¹ Die Debatte über den richtigen Weg zu Gott bestimmte den scholastischen Diskurs über Mystik und Gotteserkenntnis

46 Die Situation sollte wohl bewusst offen bleiben. Leider sind keine Vorzeichnungen erhalten, die Aufschluss über die Entwicklung des Motivs geben könnten. Das Motiv der Apfelübergabe zwischen Franziskus und der Madonna ist jedenfalls singulär. Christiansen deutet die herausgehobene Stellung des Rosenkranzes in Verbindung mit dem Apfel in diesem Kontext als Hinweis auf die Überwindung der Erbsünde, bzw. – theologisch präziser – der Folgen der Erbsünde durch das Gebet des Rosenkranzes. Christiansen 1979, S. 165.

47 Zur theologischen Deutung Marias als neue Eva, Friedrich Kobler, Eva – Maria, in: RDK, Bd. 6 (1970), Sp. 417–438. Das Apfelmotiv bringt Procaccini auch an anderer Stelle in Verbindung mit der Madonna mit Kind, beispielsweise in einer kleinformatigen Darstellung der *Maria mit Kind, dem Johannesknaben und einem Engel* (1610–1612, Alte Pinakothek, München). Zum Gemälde Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 55, S. 325.

48 Gerade der Empfang der Stigmata machte Franziskus zu einem „zweiten Christus“, da er im Verlangen danach, wie Christus zu sein, sogar dessen Leiden im eigenen Fleisch teilte. Careri 2019, S. 59.

49 Das Gemälde entstand 1613–1616 für den Hochaltar des Kirchenneubaus der *Opera della Pietà dei Mendicanti* in Bologna. Wimböck 2002, S. 111–152.

50 Reni legt den Fokus, wie schon Raffael in seiner *Hl. Cecilia*, auf den Akt der Verehrung und Anbetung. Vgl. hierzu auch Anna Maria Brizio, La Santa Cecilia di Raffaello, in: Arte Lombarda 10, 1965, S. 99–104. Zu dieser Entwicklung im frühen 16. Jahrhundert Pamela Jones, Bernardo Luini’s Magdalene from the Collection of Federico Borromeo. Religious Contemplation and Iconographic Sources, in: Studies in the History of Art 24, 1990, S. 67–72.

51 Wimböck 2002, S. 147.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta



Abb. 28 Guido Reni, *Beweinung Christi mit den hll. Petronius, Franziskus, Dominikus und Proklos (Pala dei Mendicanti)*, 1613–1616, 704 × 341 cm, Öl auf Leinwand, Bologna, Pinacoteca Nazionale

im 17. Jahrhundert. Es ist daher naheliegend, dass Reni auf die unterschiedlichen Optionen der Gotteserkenntnis anspielt, indem er die Heiligen als exemplarische Vertreter verschiedener spiritueller Wege präsentiert.⁵²

⁵² Zur theologischen Debatte Sabrina Stroppa, *Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano* (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa VIII), Florenz 1998, S. 15–35. Die Differenzierung in unterschiedliche Stufen der Gotteserkenntnis ist fester Bestandteil der zeitgenössischen theoretischen Diskussion rund um den Bildergebrauch. Das Stufenmodell entspricht dem neoplatonischen Konzept des Aufstiegs von der sinnlichen Wahrnehmung zum rein Geistigen. Derartige Modelle der Gotteserkenntnis finden sich insbesondere bei Paleotti. Paleotti stellt eine Hierarchie der *cognizione* auf – von der Wahrnehmung durch die Sinne (*cognizione*

Bei Procaccini steht Franziskus anders als Dominikus, der durch den Rosenkranz mit Maria verbunden ist, in direktem Hautkontakt mit der Madonna und dem Christusknaben. Seine verschatteten Augen und der trancehafte Mystikerblick charakterisieren die Begegnung zwar als innere Schau, jedoch besteht paradoxerweise zugleich eine körperliche Verbindung zur geistigen Erscheinung. Franziskus war für seine haptische, leibbezogene Frömmigkeit bekannt. Ein wiederkehrendes Motiv der Franziskus-Ikonographie zeigt den Heiligen, wie er den Christusknaben vom Schoß der Madonna entgegennimmt.⁵³

Mit seiner lebensgroßen Krippe bei Greccio im Jahr 1223 wurde Franziskus zu einem Vorreiter für die jesuitische Visualisierungsspiritualität und zum Wegbereiter der norditalienischen *Sacri Monti* und ähnlicher skulpturaler, lebensechter „Bibel-Erlebniswelten“, in denen die biblischen Ereignisse als lebensgroße und zum Teil begehbbare Szenen zugänglich waren, um die Frömmigkeit und die spirituelle Imagination der Bevölkerung zu befeuern.⁵⁴ Dass ausgerechnet Franziskus auf seinem Weg der Christusnachfolge neben zahlreichen Visionen auch die seltene Höchstform der *christoformitas* zuteilwurde, indem sich die fünf Wundmale Christi bei der Stigmatisierungsvision von La Verna an seinem Leib manifestierten, qualifizierte ihn als Vorbild für eine unmittelbare, leibbezogene Form der Frömmigkeit, wie sie ansonsten primär mit weiblicher

animale), über die vom Verstand bewertete Sinneswahrnehmung (*cognizione razionale*), bis hin zur *cognizione spirituale*, die zugleich Ort der göttlichen Inspiration ist. Paleotti-Barocchi 1961, S. 255. Vgl. hierzu auch Pamela Jones, Art Theory as Ideology. Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception, in: Reframing the Renaissance; Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650, hg. von Claire Farago, New Haven 1995, S. 127–139, bes. S. 129 f. Ähnliche Gedanken finden sich auch im jesuitischen Diskurs zum Bildergebrauch. Vgl. hierzu Ilse von zur Mühlen, Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: Ausst.-Kat. Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hg. von Reinhold Baumstark (Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München), München 1997, S. 161–170.

⁵³ Annibale Carracci *Thronende Madonna mit dem hl. Matthäus* (1588, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) ist ein klassisches Beispiel für eine Darstellung des hl. Franziskus in direktem Hautkontakt mit dem Christusknaben. Auch Procaccini erprobte das Motiv auf einem Zeichenblatt mit Figurenstudien in mehreren Variationen. Neilson 2004, Kat. 15, S. 42. Zu Motiven der haptischen Berührung des Christusknaben durch Franziskus in der Franziskus-Ikonographie vgl. auch P. Gerlach, Franz von Assisi, in: LCI, Bd. 6, Sp. 291 f., 303.

⁵⁴ Vgl. Kap. 5.2. Die taktile Schaulust der mittelalterlichen Frömmigkeit manifestierte sich im Wunsch des Ordensgründers, „mit körperlichen Augen“ zu schauen, was sich in Bethlehem vollzogen hatte. Greccio wurde zum Ausgangspunkt einer Tradition der dominanter werdenden „Mystik der historischen Ereignisse“. Immer häufiger berichteten auch spätere Mystikerinnen von Christuskind-Visionen, wie beispielsweise Brigitta von Schweden. Die Praxis der Meditation über das Leben Jesu begann vielleicht schon in Cluny, wurde jedoch erst im 12. Jahrhundert in den Betrachtungen Bernhards von Clairvaux greifbar und später durch die franziskanische Devotionspraxis entscheidend verstärkt. Peter Dinzelbacher, Die christliche Mystik und die Frauen. Zur Einführung, in: Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock, hg. von Wolfgang Beutin und Thomas Bütow, Frankfurt a. M. 1998, S. 13–30, S. 21.

Mystik und Spiritualität in Verbindung gebracht wurde.⁵⁵ Die Stigmata, die in Procaccinis Bild verdeckt sind, galten als sichtbarer, verkörperter Ausdruck seiner intensiven Passionsfrömmigkeit und als ultimativer Beweis seines Rollenbilds als *alter Christus*.⁵⁶ Aus diesem Grund ist es auch Franziskus, der in Procaccinis Gemälde den Betrachter mit Apfel und Kreuz an die Erlösungstat Christi erinnert.

4.1.3 Procaccinis visionäre Strukturlogik

Nach einer Phase des Experimentierens entwickelte Procaccini für seine *Rosenkranzmadonna* eine Kompositionsstruktur, die er über einen längeren Zeitraum beibehielt und zu der er auch später immer wieder zurückkehrte. Charakteristisch für seine Gemälde bis ungefähr Mitte der 1610er Jahre ist der rahmensprengende *horror vacui* in der Raumorganisation.⁵⁷ Ein Mittel zur Erzeugung dieses Effekts ist die Überfülle an Engeln, die jeden Hohlraum zwischen den Protagonisten ausfüllen. Angesichts der sich überlagernden Körper und Gliedmaßen entsteht eine Spannung zwischen der Sakralität des Geschehens und einem Effekt der Unordnung, der sich einstellt, da durch die gedrängte Anordnung der Körper nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, in welcher Beziehung die Figuren zueinander stehen.

Zwar ist die Madonna durch die erhöhte Position und den auratischen Raum, den ihr gebauschter Mantel erzeugt, aus dem Gedränge herausgehoben und offenbart sich bei längerer Betrachtung durch die kompositorische Blicklenkung als ikonenhafter Kern des Bildes, jedoch überwiegt durch die intime Nähebeziehung der Figuren auf den ersten Blick der Eindruck chaotischer Beengtheit. Im Vergleich mit Federico Baroccis *Rosenkranzspende an den hl. Dominikus* für die *Confraternità dell'Assunta e del Rosario* in Senigallia (Abb. 29), einem charakteristischen Beispiel für den raffaelesken visionären Darstellungsmodus, aber auch mit einem Gemälde wie Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (Abb. 30), werden die prägnantesten Strukturmerkmale von Procaccinis Bilderfindung für Corbetta evident.⁵⁸ Während Barocci und Caravaggio ihre Kompositionen eindeutig

55 Zur Stigmatisierung als Ausweis der ultimativen Christoformität vgl. Benz 1969, S. 234, 403; Von Rosen 2015, S. 264. Zur leibbezogenen Spiritualität in Frauenklöstern vgl. Dinzelbacher 1998, S. 20–30.

56 Zur Passionsfrömmigkeit der Franziskaner und ihres Ordensgründers vgl. auch Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 2019, Kat. 22, S. 147 (Stefan Weppelmann).

57 Brigstocke 2020a, S. 29.

58 Barocci wiederholte das visionäre Bildschema, das er 1574 bis 1576 für sein Altarbild mit einer Vision des hl. Franziskus von Assisi, dem sogenannten *Perdono d'Assisi* (Abb. 14), für die Franziskanerkirche in Urbino entwickelt hatte, später immer wieder in verschiedenen Variationen. Lingo 2008, S. 72. In der Entwicklung seines visionären Darstellungsschemas orientierte er sich eng an Raffaels *Madonna di Foligno*. Dies wird besonders im Falle seiner *Madonna di Fossombrone*

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



Abb. 29 Federico Barocci, *Die Rosenkranzspende an den hl. Dominikus*, 1589–1593, 290 × 196 cm, Öl auf Leinwand, Senigallia, Palazzo Vescovile



Abb. 30 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Rosenkranzmadonna*, 1601–1603, 364,5 × 249,5 cm, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum

und übersichtlich gestalten, erzeugt Procaccini durch die klaustrophobische Raumorganisation einen Effekt der visuellen Überwältigung.

Ein Hauptanliegen der posttridentinischen Malerei war die Eindeutigkeit der Bild-erzählung. Im Sinne der antiken Rhetorik wurde die Aufgabe des sakralen Bildes von Theoretikern wie Paleotti mit den Schlagworten *delectare*, *movere* und *docere* zusammengefasst.⁵⁹ Insbesondere in der Darstellung religiöser Themen waren narrative Eindeutigkeit und Plausibilität zentrale Bewertungskriterien. Die Rosenkranzmadonnen von Barocci und Caravaggio erfüllen diese Kriterien. Sowohl die Hierarchien als auch der Handlungszusammenhang sind hier eindeutig. Procaccini hingegen verunklart die Ikonographie und die Kompositionsstruktur durch die Überfülle an Engelsfiguren und die verschränkten Arme und Hände von Madonna, Christus und den Engeln in der oberen Bildhälfte, wo zunächst nicht ersichtlich ist, welche Hände zu wem gehören.⁶⁰

Anders als bei Baroccis raffaelesker *Rosenkranzmadonna* sind bei Procaccini die himmlische und die irdische Zone eng miteinander verflochten. Bei Barocci dominiert die Aufteilung des Bildes in zwei Register den Bildeindruck. Die herausgehobene Inszenierung der Madonna mit Kind fokussiert die Aufmerksamkeit auf den kultischen Kern der Komposition.⁶¹ Im leuchtenden Wolkennebel hinter der Madonna, der sich wie ein Trichter nach oben verjüngt, zeichnen sich unzählige, ringförmig angeordnete, semitransparente Engelsköpfe ab. Nur der äußerste Ring besteht aus voll materialisierten Engelskörpern. Die himmlische Sphäre ist durch die Wolkenmassen, auf denen die Madonna hereinschwebt, deutlich von der irdischen Sphäre abgehoben und durch farbig leuchtende Gewänder und Sfumato-Effekte als überirdische Erscheinung gekennzeichnet.

Die spektakuläre Inszenierung der Theophanie entspricht dem Bestreben, das Übernatürliche und Wunderhafte des göttlichen Wirkens zu betonen. Im voranschreitenden Prozess der Konfessionalisierung setzten sich derartige mystifizierende Effekte als

ersichtlich. Während seiner Zeit in Rom hatte Barocci die Gelegenheit Raffaels Gemälde zu studieren. Zu Baroccis Rezeption des raffaelesken Visionsschemas Lingo 2008, S. 57. Zur Raffael-Rezeption im Falle der *Madonna di Fossombrone* vgl. auch Jeffrey Fontana, Federico Barocci's Emulation of Raphael in the Fossombrone "Madonna and Child with Saints" in: *Coming About. A Festschrift for John Shearman*, hg. von Lars Jones und Louise Matthews, Cambridge Mass. 2001, S. 183–190. Zu Caravaggios *Rosenkranzmadonna* Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. *Stehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2012, S. 179–181.

59 „Delectare est suavitas, docere necessitas, flectere victoriae“. Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 216.

60 In seiner stilistisch völlig verschiedenen *Rosenkranzmadonna* für San Pietro al Rosario in Novara (Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 197, S. 401), einem seiner letzten Gemälde, geht Procaccini gänzlich anders vor und verzichtet fast vollständig auf Engelsfiguren, wodurch Hierarchie und Handlungszusammenhang klar ersichtlich sind.

61 Stuart Lingo spricht in diesem Kontext vom „cultic focus“. Siehe Lingo 2008, S. 72. Eine frühe Vorzeichnung (Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 11470F v.) zeigt, dass Barocci ursprünglich eine weniger ausgeprägte Trennung der Zonen vorgesehen hatte. Lingo 2008, S. 72.

bildrhetorisches Stilmittel durch.⁶² Procaccini hingegen zeigt alle Figuren in gleicher Weise plastisch, real und greifbar nah, statt die himmlische Erscheinung durch den effektvollen Einsatz von *Sfumato* zum numinosen Theophanie-Ereignis zu überhöhen. In konzeptueller Hinsicht sind die Unterschiede zum raffaelesken visionären Darstellungsmodus somit enorm.

Der Verzicht auf eine räumliche oder ästhetische Trennung der Sphären zugunsten eines intimen Nahkontakts und die plastische, realistische Wiedergabe der himmlischen Personen verbindet Procaccini mit der Herangehensweise Caravaggios. Was Procaccini jedoch deutlich von Caravaggio unterscheidet, ist sein Umgang mit der Darstellung von Engeln. Procaccini zeigt nicht nur die Madonna von Engeln umringt, sondern füllt auch sämtliche freien Flächen zwischen den beiden Heiligen mit Putti aus, während Caravaggio in seiner *Rosenkranzmadonna* vollständig auf Engelsfiguren verzichtet.⁶³

Da Procaccinis Visionäre regelrecht von Engeln eingehüllt sind, dominiert der Eindruck intimer Nähe und körperlicher Beengtheit. Gleichzeitig appellieren die sensualistisch geschilderten Inkarnate und Stoffe sowie zahlreiche Details mit greifenden Händen unmittelbar an den Tastsinn des Rezipienten und vermitteln den Eindruck einer haptisch verifizierbaren Präsenz. Innerhalb der oberen Bildhälfte finden außerdem durch kunstvoll verflochtene Gesten zahlreiche Berührungen innerhalb des himmlischen Personals statt. Von den beiden Heiligen berührt zwar Franziskus aktiv die Madonna und den Christusknaben, jedoch sind die Figuren so nah aneinandergedrückt, dass die visionäre Begegnung der Heiligen mit den himmlischen Gestalten als körperhafter Nahkontakt gezeigt ist und nicht nur als eine innerliche, vergeistigte Form der Begegnung, wie der nach oben verdrehte Mystikerblick suggeriert.

Nachdem Procaccini anfänglich in Visionsgemälden wie seiner *Himmelfahrt Mariens mit den hll. Rochus, Katherina und Agnes* (um 1607, Como, Musei Civici) noch mit Wolkenputti und räumlicher Distanz zwischen den Sphären gearbeitet hatte, erprobte er für seine *Maria mit Kind und den hll. Petrus und Paulus* (Abb. 22) bereits ein ähnliches Kompositionsschema wie für die *Rosenkranzmadonna*. Strukturell eng mit dem Bild für Corbetta verwandt sind auch die beiden Visionsdarstellungen der Madonna mit Kind und Heiligen für Saronno und Brescia (Abb. 25, 2). Es stellt sich daher die

62 Imorde 2019, S. 85.

63 Ein seltenes Beispiel, in dem Caravaggio Engel als Träger einer Marienerscheinung inszeniert, ist seine Darstellung der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* (1606, Neapel, Pio Monte della Misericordia). Grund für dieses ungewöhnliche Motiv ist die Rezeption lokaler Bildtraditionen. Ebert-Schifferer 2012, S. 202. Anstelle von Seraphim oder Wolkenputti zeigt er jedoch zwei Knabenfiguren mit großen Schwanenflügeln, die im bravourös geschildertem Sturzflug als himmlisches Vehikel der Madonna fungieren. In der malerischen Ausarbeitung besitzen die himmlischen Figuren denselben Realitätsgrad wie die irdischen Personen und Caravaggio verzichtet vollständig auf mystifizierende Stilmittel in Lichtführung, Kolorit oder malerischer Faktur. Zu Caravaggios Engeln vgl. auch Goga 2018.

4.2 Himmlische Verkörperungen

Frage, auf welcher Grundlage Procaccini die genannten Strukturmerkmale entwickelte und welche inhaltlichen Anliegen er damit verfolgt.

4.2 Himmlische Verkörperungen.

Procaccini und die ikonographischen Konventionen in der Engelsdarstellung um 1600

Da Procaccini auf eine mystifizierende Überhöhung der himmlischen Erscheinung verzichtet, zeigt nur der himmelnde Blick der beiden Heiligen dem Betrachter an, dass es sich um eine mystische und keine reale Begegnung mit der Madonna handelt.⁶⁴ Wie bereits erwähnt, hatte Raffael mit dem effektvollen Einsatz von Wolken, Licht, Wolkenputti und Sfumato als Indikatoren der transzendenten Sphäre Anfang des 16. Jahrhunderts ein maßgebliches Modell für die Inszenierung des Göttlichen entwickelt, das die ikonographische Grundlage für die Entwicklung der posttridentinischen Visionsdarstellungen bot.⁶⁵

Anstelle des scheinbar alltäglichen Miteinanders von Irdischem und Himmlischem in den naturalistischen Darstellungen der Madonna mit Kind und Heiligen des 15. Jahrhunderts, die Robert Scribner so treffend als „Naturalisierung des Sakralen“⁶⁶ bezeichnet hat, setzte Raffael auf eine mystifizierende Überhöhung des Göttlichen und rekonstituierte auf diesem Weg die sakrale Aura alter Kultbilder.⁶⁷ Durch die malerische Differenzierung in verschiedene Realitätsgrade sollte das Wunderhafte der mystischen Schau und des Hereinbrechens des Numinosen ins Diesseits visualisiert werden.⁶⁸

Ausgehend von Raffaels Vorbild gestalteten auch Künstler wie Federico Barocci den Hintergrund für himmlische Erscheinungen der Gottesmutter als von Engelsköpfen gespickten, lichtdurchfluteten Wolkennebel, was wie eine modernisierte Adaption des mittelalterlichen Goldgrunds wirkt und der sakralen Überhöhung des Dargestellten dienen soll.⁶⁹ Aus wirkungsästhetischer Sicht ist der Einsatz von Sfumato das ideale

64 Zur sich etablierenden Praxis durch stilistische Mittel wie Farbauftrag, Pinselduktus und Farbigkeit zwischen dem Bereich der himmlischen Erscheinung und der irdischen Sphäre zu unterscheiden vgl. auch Wimböck 2002, S. 257.

65 Vgl. Kap. 2.2.1.

66 Siehe Robert W. Scribner, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert, in: Gepeinig, begehrt, vergessen, hg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 312.

67 Lingo 2008, S. 52f.

68 Zur Semantik der malerischen Faktur in Visionsdarstellungen vgl. auch von Rosen 2004, S. 76f.

69 Besonders deutlich wird die Rezeption von Raffaels *Sixtinischer Madonna* im Fall von Barocci *Immaculata* (um 1575, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche). Lingo 2008, S. 56. Zum Einsatz

Mittel zur metaphysischen Aufladung des Bildinhalts. Marcia Hall hat in ihren Ausführungen zum extremen *Sfumato* Baroccis die Wirkung unscharfer Malerei auf den Rezipienten analysiert und herausgearbeitet, wie die Verbindung aus *Sfumato* und leuchtenden Farben die visuelle Perzeption in einer Weise erschwert und irritiert, dass eine beinahe trancehafte Seherfahrung beim Betrachter ausgelöst wird.⁷⁰ Aus diesem Grund eignet sich das *Sfumato* ideal als Platzhalter des Numinosen.⁷¹

Spätestens im 17. Jahrhundert war das *Sfumato* als Stilmittel des „himmlischen Modus“ in der italienischen und spanischen Malerei mit wenigen Ausnahmen fest etabliert, wie die Visions- und Himmelsdarstellungen von Künstlern wie Giovanni Lanfranco, Orazio Gentileschi, Guido Reni, Vicente Carducho und Bartolomé Esteban Murillo belegen.⁷² *Sfumato*-Effekte sowie helle, leuchtende Farben wurden von Theoretikern und Kunstkritikern des 17. Jahrhunderts als Vorgaben für den himmlischen Modus etabliert, den vor allem Guido Reni in vorbildlicher Weise verwirklichte.⁷³

Sogenannte *sfumature* waren bereits um 1600 fester Bestandteil in Darstellungen des Himmlischen, wie erhaltene Prozessakten eines Streits zwischen dem Maler Francesco Malosso und seinen Auftraggebern belegen. Ihm wurde vorgeworfen, dass er in seiner Darstellung der Immaculata für San Francesco in Piacenza versäumt hätte, die Engel im Hintergrund mit *sfumatura* zu malen, was unter Berufung auf Lomazzo als gängiger

von Wolken in der Malerei der Frühen Neuzeit vgl. auch Hubert Damisch, *A Theory of the Cloud. Toward a History of Painting*, übers. von Janet Lloyd, Stanford 2002; John Shearman, *Raphael's Clouds, and Correggio's*, in: *Studi su Raffaello*, hg. von M. Sambucco Hamoud und M. L. Strocchi, 2 Bde., Urbino 1987, Bd. 2, S. 657–668.

70 Hall definiert zwei Arten des Sehens, die sie als *scanning* versus *fixating* bezeichnet. Durch seine Arbeit mit Licht, Farbe und Unschärfe provoziert Barocci eine Irritation des Sehsinns: „The alternation of scanning and fixating extends the viewer's attention and can produce a kind of reverie.“ Siehe Hall 2011, S. 211.

71 Hall 2011, S. 68. Leonardo da Vinci hatte als erster mit den technischen Möglichkeiten der Ölfarbe experimentiert und gilt daher als Erfinder des *Sfumato*. Mithilfe der *Sfumato*-Technik, die den Effekt der Dematerialisierung bereits im Namen trägt, gelang es ihm, den Raum des Unbestimmten zu reaktivieren ohne dabei den Realismuseffekt zu gefährden, wie es bei einem Rückgriff auf das Motiv des Goldgrunds der Fall gewesen wäre. Ebd., S. 65–68. Auch Raffael wandte – wie bereits Fra Bartolommeo – die *Sfumato*-Technik auf die Gestaltung der himmlischen Sphäre an und führte auf diese Weise einen neuen Darstellungsmodus für die Gegenwart des Himmlischen in die Malerei ein. Kleinbub 2011, S. 44f.

72 Mit der steigenden Nachfrage etablierte sich im 17. Jahrhundert ein visionärer Darstellungsmodus, der durch Farbauftrag, Pinselführung und Kolorit zwischen dem himmlischen, visionären Bereich und der irdischen Welt unterscheidet. Zur Wirkungsästhetik der Unschärfe bei Vicente Carducho vgl. Stoichita 1997, S. 96.

73 Der Kunsttheoretiker Francesco Scannelli beispielsweise diskutierte ausführlich die Wirkung der aufgehellten Palette bei Reni, Rubens und anderen. Auch bei Lomazzo und Malvasia finden sich ähnliche Konzepte. Im Zentrum des Diskurses stand der Versuch einen angemessenen Stil für die Darstellung himmlischer Erscheinungen zu finden. Wimböck 2002, S. 255.

4.2 Himmlische Verkörperungen

Standard eingefordert wurde.⁷⁴ Es bestand offensichtlich eine klare Erwartungshaltung hinsichtlich der Gestaltung der himmlischen Sphäre. Dass ausgerechnet in Piacenza, wo Raffael mit seiner *Sixtinischen Madonna* ein Paradestück himmlischer Sfumato-Malerei vorgelegt hatte, der Anspruch der Auftraggeber in diesem Bereich besonders hoch war, ist nicht verwunderlich.

Procaccini wählte nicht nur im Vergleich mit dem raffaelesken Kompositionsschema für Visionen einen entgegengesetzten Weg, indem er himmlisches und irdisches Personal in einem Einheitsraum vereint, sondern er verzichtet in seiner *Rosenkranzmadonna* auch vollständig auf *sfumature* und setzt anstelle von Wolkenputti auf eine inkarnierte, naturalistische Form der Engelsdarstellung, deren körperliche Präsenz einen Großteil der Bildfläche einnimmt. Um die Besonderheit von Procaccinis Engelsdarstellungen zu verdeutlichen, ist es notwendig, zunächst die Genese, Hermeneutik und theologische Grundlage von Raffaels Wolkenputti zu rekonstruieren, die im 17. Jahrhundert zum integralen Bestandteil von Visionsdarstellungen avancierten. Vor diesem Hintergrund wird evident, wie ungewöhnlich Procaccinis Darstellungen inkarnierter Engelsfiguren Anfang des 17. Jahrhunderts gewirkt haben müssen.

4.2.1 Raffaels Wolkenputti als Platzhalter des Transzendenten

Mit seinen Wolkenputti hatte Raffael Anfang des 16. Jahrhunderts eine neue Form der Engelsdarstellung etabliert, die sich unter anderem aus der theologischen Debatte um die Sichtbarkeit und Materialität von Engelsfiguren entwickelt hatte.⁷⁵ Unter den Begriff Wolkenputti fallen semitransparente Putto-Engel, hauptsächlich in Cherubimgestalt, seltener mit vollständigem Körper, die als Teil der Wolken erscheinen.⁷⁶

74 „Gli angeli in posizione arretrata sono altrettanto distinti e netti come quelli posti avanti, senza alcuna sfumatura, mente appuno i buoni pittori hanno sempre reso più sfumate le figure arretrate ...[...] a questo principio si erano attenuti il Lomazzo nel suo affresco del Refettorio di S. Agostino e il Soiaro nell'affresco con la Risurrezione di Cristo nella chiesa di S. Anna“. Siehe Giorgio Fiori, *La cappella della Concezione in S. Francesco di Piacenza e le sue opere d'arte*, in: *Basilica di San Francesco Piacenza. La Cappella della Concezione di Maria del Malosso*, Piacenza 1992, S. 19–28, S. 20. Zur Erwartungshaltung von Rezipienten und Auftraggebern, Wimböck 2002, S. 257.

75 Christian Kleinbub, *At the Boundaries of Sight. The Italian Renaissance Cloud Putto*, in: John Hendrix, *Renaissance Theories of Vision*, Farnham 2010, S. 117–133.

76 Die Genese des Putto-Engels in der Renaissance basiert auf der Rezeption antiker Genien- und Erosen-Darstellungen. Bereits im 13. Jahrhundert begann die Transformation antiker Vorbilder zu christlichen Engelsfiguren, die mit Donatellos Putti-Skulpturen Anfang des 15. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt erreichte. Goga 2018, S. 11. Putti wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend in größeren Gruppen als genrehaftes Motiv und Kennzeichen der Gegenwart des Himmlischen eingesetzt. Die Verbindung mit Wolken dient der Regieangabe, dass sich die Engelwesen in der transzendenten Welt befinden. Zum Erfolgsmotiv avancierten insbesondere die

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung

Optisch markieren sie ein Zwischenstadium zwischen Materialisierung und Auflösung. Sie dienen als Begleiterscheinungen von Epiphanien und Markierungen der Schwellenzone zum Transzendenten.

Raffael war jedoch nicht der Erfinder des Motivs, sondern er übernahm die neuartigen Engelstypen von Fra Bartolommeo.⁷⁷ In dessen vielrezipiertem Altarbild für San Pietro Martire auf Murano (Abb. 5), das Gottvater mit den hll. Magdalena und Katharina von Siena zeigt, schwebt in den lichtdurchglühten Wolken hinter der Gestalt Gottvaters eine Gruppe ringförmig angeordneter Wolkenputti. Christian Kleinbub sieht in dieser neuartigen Form der Engelsdarstellung eine Rezeption scholastischer Debatten über das Erscheinungsbild von Engeln als zu menschlichen Formen kondensierbaren Ätherleibern.⁷⁸

Raffael setzte die atmosphärischen Wolkenputti in der *Madonna di Foligno* und der *Sixtinischen Madonna* im Sinne einer naturnahen Adaption der bis ins späte 15. Jahrhundert gebräuchlichen Symbolform der Mandorla mit Cherubim ein. Seine *Madonna di Foligno* wirkt wie eine naturalistische Rezeption von älteren Bildinventionen wie Mariano di Ser Austerios Altarbild für die Verkündigungskapelle der Dominikanerkirche in Perugia (Abb. 31), das die Madonna vor einer goldfarbenen Mandorla zeigt, deren Rand von einer Vielzahl von Putti gesäumt wird.

geflügelten Engelsköpfchen, die als reduzierte Weiterentwicklung von Cherubim und Seraphim entstanden. Karl-August Wirth, Engel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5 (1960), Sp. 341–555.

77 Fra Bartolommeo markiert einen wichtigen Entwicklungsschritt in der ikonographischen Karriere dieses Motivs. Auch wenn bereits im späten 15. Jahrhundert Künstler wie Giovanni Bellini, Francesco Botticini in seinen oben genannten Gemälden, Andrea Mantegna in seiner *Pala Trivulzio* (1497, Mailand, Castello Sforzesco) und vor allem Filippino Lippi in der *Cappella Carafa* (1488–1493, Rom, Santa Maria sopra Minerva) und in der *Cappella Strozzi* (1487–1502, Florenz, Santa Maria Novella) ähnliche Engelsfiguren dargestellt hatten, waren es Fra Bartolommeos Wolkenputti, die in Adaption durch Raffael und Tizian als Indikator für die Präsenz des Göttlichen zum Standardrepertoire für die Darstellung mystischer Himmelseinblicke avancierten. Zur Genese und Rezeption des Motivs Kleinbub 2010, S. 123–128.

78 Da Fra Bartolommeo Dominikanermönch war und das Auftragswerk für einen Dominikanerkonvent entstand, muss er mit der auf Thomas von Aquin zurückgehenden Definition von Engeln als Geistwesen mit Ätherkörpern vertraut gewesen sein. Es ist daher plausibel, dass er seine Wolkenputti vor dem Hintergrund der scholastischen Engeltheorien entwickelte. Die scholastischen Theologen versuchten die aristotelische Naturwissenschaft mit der christlichen Theologie zu vereinbaren und vermuteten im Element Luft und der Möglichkeit ihrer Kondensation das bevorzugte Medium für die Erscheinungen von Engeln. Kleinbub 2010, S. 120; Ders. 2011, S. 28. In seiner *Summa Theologica* beschreibt Thomas von Aquin den Vorgang der Erscheinung von Engeln als Kondensationsprozess wie folgt: „[L]iceat aer, in sua raritate manens, non retineat figuram neque colorem; quando tamen condensatur, et figurari et colorari potest, sicut patet in nubibus. Et sic angeli assumunt corpora ex aere, condensando ipsum virtute divina, quantum necesse est ad corporis assumendi formationem.“ Siehe STh, pt. I, q. 5q, art. 2, zit. nach Kleinbub 2011, S. 153, Anm. 60.

4.2 Himmlische Verkörperungen



Abb. 31 Mariano di Ser Austerio da Perugia, *Maria mit Kind und Heiligen*, um 1493, 190 × 171 cm, Öl auf Holz, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana

Raffael zeigt seine Madonna ebenfalls vor einer sonnenartigen Goldfläche, umringt von dichtem Gewölk, in dem sich zahlreiche Puttokörper wie eine optische Illusion abzeichnen. In der *Sixtinischen Madonna* transformiert er das herkömmliche Bildmotiv der formelhaften Cherubim, die in einem Gemälde wie Botticinis *Maria mit Kind und Heiligen* (Abb. 9) die Mandorla um die Madonna einfassen, zu einem illusionistischen Lichtphänomen.⁷⁹ Die Mandorla ist atmosphärisch und farbdynamisch so gestaltet, dass sie die Madonna wie eine Aura umstrahlt. Erst auf den zweiten Blick lösen sich unzählige semitransparente Kinderköpfe aus dem leuchtenden Nebel, deren Materialisierungsgrad zur Mitte hin bis zur vollständigen Transparenz abnimmt.⁸⁰

⁷⁹ Henning 2012, S. 26.

⁸⁰ Zu Raffaels Engelsdarstellungen vgl. auch Arnold Nesselrath, Raffaels Kinder, in: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, hg. von Andreas Henning, München u. a. 2012, S. 58–67; Ders., Raffaels!, Stuttgart 2020, S. 144–148. Während das Motiv in posttridentinischer Zeit äußerst erfolgreich war und vielfach rezipiert und weiterentwickelt wurde, haben Kopien des 19. Jahrhunderts den mystifizierenden Fond der „Sixtinischen Madonna“ auffällig häufig

Die einzigen beiden voll materialisierten Putti besetzen die Bodenschwelle zum Betrachter und verbinden auf diese Weise die beiden Realitätsräume.⁸¹ Sie betonen die ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum und laden zum imaginären Überschreiten der Schwelle zwischen der irdischen Realität und dem Jenseits ein.⁸² Eine Deutungstradition interpretiert die *Sixtinische Madonna* daher als illusionistische Imitation des transitorischen Vorgangs der Manifestation einer Vision.⁸³ Die kaum sichtbaren Wolkenputti stehen diesem Ansatz zufolge für die Prozesshaftigkeit des Geschehens. Während die Putti an der Schwelle zum Betrachtterraum bereits volle Gestalt angenommen haben, markieren die Wolkenputti ein früheres Stadium im Prozess der Manifestation.

Dieser „Visionseffekt“ galt im ursprünglichen Kontext des Gemäldes in erster Linie den Mönchen im Chorgestühl, denen die Nabsicht auf das Gemälde vorbehalten war. Die *Sixtinische Madonna* repräsentiert in diesem Zusammenhang eine Art kollektive Epiphanie für die Mönche, über denen sich während der performativen Teilhabe an der himmlischen Anbetung in Liturgie und Chorgebet im wahrsten Wortsinn der Himmel öffnet. In langer Tradition verstanden diese sich als eine Art zehnter Heiligenchor, dessen Chorgebet sich als irdische Praxis der ewigen Anbetung mit den himmlischen Chören verbindet.⁸⁴

Der Effekt der zur Mitte hin abnehmenden Sichtbarkeit der Puttoköpfe hinter der Madonna führt wie ein Trichter in die Tiefe und suggeriert eine Verbindung zur Unendlichkeit.⁸⁵ Die maltechnisch hergestellten Effekte und das Changieren zwischen

eingebnet. Ein Beispiel hierfür ist Franz und Johannes Riepenhausens *Traum Raffaels* (1821, Hamburg, Altonaer Museum). Auch die Übermalung der Wolkenputti in Raffaels *Hl. Familie aus dem Hause Canigiani* (1505/06, Alte Pinakothek, München) im 18. Jahrhundert zeugt von einer Abneigung gegen die mystische Überhöhung der Darstellung, die durch die Gegenwart der Wolkenputti als visionärer Durchblick charakterisiert ist. Zur Übermalung Best.-Kat. München 2007, S. 190. Zu Raffaels Mystifizierungstendenz anhand anderer Beispiele Pfisterer 2019, S. 176–178.

81 Bildtechnologischer Untersuchungen zeigen, dass sie erst später hinzugefügt wurden, vermutlich um der Komposition eine überzeugendere Tiefenräumlichkeit zu verleihen. Henning 2012, S. 24.

82 Pfisterer 2019, S. 174.

83 Kleinbub zufolge zeigt Raffael „the transient moment when the vision is coming into being, when the invisible is becoming visible, grasping the cloak of materiality and clothing itself in phenomenal form“. Siehe Kleinbub 2011, S. 44. Auch Hans Beltings Deutung zufolge handelt es sich um die Präsentation eines Kultbilds als Vision. Belting 2011, S. 533–538.

84 Pfisterer 2019, S. 174. Zur Deutung der Madonna als momenthafte Epiphanie vgl. Michael Rohlmann, Raffaels Sixtinische Madonna, in: Römischer Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30, 1995, S. 221–248.

85 Knapp 100 Jahre nach Raffaels Sixtinischer Madonna bediente sich auch Orazio Gentileschi in seiner *Vision der hl. Francesca von Rom* für die Ordenskirche Santa Caterina Martire der Oblatinnen der hl. Francesca in Fabriano (1618–1620, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) einer ähnlichen Ikonographie zur Darstellung der Öffnung zur himmlischen Sphäre und zeigt

4.2 Himmlische Verkörperungen

Sichtbarkeit und Auflösung stimulieren die Imagination des Betrachters.⁸⁶ Das Gemälde eröffnet somit zugleich auch einen illusionistischen Zugang zur Transzendenz. Die Putti in verschiedenen Stadien der Materialisierung können hierbei sowohl als Überleitung zur unsichtbaren himmlischen Sphäre als auch als Verweis auf die von den Bildertheologen postulierte Überschreitung des materiellen Bildes hin zu den transzendenten Prototypen hinter den sinnlich fassbaren Abbildern gedeutet werden.⁸⁷

Die Unschärfe der Sfumato-Malerei ist durch die Irritation des Sehsinns ideal geeignet, um die für die spirituelle Erkenntnis notwendige Transgression vom physischen Sehen hin zur spirituellen Schau anzuregen, die beispielsweise Paleotti im Rekurs auf Thomas von Aquin in seinem *Discorso* beschreibt.⁸⁸ Die Deutungsmöglichkeiten des Bildes changieren somit zwischen dem Wirklichkeitseffekt einer illusionistisch geschilderten Vision und der Reflexion über die durch das Tridentinum definierte Identität des religiösen Bildes als bloßes Abbild des verehrten Prototyps, welcher nicht im Bild gegenwärtig ist, sondern erst durch die imaginäre Überschreitung des materiellen Artefakts zugänglich wird.⁸⁹

das Herabkommen Marias auf hervorquellenden Wolken. Auch ansonsten weist das Bild deutliche Parallelen zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* auf, bis hin zum Motiv des grünen Vorhangs. Gentileschi verschiebt die trichterförmige Öffnung in die transzendente Welt nach links, so dass ihr Zentrum außerhalb des Bildes liegt. Die Madonna hat sich, abermals auf Wolken schwebend, in die irdische Sphäre bewegt und überreicht den Christusknaben der Ordensgründerin Francesca, die im frühen 15. Jahrhundert für ihre Visionen bekannt war. Mehrere Ringe aus von himmlischem Licht durchglühten Wolkenputti in variierenden Transparenzgraden – je näher an der irdischen Sphäre, desto sichtbarer – säumen den Tunnel zur himmlischen Welt. Hierbei handelt es sich um ein besonders prägnantes Beispiel für die barocke Adaption und Weiterentwicklung der Kombination aus Wolken, Wolkenputti und Lichteffekten als Begleiterscheinung von visionären Einblicken in die himmlische Realität. Zu Gentileschis Gemälde vgl. Orazio e Artemisia Gentileschi, hg. von Keith Christiansen und Judith W. Mann (Ausst.-Kat. Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom / Metropolitan Museum of Art, New York / Saint Louis Art Museum, Saint Louis), Mailand 2001, Kat. 30, S. 150–153 (Livia Carloni).

86 Es kommt zu einem Oszillieren zwischen einer ephemeren Erscheinung und der physischen Realität, zwischen Präsenz und Repräsentation. Zu diesem Phänomen in den Visionsdarstellungen El Grecos vgl. auch von Rosen 2004, S. 86.

87 Stoichita 1997, S. 200.

88 Paleotti zufolge existieren drei Stufen der Erkenntnis: sinnlich, intellektuell und spirituell. Die ersten beiden Stufen gehören zum Bereich der physischen Erkenntnis, während die dritte Stufe allein durch das Geschenk der göttlichen Gnade erreicht werden kann. Paleotti erachtet es unter anderem als Aufgabe der Kunst, den Betrachter auf dem Weg vom Sinnlich-Fassbaren zur spirituellen Erkenntnis zu unterstützen. Paleotti-Barocchi 1961, S. 216 f.; Hall 2011, S. 215–217.

89 Vor dem Hintergrund der Bestätigung der antiken Prototyp-Lehre im Bilderstreit mit den Protestanten durch das Konzil von Trient und angesichts der zeitgenössischen Theorien der Gotteserkenntnis deutet Hans Belting die sichtbaren Figuren in Raffaels Gemälde als Platzhalter der unsichtbaren Welt, die im Prozess des Betrachtens durchlässig für die andere Wirklichkeit werden sollen. Belting 2011, S. 535.

Die Wolkenputti, die zwischen Sichtbarkeit und Transparenz oszillieren, stehen in diesem Kontext als Platzhalter der Grenze zwischen irdischer und himmlischer Wirklichkeit. Als liminale Wesen vermitteln sie zwischen den Realitätsebenen, dramatisieren den Schwellenraum und dienen somit als „visuelles Signal“ für das Aufeinandertreffen von Immanenz und Transzendenz.⁹⁰ Im Sinne einer medialen Bruchstelle konnte auf diese Weise die Zone markiert werden, an der Diesseits und Jenseits sich berühren. Wolkenputti eigneten sich somit ideal als Kunstgriff für die Vereinbarkeit der Darstellung des Übernatürlichen mit den naturalistischen Bildkonventionen der Renaissancemalerei.⁹¹

4.2.2 Verkörperungen der himmlischen Hierarchie.

Pseudo-Dionysius Areopagita, Lomazzo und der Engeldiskurs um 1600

Während Raffael in seiner Darstellung der *Hl. Cecilia* (Abb. 11) noch die natürliche Wolkenschicht aufreißen lässt und den Blick auf einen Engelschor und die von goldenem Licht erleuchtete transzendente Sphäre freigibt, verbindet er bereits in seinem Fresko *Disputa del SS. Sacramento* für die *Stanza della Segnatura* (Abb. 32) die konventionelle Symbolform der von Engeln gesäumten Mandorla mit einer neuen, naturalistischen Form der Engelsdarstellung als Wolken-, Luft- und Lichtgestalten, deren Substanz sich nach oben hin stufenweise verändert und so einen illusionistischen Übergang vom Natürlichen zum Übernatürlichen erzeugt.⁹² Die unterste Himmelsschicht besteht aus dichten grauen Wolken, in denen sich unzählige geflügelte Puttoköpfe abzeichnen, wodurch die Wolkenschicht als Schwelle zur himmlischen Sphäre metaphorisch aufgeladen wird.⁹³ Raffael erprobte hier erstmals den Einsatz der mit Engelsköpfchen übersäten Wolken, die als suggestive Schwelle zur transzendenten Sphäre zum geistigen Überschreiten der sinnlich wahrnehmbaren Realität einladen.

90 Zur Scheidung der Realitätsebenen vgl. auch Dinzelsbacher 2002, S. 15; Von Rosen 2004, S. 83. Zum Themenkomplex der Liminalität in der Frühen Neuzeit Krüger 2001.

91 Zur Phänomenologie und Theologie der Wolkenputti Kleinbub 2010, S. 117–121.

92 Raffael setzt hier den herkömmlichen Einsatz von Putti in direkte Gegenüberstellung mit seiner neuen, naturalistisch interpretierten Version der Putti als Wolken- und Luftkörper in verschiedenen Stadien der Materialisierung.

93 Als Zwischenwesen hatten Wolkenputti nicht nur die Aufgabe, als eine Art Transzendenzfolie einen illusionistischen Übergang zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Realität zu erzeugen, sondern Engel galten scholastischen Theologen zufolge auch als Bewohner der Wolken. Sie durchdringen Wolken, erscheinen mit Wolken und haben zum Teil sogar Wolkengestalt. Wirth 1960. Darüber hinaus gehören gestalthaft wahrgenommene Wolkenformationen zu den ältesten Formen der „Konkretisation“ und das Wolken-Beobachten galt als probates Mittel künstlerischer Inspiration. Die dynamische Eigenart der Wolken und ihre ständigen Metamorphosen machen sie zum suggestiven Motiv schlechthin. Stoichita 1997, S. 86. Zur Theorie der imaginationsfördernden Wirkung der Betrachtung von Wolken in Antike und Renaissance Kleinbub 2010, S. 121 f.

4.2 Himmlische Verkörperungen



Abb. 32 Raffael, *Disputa del SS. Sacramento*, 1509/10, 500 × 770 cm, Vatikan, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura

Die ringförmige Anordnung einer Vielzahl von Engelsfiguren findet sich bereits bei Francesco Botticini. In seiner als *Pala Palmieri* bekannten Darstellung der *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 33) durchschwebt die Gottesmutter einen nach oben sich verjüngenden Trichter, der stufenförmig von insgesamt neun Engelschören gesäumt ist.⁹⁴ Wie auch die Himmelfahrt Christi wurde die Aufnahme Mariens in den Himmel von den Theologen als Übergang in den höchsten Himmel (*coelum empyreum*) beschrieben.⁹⁵

⁹⁴ Zu den Hintergründen der Ikonographie vgl. Ulrich Pfisterer, *Der Himmel über Rom. Dante, Peruzzi und die Grenzen des Sichtbaren um 1500*, in: *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze*, hg. von Stefan Albl, Berthold Hub und Anna Frasca-Rath, Berlin und Boston 2021, S. 66–77, S. 72.

⁹⁵ Anders als Guido Reni, der Anfang des 17. Jahrhunderts seine drei Varianten der *Assunta* für Forlì (San Biagio), Castelfranco Emilia (Abb. 51) und den spanischen Botschafter in Rom (New York, Metropolitan Museum of Art) als Eintritt Marias in die durch gleißendes Licht und himmlische Ruhe gekennzeichnete Sphäre des Empyreums konzipierte, zeigt Raffael mit seiner Sixtinischen Madonna, die auf bewegten Wolkenmassen aus der Bildtiefe dem Betrachter entgegen schreitet, die gegenläufige Bewegung: das Herabkommen himmlischer Personen aus dem *coelum empyreum*. Zu Renis *Assunta*-Varianten als Empyreums-Visionen, Wimböck 2002, S. 230–252. Zur frühneuzeitlichen Vorstellung von Empyreum vgl. auch Bernd Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994, S. 29–32, 51.



Abb. 33 Francesco Botticini, *Die Himmelfahrt Mariens* (Pala Palmieri), um 1475/76, 228,6×377,2 cm, Öl auf Holz, London, The National Gallery

Das Empyreum ist der mittelalterlichen Kosmologie zufolge auch der Aufenthaltsort der Trinität und der Heiligen.⁹⁶ Mystikerinnen wie Teresa von Ávila beschreiben ihre Himmelsvisionen daher auch als Einblicke in das Empyreum.⁹⁷ Merkmale des *coelum empyreum* sind laut den posttridentinischen Theologen überirdisches Licht als Symbol des Göttlichen, völliger Frieden sowie das Fehlen der irdischen Dimensionen von Raum und Zeit – symbolisiert durch einen undefinierten, ätherischen Lichtraum.⁹⁸

Botticinis Gemälde ist wie ein Schaubild der auf Pseudo-Dionysius Areopagita zurückgehenden Theorie der neun Engelschöre konzipiert und repräsentiert zugleich ein metaphorisches Modell für den stufenweisen Aufstieg zur mystischen Gotteserkenntnis

96 Wimböck 2002, S. 252 f.

97 Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 254

98 Zur Symbolik des „sakralen Leuchtlichts“ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 153–156. Eine durch die druckgraphische Reproduktion von Cornelis Cort weit verbreitete Darstellung der Trinität im Empyreum aus dem 16. Jahrhundert ist Tizians *Triumph der Heiligen Dreifaltigkeit* (1551–1554, Madrid, Museo del Prado) für Karl V. Das Gemälde, das sich zunächst im Kloster von Yuste, dann im Escorial befand, war in Künstlerkreisen in ganz Europa bekannt und ist ein revolutionärer Versuch, das himmlische Geschehen *da sotto in sù* darzustellen. Der Raum um die auf Wolken thronende göttliche Dreifaltigkeit ist leer und von gleißendem Licht erfüllt. Um die Dreifaltigkeit herum sind zahlreiche Engelsköpfe, die sich zur Mitte hin in die Transparenz auflösen, in mehreren Ringen angeordnet. Vgl. hierzu auch Stoichita 1997, S. 96.

4.2 Himmlische Verkörperungen

entsprechend der neuplatonischen Philosophie.⁹⁹ Die von einem anonymen Autor unter dem Namen des frühchristlichen Bischofs Dionysius Areopagita im späten 5. bis frühen 6. Jahrhundert verfasste Schrift *De Coelesti Hierarchia* wurde von Papst Gregor dem Großen und später von Thomas von Aquin und der scholastischen Theologie rezipiert und prägte die Himmelsvorstellung von Ost- und Westkirche maßgeblich.¹⁰⁰

Die *Coelesti Hierarchia* war daher auch die wichtigste Referenz für die Entwicklung der Engelsikonographie in der Frühen Neuzeit.¹⁰¹ Auch Dante bezieht sich in der Schilderung des *Paradiso* in seiner *Divina Commedia* auf das von Pseudo-Dionysius geprägte Himmelsmodell, wenn er beschreibt, wie im höchsten Himmel die neun Engelschöre in konzentrischen Kreisen rund um die Trinität kreisen.¹⁰²

In der *Coelesti Hierarchia* werden die himmlischen Heerscharen in drei Hierarchien unterteilt, die aus je drei Rängen (Triaden) zusammengesetzt sind.¹⁰³ Der Begriff Engel bezeichnet diesem Modell zufolge die himmlischen Wesen der untersten Stufe, wird aber zugleich auch als Überbegriff für alle weiteren himmlischen Geister

99 Zum neuplatonischen Erkenntnismodell vgl. S. 101, Anm. 52.

100 Es geht dem Autor in seiner Schrift weniger um eine präzise Beschreibung des Himmels und seiner Bewohner als vielmehr um die Etablierung einer metaphorischen Ordnung als Symbol für die Stufen des mystischen Wegs der Seele zur Gotteserkenntnis. Josef Stiglmayr, Einleitung, in: Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, übers. und komment. von Josef Stiglmayr S. J., Kempten und München 1911, S. XXI–XXIII. Unter anderem widmet er ein ganzes Kapitel der mystischen Deutung der Engelsdarstellung in Menschengestalt. Dionysius-Stiglmayr 1911, S. 78–81. Der Autor merkt an verschiedenen Stellen an, dass jede Beschreibung der himmlischen Wesen aufgrund ihrer Überweltlichkeit zwangsläufig ungenau sei. Über die Metaphorik des Himmelsmodells schreibt Bernard McGinn: „De caelesti hierarchia untersucht, wie man die biblischen neun Engelchöre so verstehen kann, dass [...] sie für unseren Aufstieg zu Gott einschlägig sind.“ Siehe Bernard McGinn, *Die Mystik im Abendland*, Bd. 1, Ursprünge, Freiburg 1994, S. 237.

101 Goga 2018, S. 65–74.

102 Basierend auf dem aristotelischen und ptolemäischen Weltbild der Antike gingen die Theologen von mehreren übereinandergeschichteten himmlischen Ebenen aus. In Ludovico Dolce's *Dialogo* (1562, fol. 29v) ist ein solches Sphärenmodell abgedruckt. Wimböck 2002, S. 252. In dieser Weise beschreibt auch Dante in seiner *Divina Commedia*, die in der künstlerischen Rezeption bald einen bibelähnlichen Status erreichte, das Paradies. In seiner Zeichnung zum 28. Gesang der *Divina Commedia* illustrierte Botticelli die konzentrisch um die Trinität angeordneten Engelschöre (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). Das Zentrum lässt er angesichts der von Dante postulierten Unbeschreibbarkeit der Herrlichkeit Gottes bewusst leer. Vgl. hierzu Martin Kemp, *Visions of Heaven. Dante and the Art of Divine Light*, London 2021, S. 60–65.

103 Die Dionysische Engelshierarchie umfasst in Bezugnahme auf den Römerbrief des Apostels Paulus (Röm 8, 28) in absteigender Reihenfolge die Seraphim, Cherubim und Throne, die Mächte, Herrschaften und Gewalten und auf unterster Ebene die Fürstentümer, Erzengel und Engel. Dionysius-Stiglmayr 1911, S. 32f. Die erste Triade ist Gott am nächsten und wird ununterbrochen der unmittelbaren Anschauung Gottes teilhaftig. Ebd., S. 33, 41.

verwendet.¹⁰⁴ Eine theologisch fundierte, visuelle Unterscheidung der Engelschöre wurde in der Engelsikonographie zwar vergleichsweise selten angewendet, jedoch finden sich Versatzstücke wie die ringförmige Anordnung von Engelschören als wiederkehrendes Motiv. Auch die Aufteilung der Engel in hierarchisch geordnete Chöre prägte die bildliche Vorstellungswelt.

Um 1600 wurden Engel zum Gegenstand komplexer philosophischer Diskussionen mit epistemologischen, metaphysischen und kommunikationstheoretischen Implikationen und wurden als ästhetische Reflexionsfiguren für die Sichtbarmachung des Unsichtbaren gehandelt.¹⁰⁵ Das starke Interesse an Engeln äußerte sich unter anderem in der Publikation zahlreicher Engel-Traktate, die alle auf das Himmelsmodell des Pseudo-Dionysius Bezug nehmen.¹⁰⁶ Ein herausragendes und vielrezipiertes Beispiel hierfür ist der 1580 in Rom verlesene und 1620 postum publizierte Traktat *De Angelis* (1620) des spanischen Jesuiten Francesco Suárez (1548–1617).¹⁰⁷

Die Theologen des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigten insbesondere Fragen der Körperlichkeit und Sichtbarkeit von Engeln, da es sich hierbei um einen Sonderfall sakraler Verkörperung handelt.¹⁰⁸ Anders als der tatsächlich inkarnierte Gottessohn galten Engelskörper als lediglich temporär materialisierte und sichtbar gewordene

104 Ebd., S. 30.

105 Goga 2018, S. 10–12.

106 Beispielsweise basieren die in Europa intensiv rezipierten Engel-Traktate der spanischen Jesuitenscholastik allesamt auf dem Dionysischen Modell. Die *Coelesti Hierarchia* hatte im angelologischen Diskurs um 1600 quasi den Status einer Primärquelle inne, auch bezüglich der Frage nach der Darstellung von Engeln. Obwohl die *Coelesti Hierarchia* von den Traktatautoren zum Teil nur ausschnittsweise gelesen und vereinfacht rezipiert wurde, galt es mit einem einfachen Hinweis auf Dionysius als hinreichend belegt, dass beispielsweise Engel in Menschengestalt erscheinen. Zur Rezeption der *Coelesti Hierarchia* um 1600 Goga 2018, S. 65–73.

107 Neben den umfassenden Traktaten von Suárez, Gabriel Vásquez, Filippo Fabbri, Stefano del Bufalo de' Cancellieri oder Roderigo de Arriaga entstanden auch zahlreiche kleinere, in *volgare* verfasste Engel-Traktate, deren häufige Neuauflage und Übersetzung in andere Sprachen auf eine weite Verbreitung schließen lässt. Dies gilt vor allem für den 1612 erstmals publizierten Schutzengel-Traktat von Francesco Albertini. Goga 2018, S. 18 f., 66 f.

108 Bereits in frühchristlichen Darstellungen wurden Engel in Menschengestalt gezeigt und mit Flügeln und Nimben ausgestattet, um die Schnelligkeit und Übernatürlichkeit der Geistwesen zu kennzeichnen, die als Boten Gottes fungieren, woher sich auch ihre Bezeichnung als **ἄγγελοι** (griech. **ἄγγελος** = Bote) ableitet. Als solche werden die Geistwesen, die als Boten Gottes wirken, in der Septuaginta bezeichnet. Im engeren Sinne ist der Begriff Engel also ein *nomen officii*, der jedoch im allgemeinen Sprachgebrauch auf die Geistwesen selbst übergegangen ist. Die frühchristlichen Theologen und die Kirchenväter befassten sich eingehend mit Fragen der Angelologie. Einen systematisierenden Höhepunkt dieses theologischen Diskurses markiert die bereits erwähnte Schrift *De Coelesti Hierarchia* des Pseudo-Dionysius Areopagita. Wirth 1960. Zur Engelsdarstellung anhand der Schutzengel-Ikonographie vgl. Agnes Thum, Schutzengel. 1200 Jahre Bildgeschichte zwischen Devotion und Didaktik, Regensburg 2014.

4.2 Himmlische Verkörperungen

Scheinleiber.¹⁰⁹ Die Theologen und Theoretiker waren sich daher einig, dass künstlerische Darstellungen von Engeln als geflügelte Wesen in Menschengestalt trotz ihrer Suggestivität keinerlei Relation zur tatsächlichen Beschaffenheit von Engeln aufweisen und daher notwendigerweise transzendiert werden müssen.¹¹⁰

Die theologischen Diskussionen über Wesen und Gestalt von Engeln stehen in auffälligem Kontrast zu den sehr konkreten Begegnungen mit Engeln, die die zeitgenössischen Mystiker schildern. Die spanische Ordensgründerin Marina von Escobar (1554–1633) beispielsweise beschreibt in ihren mystischen Schriften an mehreren Stellen die Erscheinung von Engeln und die Interaktion mit ihnen. Während einer mystischen Herzdurchbohrung erscheinen ihr Engeln, um ihre Schmerzen zu lindern und sie „zu laben“, ein anderes Mal sind Engel zur Stelle, die sie „in einem wundersamen Leibtuche in ihre Arme faßten, worauf [sie] verzückt wurde und [sich] völlig verlor“.¹¹¹

Ein andermal erscheint ihr im Gebet plötzlich Christus, „von einer großen Menge Engel umgeben, und so groß war der Glanz, daß [ihr] Zimmer einem Himmel glich“.¹¹² Auch Teresa von Ávila berichtet von Scharen von Engeln, die ihr gemeinsam mit Christus erschienen.¹¹³ Das physische Berührtwerden durch Engel, das Marina von Escobar beschreibt, erfordert jedenfalls eine leibliche Substanz. Derartige Visionsberichte legitimierten somit die verkörperte Darstellung von Engeln.

Pseudo-Dionysius Areopagita zufolge sollte allen materiellen Darstellungen von Engeln jedoch eine Irritation eigen sein, die dazu verleitet, über das Dargestellte hinauszublicken und „durch die Erscheinungsformen hindurch die Wege der tieferen Einsicht in die Welt jenseits der Sinnenerkenntnis zu suchen.“¹¹⁴ Durch ihr Oszillie-

109 Goga 2018, S. 12. Neben dem theoretischen Diskurs über die Materialität sichtbar verkörperter Engelsfiguren waren es vor allem bildliche Darstellungen, die die Vorstellungen von Gestalt und Beschaffenheit von Engelsfiguren prägten. Goga 2018, S. 11–13.

110 Goga 2018, S. 66–69. Das fundamentale Problem der gemalten Engelsfigur ist die „dissimilarity between appearance and essence“. Siehe Michael Cole, *Angel / Demon*, in: *Das Double*, hg. von Victor I. Stoichita, Wiesbaden 2006, S. 121–137, S. 124. Daher wurden Engelsdarstellungen in der Forschung bislang als Schlüsselfiguren der Metakunst und der Reflexion von Bildlichkeit bezeichnet. Sigrid Weigel zufolge sind Bilder von Engeln Bilder des Bildes. An ihnen können Probleme und Zusammenhänge des Bildbegriffs in der Malerei diskutiert werden. Sigrid Weigel, *Die Vermessung der Engel. Bilder an Schnittpunkten von Kunst, Poesie und Naturwissenschaften in der Dialektik der Säkularisierung*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, S. 237–262, S. 254.

111 Marina de Escobar, *Das wundersame Leben der ehrwürdigen Jungfrau M. v. Escobar aus Vallisolet*. Nach ihren eigenen Aufzeichnungen dargestellt von P. Ludwig de Ponte und P. Andreas Pinto Ramirez, Regensburg 1861, Bd. 1, S. 237 f., zit. nach Benz 1961, S. 405; Marina-de Ponte/Ramirez 1861, Bd. 3, S. 218, zit. nach Benz 1961, S. 408.

112 Marina-de Ponte/Ramirez 1861, Bd. 1, S. 105 f., zit. nach Benz 1961, S. 525 f.

113 Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 265 f.

114 „Es ist also keineswegs unangebracht, wenn man auch die himmlischen Wesenheiten mit den unpassenden, nichtanalogen Analogien darstellt. Denn vielleicht wären nicht einmal wir selbst

ren zwischen physischer Realität und ephemerer Erscheinung, zwischen Präsenz und Repräsentation, etablierten sich Wolkenputti als ideale Ausdrucksform für den komplexen ontologischen Status gemalter Engelsfiguren in Menschengestalt.¹¹⁵ Bereits Caravaggios naturalistische, un-idealisierte und voll verkörperte Engelsfiguren markiert vor diesem Hintergrund eine provokante und auffällige Ausnahme.¹¹⁶ Procaccini jedoch sprengt mit seiner Überfülle inkarnierter Engelsfiguren die Konventionen in der Engelsdarstellung um 1600 in jeder Hinsicht.

In der extremen Zuspitzung der sinnlichen Präsenz von eigentlich unsichtbaren Geistwesen und der damit einhergehenden starken affektiven Wirkung auf den Betrachter heben sich die sinnlichen Verkörperungen gewissermaßen selbst auf und werden Platzhalter für das Heilige im Sinne des unaussprechlich Anderen. Dies entspricht dem von Pseudo-Dionysius formulierten Prinzip der Hieroplastie im Sinne einer bewussten Übertreibung oder sogar „Missgestaltung“ in der Darstellung des Heiligen, womit verdeutlicht werden soll, dass die Darstellung dem wahren Wesen des Dargestellten keinesfalls entspricht.

Um die Genese seiner Engelsfiguren und ihre Wirkung auf die Zeitgenossen nachvollziehen zu können, lohnt ein Blick auf die Engeldiskurse in Procaccinis direktem Umfeld.¹¹⁷ Lomazzo beispielsweise war besonders an der Darstellung von Engeln und Geistwesen interessiert und widmete der Beschreibung der neun Engelschöre

zur Suche aus der Aporie und zum Vordringen auf eine höhere Ebene des Verstehens durch die genaue Untersuchung der heiligen Symbole gekommen, wenn nicht die Mißgestalt der bildlichen Darstellung der Engel uns verwirrt hätte, die unser Denken nicht verweilen ließ bei den unpassenden Gestalten, sondern reizte, die Hinneigung zum Materiellen zurückzuweisen, und antrieb, in geheiligter Weise durch die Erscheinungsformen hindurch die Wege der tieferen Einsicht in die Welt jenseits der Sinnenerkenntnis zu suchen.“ Zit. nach Goga 2018, S. 68.

115 Zum Oszillieren zwischen Präsenz und Repräsentation am Beispiel der Visionsdarstellungen El Grecos vgl. von Rosen 2004, S. 86.

116 Goga 2018, S. 18.

117 Ein spektakuläres Zeugnis für die frühere Rezeption frühneuzeitlicher Sphärenmodelle in Mailand ist beispielsweise Antonio Campis *Quadro della Passione* für Carlo Borromeo (1569, Paris, Musée du Louvre). Campi war einer der wichtigsten und erfolgreichsten Vertreter lombardischer Malerei in der Generation vor Procaccini. Borromeo hatte die Passionstafel als Geschenk für die Schwestern von San Paolo Converso in Mailand in Auftrag gegeben. Später bestellte er eine zweite Version für das Collegio Barnabítico der Kirche Santa Maria del Carrobiolo in Monza. Domenico Frigerio, *I due quadri della Passione di Antonio Campi, dono di S. Carlo Borromeo*, in: Barnabiti studi 5, 1988, S. 242–272; *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, hg. von Mina Gregori und Carlo Pirovano (Ausst.-Kat. Museo Civico, Mailand), Mailand 1985, S. 187–189. Zeitgleich mit Giulio Cesare Procaccini findet sich das Modell der Engelshierarchien in Gemälden von Camillo und Carlo-Antonio Procaccini, etwa in Carlo Antonio Procaccinis *Erscheinung der Immaculata vor dem hl. Leonhard* für S. Leonardo in Pallanza (1595) oder Camillo Procaccinis *Erscheinung der Immaculata vor dem hl. Franziskus* (1594–1596) für die Ognissanti-Kirche in Bergamo. Lo Conte 2021, S. 77–80. Auch Cerano visualisierte in seiner *Gregorsmesse* (1614–1617, Varese, San Vittore, *Cappella dei Defunti*) ein eindrucksvolles Panorama der transzendenten Welt

4.2 Himmlische Verkörperungen

ausführliche Erläuterungen.¹¹⁸ Es ist naheliegend, dass seine Vorgaben zur Engelsdarstellung in Mailänder Künstlerkreisen bekannt waren. Als besonders geeignet für die Darstellung von Engeln empfahl Lomazzo Cangiante-Effekte, flatternde Draperien und Regenbogen-Farben.¹¹⁹ Die buntfarbigen Flügel von Procaccinis jugendlichen Engeln in der *Rosenkranzmadonna* lassen darauf schließen, dass auch er mit Lomazzos Gedanken zur Malerei und Kunsttheorie vertraut war und seine Vorgaben zur Engelsdarstellung rezipierte.

Wie bereits erwähnt, lebte und arbeitete Procaccini nicht nur in Lomazzos ehemaligem Wohnhaus, sondern er besaß auch eine signierte Ausgabe von Lomazzos Malereitraktat mit dem Vermerk „Di Giulio Cesare Procasino donato dal Autore“.¹²⁰ Lomazzo war zudem eng mit Procaccinis frühem Förderer Pirro Visconti befreundet. Beide waren Mitglieder der *Accademia della Val di Blenio*, die sich im Widerstand gegen die rigide Strenge des Reformbischofs Carlo Borromeo in sittlichen und künstlerischen Fragen formiert hatte und im Gegensatz zu den bischöflicherseits geförderten Künstlern den Stil von Malern wie Correggio favorisierte.¹²¹

Auch wenn Procaccini, der angeblich Anfang zwanzig nicht einmal lesen und schreiben konnte, kein Theoretiker und Intellektueller, sondern historischen Zeugnissen und den Einschätzungen der tonangebenden Procaccini-Forscher zufolge ein Künstler mit explosiver Schaffenskraft und Adaptionsfähigkeit sowie ein äußerst geschickter Geschäftsmann war, ist seine auffällige Vorliebe für eine Überfülle materialisierter, haptischer Engelsfiguren dennoch nicht losgelöst von den virulenten angelologischen Diskursen seiner Zeit zu denken.¹²²

vom Paradies bis zum Fegefeuer. Ansonsten sind derartige Emphyreums-Einblicke in der Mailänder Kunst des frühen 17. Jahrhunderts jedoch eher selten.

118 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte e della pittura*, Mailand 1584, S. 532–538. Zu Lomazzos Theorie der Engelsdarstellung Goga 2018, S. 74 f. Vgl. hierzu auch Göttler 2013, S. 419; Michael Wayne Cole, *Harmonic Force in Cinquecento Painting*, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 73–94.

119 Göttler 2013, S. 420. Für eine Analyse dieser Passage und der Rolle von Cangiante in der Malerei des Cinquecento vgl. auch Lingo 2008, S. 192–196. Zu Procaccinis Rezeption von Lomazzos Malereitraktat anhand anderer Beispiele Emma Spina Barelli, *Il Lomazzo o il ruolo delle personalità psicologiche nella estetica dell'ultimo manierismo lombardo*, in: *Arte lombarda* 3.2, 1958, S. 119–124.

120 Siehe Giovanni Agosti und Jacopo Stoppa, Bernardini Luini e i suoi figli, Mailand 2014, S. 301.

121 Alessandro Morandotti, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano. Il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 15, 1985, 1, S. 129–185.

122 Zu Procaccinis Unfähigkeit, seine frühen Werke eigenhändig zu signieren Berra 1991, S. 15. Angelo Lo Conte bezweifelt allerdings, dass der Künstler tatsächlich bis Anfang zwanzig Analphabet war, da er den signierten Band von Lomazzos Malereitraktat bereits als Jugendlicher

4.2.3 Procaccini und Raffael

Die Entwicklung von Procaccinis Engelstypen erfolgte über verschiedene Stadien. Zu Beginn seiner Karriere arbeitete er sich zunächst am Vorbild Raffaels ab. In seiner *Himmelfahrt Mariens mit den hll. Rochus, Katherina und Agnes* (Abb. 34) für das Klarissenkloster Santa Chiara in Como trennte er die *historia* der Himmelfahrt Mariens von ihrem eigentlichen Publikum, den Aposteln, ab und setzte an deren Stelle die drei Heiligen, die das Geschehen als visionäre Schau miterleben.¹²³ Sowohl der zweigeteilte Bildaufbau als auch die Wolken und Cherubim rund um Maria, die von zwei jugendlichen Engeln in den Himmel getragen wird, zeigen, dass er sich bei der Entwicklung der Komposition an Raffael orientiert hat. Vom Bildaufbau her bestehen nicht nur Ähnlichkeiten zu Raffaels *Transfiguration Christi* (1516–1520, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana), die Procaccini kurz darauf für eine Darstellung der *Verklärung Christi mit den hll. Basilides, Cyrinus und Nabor* (1607, Mailand, Pinacoteca di Brera) im Auftrag des Genueser Patriziers Cesare Marino für dessen Kapelle in der Mailänder Kirche San Celso dezidiert rezipierte, sondern die hervorquellenden Wolkenmassen erinnern ebenso auch an Raffaels *Sixtinische Madonna*.¹²⁴

In den Jahren 1600 bis 1609 war Giulio Cesares Bruder Camillo in Piacenza mit mehreren Auftragsarbeiten beschäftigt. Von 1600 bis 1605 führte er ein Lateralfresko mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* im Chor von San Sisto aus, arbeitete also über einen längeren Zeitraum hinweg in unmittelbarer Nähe zu Raffaels *Sixtinischer Madonna*.¹²⁵ Angesichts der engen Zusammenarbeit der Procaccini-Brüder ist davon auszugehen, dass auch Giulio Cesare dort präsent war und Raffaels Gemälde somit aus eigener Anschauung kannte. Besonders deutlich wird seine Rezeption der *Sixtinischen Madonna* auch im Falle seiner Darstellung des *Hl. Carlo Borromeo in der Glorie* (Abb. 35) für einen Seitenaltar der Mailänder Kirche San Tommaso in Terramara.¹²⁶ Das Gemälde zeigt Borromeo auf Wolken thronend im Bischofsgewand mit Mitra,

geschenkt bekommen haben muss. Lo Conte 2021, S. 91. Zur Einschätzung von Procaccinis Künstlerpersönlichkeit vgl. bspw. Hugh Brigstocke, Rezension von: *L'Attività Scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze* by Giacomo Berra; Procaccino, Cerano. Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi by C. Di Fabio, in: *The Burlington Magazine* 136, 1994, S. 34–35.

123 Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 31, S. 311.

124 Zur Rezeption der *Transfiguration* ebd., Kat. 36, S. 314.

125 Davide Gasparotto, *L'arredo sacro dal Quattrocento al Settecento*, in: *La chiesa di San Sisto a Piacenza*, hg. von Laura Berti und Licia Papagno, Reggio Emilia 2006, S. 95–132, S. 114. Zu Camillos Erfolg in der Lombardei vgl. auch Daniele Cassinelli und Paolo Vanoli, „Chi muta paese, cangia ventura“. L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia, in: Camillo Procaccini (1561–1629), hg. von Daniele Cassinelli und Paolo Vanoli (Ausst.-Kat. Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate), Mailand 2007, S. 43–89, S. 52.

126 Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 74, S. 337.

4.2 Himmlische Verkörperungen

Abb. 34 Giulio Cesare Procaccini, *Die Himmelfahrt Mariens mit den hll. Rochus, Katharina und Agnes*, um 1607/08, 312 × 185,5 cm, Como, Musei Civici



Hirtenstab und Lehrgestus. Über ihm öffnet sich der Himmel und inmitten eines gleißend hellen Lichtkegels schwebt der Heilige Geist in Taubengestalt herab.

Umringt ist er von einer konzentrisch angeordneten Gruppe von Putti, deren Konturen sich zur Mitte hin durch Sfumato-Effekte auflösen. Ein stehender Putto zu seiner Linken mit verschränkten Armen sowie ein Putto, der sich auf der vorderen Bildkante aufstützt und mit trancehaftem Blick nach oben blickt, sind ein eindeutiges Zitat der beiden Putti, die in Raffaels *Sixtinischer Madonna* die ästhetische Grenze zum Betrachter markieren. Gänzlich verschieden zu Raffael ist jedoch die physische Nähe der Figuren zueinander und der ausgeprägte *rilievo*, den Procaccini durch die plastische Schilderung der Texturen und die caravaggeske Lichtführung erzeugt.

Mit Wolkenputti und Cherubim experimentierte Procaccini nur in wenigen Ausnahmen, beispielsweise in seiner *Verkündigung* für die Sakristei der *Certosa di Pavia* (1615–1618), wo eine Gruppe aus ringförmig angeordneten Wolkenputti dem Geschehen beiwohnt.¹²⁷ Charakteristisch für seine Engelsdarstellungen ist vor allem die Ausstattung der Cappella Acerbi (Abb. 40–43). Wenig später folgten mit der

127 Ebd., Kat. 105, S. 355.



Abb. 35 Giulio Cesare Procaccini, *Der hl. Carlo Borromeo in der Glorie*, 1610, 262 × 172 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, San Tommaso in Teramara

Rosenkranzmadonna für Corbetta (Abb. 20) und der *Madonna mit den hll. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2) zwei weitere Visionsdarstellungen, die in jeder Hinsicht ein Gegenmodell zu Raffaels Visionstyp markieren.

Im Falle der *Rosenkranzmadonna* ist hinsichtlich der Figurentypen trotzdem eine Nähe zu Raffaels *Madonna di Foligno* (Abb. 6) zu beobachten. Procaccini greift hier nicht nur Körperhaltung, Blickrichtung, Gewand und Gesichtstypus von Raffaels Madonna auf, sondern auch die Figur des Franziskus mit dem Handkreuz, der durch seinen raumgreifenden Gestus aus dem Bild heraus eine Beziehung zum Betrachter herstellt, weist Parallelen zu Raffaels Franziskus auf, der ebenfalls in der linken Bildhälfte unterhalb der Madonna platziert ist. Ansonsten entfernt sich Procaccini jedoch durch den Verzicht auf Wolken und Wolkenputti, die Überfülle inkarnierter Engelsfiguren, die ekstatisch-emotionale Aktivierung der beiden visionären Heiligen und den ausgeprägten *rilievo* stark vom Vorbild Raffaels.¹²⁸

¹²⁸ Zeitgleich mit seiner *Rosenkranzmadonna* produzierte Procaccini noch zwei weitere Altarbilder, in denen das von Raffael entlehnte Motiv der Wolkenputti auftaucht: eine *Maria mit Kind und den hll. Jakobus, Ambrosius und Carlo Borromeo* für das Oratorium der hll. Jakobus und Ambrosius

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

Nicht nur im Kontrast mit Raffael und seinen Nachfolgern, sondern auch im Vergleich mit anderen zeitgleich in Mailand tätigen Künstlern wird Procaccinis ikonographischer Sonderweg in der Engelsdarstellung evident. Seine Künstlerkollegen Cerano und Morazzone produzierten kurz nach der *Rosenkranzmadonna* für Corbetta ebenfalls zwei Varianten des gleichen Sujets. Es ist davon auszugehen, dass beide Künstler Procaccinis Bildinvention kannten und sich an seinem Vorbild maßen. In etwa zeitgleich entstand auch der erwähnte *Quadro delle tre mani* (Abb. 19), für den der Auftraggeber das führende Mailänder Künstlertrio auf einer Leinwand gegeneinander antreten ließ. Das Konkurrenzverhältnis der drei Künstler und der Paragone um die Vorrangstellung werden hier besonders greifbar.

Der mit Procaccini eng befreundete Cerano malte um 1618 eine *Maria mit den hll. Dominikus und Katharina von Siena* (Abb. 36) für den Hochaltar der Kirche des Dominikanerinnenkonvents San Lazzaro in Mailand.¹²⁹ Im Vergleich mit der *Rosenkranzmadonna* für Corbetta wird besonders deutlich, wie außergewöhnlich Procaccinis Ansatz ist, denn Cerano gestaltet das Zusammentreffen der beiden Heiligen mit der Madonna wesentlich übersichtlicher, die Figurenzahl ist deutlich reduziert und es finden keine direkten Berührungen statt. Cerano greift mit dem Laute zupfenden Engel und der spielerischen Interaktion der übrigen Putti, die der Szene beiwohnen und die Madonna mit einer Krone und einem Kranz aus Rosen krönen, Procaccinis Vorbild auf. Auch die Inkarnate der Putti und des Christusknaben sind ähnlich haptisch wie bei Procaccini wiedergegeben. Jedoch ist bei Cerano die ganze Farbpalette vergleichsweise fahl und dunkel.

Völlig verschieden ist außerdem die Inszenierung der beiden visionären Heiligen und ihr Verhältnis zur Madonna. Durch den trancehaften Mystikerblick wird die Erscheinung zwar als innere Schau charakterisiert, jedoch reagieren Dominikus und Katharina von Siena nicht emotional aufgewühlt und verzückt wie Procaccinis Visionäre, sondern ruhig und gefasst auf die Erscheinung und halten respektvolle Distanz zur Madonna und dem Christusknaben. Dominikus umfasst die Hand der Madonna,

in Saronno (Abb. 25) und eine *Maria mit Kind und den hll. Fermus und Rusticus* (1615) für die Kirche San Fermo e Rustico in Caravaggio, auch wenn hier ansonsten keine Analogien zu Raffaels Visionsschema bestehen. Da Procaccini für seine vielseitigen Stilmodi bekannt ist, die durch seine hohe Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Erfordernisse bedingt waren, ist zu vermuten, dass er mit diesen Referenzen auf die Wünsche der Auftraggeber einging, die in Bezug auf *sfumature* und derartige Details sehr explizit sein konnten, wie das oben zitierte Beispiel des Malers Francesco Malosso belegt (Kap. 4.2). Zu Procaccinis Anpassungsfähigkeit vgl. auch Lo Conte 2021, S. 74 f. ¹²⁹ Cerano war sowohl Rivale, als auch enger Freund Procaccinis. Er war nach dessen Tod sogar mit der Nachlassverwaltung betraut. Lo Conte 2021, S. 97. Zu Ceranos *Rosenkranzmadonna* Marco Rosci, *Il Cerano*, Mailand 2000, Kat. 134, S. 209–212.



Abb. 36 Giovanni Battista Crespi, *Maria mit Kind und den hll. Dominikus und Katharina von Siena (Rosenkranzmadonna)*, um 1618, 275 × 218 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

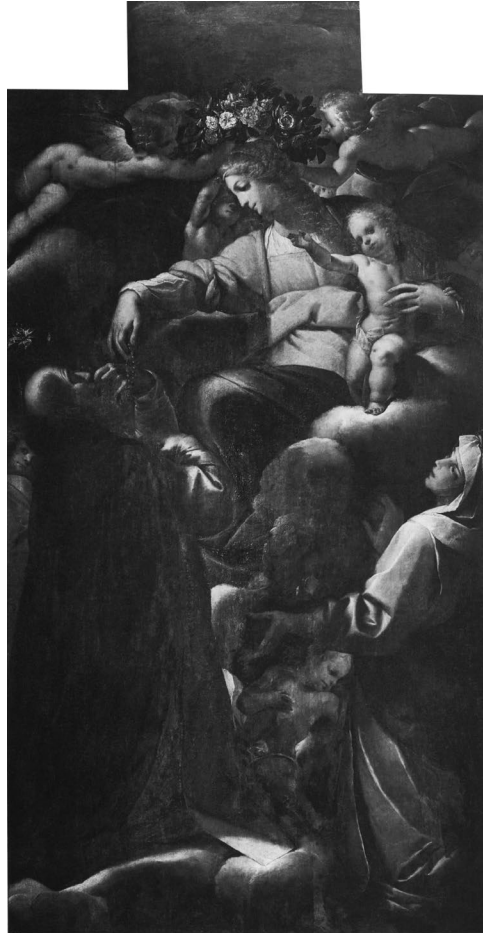
allerdings ist seine Hand mit dem Skapulier seines Habits verhüllt, so dass direkter Hautkontakt vermieden wird.

Auch die erhöht thronende Madonna ist bei Cerano im Unterschied zu Procaccinis passiv hingegebener Maria aktiv und würdevoll in Szene gesetzt. Der Bildaufbau ist streng hierarchisch und die dramatischen Hell-Dunkel-Effekte verleihen der Szene eine gravitatische Strenge und Dramatik, die von Ceranos Rezeption caravaggesker Stilmittel zeugt.¹³⁰ Wolken erscheinen lediglich als Vehikel der Putti, die oberhalb der Madonna schweben. Im Vergleich mit Cerano fällt nicht nur die ekstatische Emotionalität und

¹³⁰ Zu Ceranos Stil Il seicento lombardo, hg. von Marco Valsecchi (Ausst.-Kat. Palazzo Reale / Pinacoteca Ambrosiana, Mailand), Mailand 1973, Bd. 2, S. 23–25.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

Abb. 37 Pier Francesco Mazzucchelli, *Maria mit Kind und den hll. Dominikus und Katharina von Siena (Rosenkranzmadonna)*, vor 1617, 282 × 141 cm, Öl auf Leinwand, Certosa di Pavia



Buntfarbigkeit von Procaccinis Bildinvention auf, sondern auch die Unübersichtlichkeit der Komposition.

Morazzones Darstellung der *Maria mit Kind und den hll. Dominikus und Katharina von Siena* (Abb. 37) für einen Seitenaltar der Certosa di Pavia weist hingegen zahlreiche Parallelen zu Procaccinis *Rosenkranzmadonna* auf.¹³¹ Im Unterschied zur ansonsten für Morazzone so typischen caravaggesken Farbpalette und Lichtführung und der manieristischen Affektsprache ist seine *Rosenkranzmadonna* für die Certosa gänzlich anders konzipiert und ohne das Vorbild Procaccinis undenkbar. Ein Grund für den Paragone mit Procaccini ist höchstwahrscheinlich die Tatsache, dass Procaccini eine heute verlorene Predella mit einer Darstellung der *Geburt Mariens* für Morazzones Altarbild anfertigte.¹³²

131 Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Mailand 2003, Kat. 60, S. 241 f.

132 Zur Entstehungsgeschichte des Altarbilds ebd.

Morazzone rezipiert Procaccinis Bildstruktur nicht nur in der reliefartigen Verflechtung der Figuren in vorderster Bildebene und im rahmensprengenden *horror vacui* in der Anordnung des Bildpersonals, sondern auch in der ekstatischen Emotionalität der Visionäre. Insbesondere die für ihn völlig untypischen Engelsfiguren, die die Hohlräume zwischen den Hauptfiguren ausfüllen, sind eindeutig eine Referenz an Procaccini.

4.3.1 *Angioli sguaiaiti* in der Kritik

Vor dem Hintergrund der virulenten angelologischen Diskurse besaßen Procaccinis Engelsfiguren provokatives Potenzial. Und tatsächlich war es nicht die zum Teil offensive Erotik seiner Sebastian- und Magdalena-Darstellungen oder des Körpers Christi, die den posttridentinischen Kunsttheoretikern Anlass zur Kritik bot, sondern ausgerechnet Procaccinis Darstellung von Engeln. Die auffällige Tatsache, dass der kunstsinnige Mailänder Erzbischof Federico Borromeo, der selbst mehrere kunsttheoretische Traktate verfasst hatte, Procaccinis Gemälde weder dezidiert sammelte noch ihn in dem Maße förderte, wie beispielsweise Cerano, den er besonders schätzte und nach der Gründung der Mailänder Akademie im Jahr 1620 als ersten Präsidenten einsetzte, legt die Vermutung nahe, dass Procaccinis Malerei ihm weniger zusagte.¹³³

Die Kritik an Procaccinis Engeln kam jedoch nicht von Borromeo, sondern von Federico Zuccari. Der römische Maler, Kunsttheoretiker und Gründer der *Accademia di San Luca* war ein enger Bekannter Federico Borromeos aus seiner Zeit in Rom, wo er auch als erster Kardinal-Protektor der *Accademia* amtierte hatte.¹³⁴ Von Zuccari stammt das einzige erhaltene Negativurteil über Procaccini, der ansonsten seinerzeit einen ausgesprochen guten Ruf genoss.¹³⁵ Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Brief vom 16. Mai 1604 an Antonio Chigi, den Zuccari bei seinem Aufenthalt in Pavia verfasste, wo er im Auftrag Federico Borromeos die *Sala Grande* des Collegio Borromeo mit Fresken ausmalte.¹³⁶ In seinem Brief beschreibt Zuccari die lombardische

133 D'Albo 2020a, S. 82. Zu Borromeos Malereitraktat Pamela Jones, Introduction, in: Federico Borromeo, *Sacred Painting*. Museum, hg. und übers. von Kenneth S. Rothwell, Cambridge und London 2010, S. ix–xxvi. Zur Gründung der Mailänder *Accademia del Disegno* Pamela Jones, Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan, Cambridge 1993, S. 46–51.

134 Jones 1993, S. 27.

135 Zur *fortuna critica* und den ansonsten zahlreichen Lobesgedichten zeitgenössischer Dichter auf Procaccini D'Albo 2020b, S. 89–91.

136 Die Authentizität des Briefes wird zwar infrage gestellt, jedoch gibt der Inhalt eine faktisch vorhandene kritische Position zu Procaccinis Malerei wieder, die offenbar im Raum stand. Allein deshalb ist der Brief als Quelle relevant. D'Albo 2020b, S. 95, Anm. 1. Zur Ausmalung der *Sala Grande* Giorgio Giacomo Mellerio, Alcune notizie non artistiche sugli affreschi, in: Un palazzo per la Sapienza. L'almo Collegio Borromeo di Pavia nella storia e nell'arte, hg. von Paolo Pelosi, Pavia 2014, S. 25–27.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

Malerei im Kontrast zu den Carracci und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die zu diesem Zeitpunkt bereits äußerst erfolgreiche Künstlerfamilie Procaccini. Er hebt insbesondere Giulio Cesare hervor:

Sta in Milano e guadagna molto ed è molto accarezzata, una famiglia di Pittori bolognesi de' Procaccini, ma se ha voluto farsi avanti, dovette accostarsi allo stile Lombardo, ed ingrassare il secco colorire della scuola Caraccesca. Vi dirò per altro che i presenti pittori Milanesi, (tra i quali conto anche i Campi di Cremona che hanno continui lavori in Milano) si sono a torto allontanati dalla bella semplicità e compostezza de' pittori che vivevano in principio del secolo; e che i Procaccini, ed in particolare Giulio Cesare, introducono certe teste smorfiose e certi angioli così sguaiati, e senza la menoma riverenza nel cospetto di Dio e della Vergine, che non so come sieno tollerati; se pure non gli si perdona in grazia di tante altre lodevoli parti.¹³⁷

Es ist nicht Procaccinis Stil im Allgemeinen, der Zuccari missfällt, sondern der Decorusverstoß, den er in den „gewissen fratzenhaften Gesichtern“ sowie insbesondere in den „lümmelhaften“ und „respektlosen“ Engelsfiguren zu erkennen meint, die Procaccinis ihm zufolge eingeführt hat. Die negative Meinung römischer Künstler und Kunstkritiker über die lombardische Malerei belegt ebenfalls der bereits zitierte Brief des römischen Malers Antonio Mariani della Cornia an Federico Borromeo von 1628, in dem er den lombardischen Stil als affektiert und unnatürlich abtut.¹³⁸ Auch in Zuccaris Schreiben klingt Bedauern über die Abwendung der Mailänder Künstler von der *bella semplicità* der vorangegangenen Generation an.

Sollte der Brief tatsächlich aus dem Jahr 1604 stammen, konnte Zuccari einen Großteil der künstlerischen Produktion Procaccinis zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennen, da dieser zu diesem Zeitpunkt noch ganz am Anfang seiner Karriere stand. 1604 hatte Procaccini jedoch bereits mit der Arbeit an der Freskenausstattung der *Cappella di Santi Nazaro e Celso* begonnen, die er als Rahmung für sein Altarbild mit dem *Martyrium der hll. Nazaro und Celso* ausführte (Abb. 38). Hierfür entwarf er ein illusionistisches Bildprogramm mit mehreren Putti, die auf Wölkchen schweben und spielerisch-kokett vor fingierten Butzenscheiben-Fenstern tänzeln.

Auf den Fenstergesimsen sind weitere Putti platziert, die Schriftbänder präsentieren. Einer der Putti ist soeben im Begriff, durch ein schwungvoll geöffnetes Fenster in den Kirchenraum zu schlüpfen, womit Procaccini auf Albertis Fenster-Metapher, ein beliebtes Motiv der Metamalerei, anspielt und durch den optischen Illusionismus die

137 Siehe Federico Zuccari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, hg. von M. Gio. Bottari und Stefano Ticozzi, Mailand 1822, Bd. 7, Brief XXXV, S. 509–513. Die Originalbriefe befinden sich in den Archivi del Collegio Borromeo in Pavia.

138 D'Albo 2020b, S. 91.



Abb. 38 Giulio Cesare Procaccini, Wandmalereien mit Putti, um 1604, Fresko, Mailand, Santa Maria presso San Celso

Trennung zwischen Realität und Fiktion aufhebt.¹³⁹ In der Ausstattung des Kapellen-Gewölbes setzt Procaccini das Engelsmotiv fort und zeigt im Scheitelpunkt zwei nackte Putti in extremer Untersicht, was in Verbindung mit der dramatischen Martyriumsszene des Altarbilds wie eine ironische Persiflage wirkt.

Die „lümmelhaften Engel“, die Procaccini hier im großen Stil als rahmende Wandgestaltung einsetzte, schafften es wenig später in seiner Darstellung des *Hl. Sebastian als*

¹³⁹ Zum Fenstermotiv als Metapher Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 50–61.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

Abb. 39 Giulio Cesare Procaccini, *Hl. Sebastian als Märtyrer*, 1609, 285 × 139 cm, Öl auf Holz, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Märtyrer (Abb. 39), einer weiteren Auftragsarbeit für dieselbe Kirche, erstmals auch auf die Bildfläche des Gemäldes. Ebenso in der kurz darauf datierten *Rosenkranzmadonna* für Corbetta (Abb. 20) und der *Maria mit Kind und den hll. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2) für Sant’Afra in Brescia. Im Falle des *Hl. Sebastian* fällt sowohl die zugespitzte Erotik in der Inszenierung des gemarterten Heiligen als auch die Vielzahl nackter Putti auf, die ihn kokett umringen. Besonders provokativ erscheint ein knapp über der Hüfthöhe des Heiligen schwebender Putto, der Sebastian am Handgelenk fasst und dabei mit schelmischem Blick den Betrachter fixiert und ihm einen Pfeil entgegenstreckt. Für Irritation sorgen ebenfalls die beiden in starker Verkürzung gezeigten Putti, die über dem Kopf des Märtyrers fliegen und dem Betrachter ihre nackten, prallen Körper aus der Untersicht präsentieren.

Auch die Figur des jugendlichen Assistenzengels, der hinter dem Rücken des Heiligen behutsam die Pfeile aus dessen Unterschenkel zieht, strahlt eine gewisse Laszivität

aus. Die selbstbewusste, sinnliche Körperlichkeit der Bildfiguren, allen voran des hl. Sebastian, setzt unbestreitbar starke erotische Assoziationen frei, was in Sebastian-Darstellungen jedoch keine Seltenheit ist.¹⁴⁰ Die hier realisierte körperliche Präsenz der Figuren in Verbindung mit hochgradig sinnlichen Texturen und einer erotisch-ekstatische Mimik und Gestik entwickelte Procaccini in den folgenden Jahren zu charakteristischen Merkmalen seines Stils weiter.

Im Gegensatz zu Raffael und seinen Nachfolgern, die mit Wolken, Nebelschwaden und gleichförmigen Wolkenputti als unbestimmten Platzhaltern der himmlischen Gegenwart arbeiten, verwendet Procaccini inkarnierte und individualisierte Engel als Agenten des Himmlischen im Diesseits. Seine Engel erscheinen wie eine personalisierte und materialisierte himmlische Matrix im Sinne einer sichtbar gemachten atmosphärischen Substanz der transzendenten Welt. Sie füllen den ganzen Raum mit ihrer geradezu eruptiven sinnlichen Präsenz aus und können als Zeichen der Teilnahme des Himmels am Bildgeschehen verstanden werden.

Nachdem bis ins frühe 16. Jahrhundert die klar abgegrenzte Symbolform der Mandorla die Öffnung zum Empyreum, dem Aufenthaltsort Gottes und der Heiligen, markiert hatte, die seit Raffael immer häufiger durch eine naturalistische Adaption der Mandorla in Form von Himmelslicht, Wolken und Wolkenputti ersetzt wurde, symbolisiert Procaccini die Anwesenheit, Ausdehnung und sinnliche Qualität der himmlischen Sphäre durch die körperliche Präsenz seiner allgegenwärtigen, inkarnierten Engelsfiguren. Wirkungsästhetisch entsteht somit die paradoxe Situation, dass ausgerechnet diejenigen Wesen, die lediglich als Symbolformen gedacht waren, um die Unzulänglichkeit menschlicher Engelsdarstellungen anschaulich zu machen und zur Transgression ihrer materiellen Gestalt auf die Ebene des Geistigen einzuladen, als physisch greifbare Personen im Bild agieren.¹⁴¹

Anstelle der durch Sfumato angedeuteten Immaterialität der Engel als Geistwesen wählt Procaccini den Weg der Übersteigerung von Körperlichkeit. Diese sinnliche Übertreibung führt letztlich zu einem Effekt der Selbstaufhebung. Hiermit bedient Procaccini nicht nur ein Strukturmerkmal des Manierismus, sondern findet auch eine Analogie zur Methode der sogenannten negativen Theologie.¹⁴² Besonders augenfällig wird dieses Strukturprinzip im Falle der Kapellenausstattung, die Procaccini 1609–1612 im Auftrag des Mailänder Senators Ludovico Acerbi für eine Seitenkapelle der Mailänder Kirche Sant' Antonio Abate ausführte.¹⁴³ Kurz nach seinem künstlerischen Durchbruch mit

140 Zu Erotik in Sebastian-Darstellungen Bohde 2004, S. 79–98; Nicholas Maniu, *Queere Männlichkeiten. Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit*, Bielefeld 2023, S. 258–286 (mit weiterführender Literatur).

141 Vgl. Kap. 4.2.2.

142 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Martin Thurner. Zur *via negativa* vgl. beispielsweise Dirk Westerkamp, *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München 2006.

143 Als *terminus ante quem* dient die Widmungstafel in der Kapelle, als *terminus post quem* der Vertrag, den Acerbi am 30. April 1609 bei der Übernahme der Kapelle unterschrieben hatte. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 46, S. 320.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik



Abb. 40 Giulio Cesare Procaccini, *Die Verkündigung an Maria*, 1610–1612, 310 × 195 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Sant' Antonio Abate, Cappella Acerbi



Abb. 41 Giulio Cesare Procaccini, *Die Heimsuchung Marias (Visitatio)*, Mailand, 1610–1612, 310 × 179 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Sant' Antonio Abate, Cappella Acerbi

den *Quadroni* für den Mailänder Dom war dies der erste öffentliche Großauftrag, bei dem er mit der Konzipierung einer kompletten Kapellenausstattung beauftragt wurde.

Das Bildprogramm besteht aus einem Altarbild und zwei Lateralbildern in Öl auf Leinwand, einer kleineren Leinwand, die in den Sprenggiebel des wuchtigen Ädikularahmens um das Hauptbild eingefügt ist, sowie der Ausmalung des Tonnengewölbes. Vermutlich entwarf Procaccini sogar die Stuckaturen am Gewölbe.¹⁴⁴ Das Hauptbild auf dem Altar zeigt die *Verkündigung an Maria* (Abb. 40), das Bild im Sprenggiebel drei singende Engel, das linke Lateralbild die *Heimsuchung Marias* (Abb. 41), das rechte Lateralbild die *Flucht nach Ägypten* (Abb. 42) und das Bild im Deckengewölbe Gottvater mit Engeln in stark verkürztem *di sotto in su* (Abb. 43).

144 Brigstocke 2020a, S. 29.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



Abb. 42 Giulio Cesare Procaccini, *Die Flucht nach Ägypten*, 1610–1612, 310 × 170 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Sant' Antonio Abate, Cappella Acerbi

Abb. 43 Giulio Cesare Procaccini, *Gottvater mit Engeln*, 1610–1612, 630 × 160 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Sant' Antonio Abate, Cappella Acerbi



Die Gemälde wurden als *miracoli del pennello* gefeiert und in Stadtführern des 16. und 17. Jahrhunderts lobend erwähnt.¹⁴⁵ Ähnlich wie für die kurz danach entstandene *Rosenkranzmadonna* kommt bereits hier der *horror vacui* als Gestaltungsprinzip zum Einsatz. Auffällig ist, dass die Ausstaffierung des Luftraums durch kumulierte Putti nur bei zwei der drei Szenen erfolgt. Die *Heimsuchung* als *historia* mit rein irdischem Personal kommt ohne Engelsfiguren aus und ist von einer architektonischen Rahmung

145 Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 46–46d, S. 320.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

eingefasst, die zumindest ansatzweise eine räumliche Verortung der Figuren suggeriert. Die *Verkündigung* und die *Flucht nach Ägypten* hingegen sind bis zu den Rändern mit Figuren ausgefüllt, wodurch der gleiche klaustrophobische Effekt entsteht wie im Falle der *Rosenkranzmadonna*. Vergleichbar ist insbesondere auch die Darstellung der Verkündigung, bei der es sich nicht nur um ein Zusammentreffen, sondern um eine Durchdringung von himmlischer und irdischer Sphäre in ihrer wohl mysteriösesten Form handelt.

Der katholischen Christologie zufolge vollzog sich während der Verkündigungsworte des Engels und dem *fiat* Marias durch das Wirken des Heiligen Geistes die Inkarnation des Gottessohns, was Künstler seit dem 15. Jahrhundert zu außergewöhnlichen Bildinventionen angeregt hatte.¹⁴⁶ Die Begegnung und Durchdringung von Immanenz und Transzendenz anlässlich des Verkündigungs- und Inkarnationswunders wurde bereits in der Renaissance theologisch diskutiert und malerisch ausgelotet.¹⁴⁷ Procaccini reiht sich mit seiner Darstellung somit in eine komplexe ikonographische Tradition ein. Anstelle einer symbolisch aufgeladenen Fluchtlinie oder Leerstelle zwischen Maria und dem Engel füllt er den Begegnungsraum zwischen Immanenz und Transzendenz mit einer dichten Traube aus Puttokörpern.¹⁴⁸ Die von ihrer Lektüre aufblickende Maria, die mit gesenkten Augen in Richtung des Verkündigungsengels blickt, ist von unzähligen Putti umringt, die zum Teil nur als Körperfragmente erkennbar sind.

Besonders prominent sind die beiden nackten Putti am vorderen Bildrand. Links unten lagert ein Putto als Liegefigur, der beinahe aus dem Bild zu fallen scheint und direkt neben ihm steht im Kontrapost, eine weiße Lilie haltend, ein weiterer Putto. Ähnlich wie in Raffaels *Sixtinischer Madonna* markieren sie die Schwelle zum Betrachterraum und fungieren als visueller Einstieg ins Bild, da sie durch ihren Blick zu Maria die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Zentrum des Bildes lenken: das Gesicht der Gottesmutter und den Raum der Entscheidung, der zwischen den Verkündigungsworten des Engels Gabriel und ihrer Einwilligung liegt.

Gabriel und Maria verbindet eine visuelle „Brücke“ aus nackten Puttokörpern, die in erwartungsvoller Spannung dem Geschehen beiwohnen. Am oberen Bildrand, wo der hl. Geist in Gestalt einer Taube in den Bildraum fliegt, schwebt neben einigen wenigen Wolkenfetzen eine Traube aus drei miteinander verflochtenen Putti gleich einer inkarnierten Wolke. An allen Seiten drängen die Figuren über die Bildfläche hinaus und sind an den Bildrändern abgeschnitten, so dass der Ädikularahmen wie ein Portal zu einer dahinterliegenden Welt wirkt, die nur ausschnitthaft zu sehen ist. Eine ähnliche, imaginär über das Bild hinausgehende Puttowolke schwebt über der *Flucht*

146 Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 94f.

147 Vgl. hierzu Johannes Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, in: LCI, Bd. 4, Sp. 422–437, bes. Sp. 432–435.

148 Zur symbolischen Aufladung der Leerstelle in Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts Kemp 1996, S. 94f.



Abb. 44 Peter Paul Rubens, *Madonna della Vallicella* (mit halb abgelenktem Kupferschild), 1608, 425 × 250 cm, Öl auf Schiefer, Rom, Santa Maria in Vallicella

nach Ägypten. Diese besteht aus fünf nackten Engelsleibern, die in Torsion befindlich aus allen Perspektiven zu sehen sind und wie eine verkörperte Nebelschwade über das Geschehen gleiten. Die Engelskörper sind abermals nicht mit *sfumatura* gestaltet, sondern voll inkarniert und von ausgesprochen haptischer Plastizität.

Vergleichbar ist ein derartiger Einsatz haptischer, fleischbetonter Puttowolken am ehesten noch mit Peter Paul Rubens, dessen Bildinventionen Procaccini ab ungefähr 1611 durch seinen Kontakt zu Gian Carlo Doria und seine anschließenden Besuche in Genua verstärkt rezipierte.¹⁴⁹ Rubens zeigt beispielweise in seinem Hochaltarbild für die römische Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella das Medaillon mit der Darstellung der *Madonna della Vallicella*, das als Deckel für das dahinter verborgene und zu speziellen Anlässen enthüllte alte Gnadenbild fungiert, getragen und gerahmt von zahlreichen Putti mit fülligen Körpern und haptischen Inkarnaten (Abb. 44).¹⁵⁰ Trotz stilistischer Differenzen verbindet beide Künstler die Sinnlichkeit der Inkarnate.

149 Brigstocke 2020a, S. 30.

150 Strukturell ähnlich zeigt er die von einem Kranz aus Engel gerahmte Madonna auch in seiner *Madonna im Blumenkranz* (1616–1618, München, Alte Pinakothek). Ein besonders extremes Beispiel für den massenhaften Einsatz fleischbetont inkarnierter Putti als Rahmung der Madonna

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik



Abb. 45 Michelangelo Buonarroti, *Die Erschaffung der Gestirne* (Detail), 1511, Fresko, Vatikan, Sixtinische Kapelle

Eine Wolke aus Engeln und Putti umringt und trägt auch in Procaccinis Deckengemälde in der *Cappella Acerbi* die Figur Gottvaters am Scheitelpunkt des Tonnengewölbes. Sowohl das rosarote Gewand Gottvaters als auch die ausgebreiteten Arme und die ihn stützende und umgebende Traube aus kindlichen und jugendlichen Engelsfiguren erinnert an Michelangelos Darstellung des Schöpfergottes in den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle (Abb. 45).¹⁵¹ Procaccini hatte auf seiner Romreise die Gelegenheit, Michelangelos Fresken zu studieren, worauf Malvasia in seiner *Vita Procaccinis* explizit Bezug nimmt.¹⁵²

Zeitgleich mit dem Deckenbild für die *Cappella Acerbi* experimentierte er auch in anderen Gemäldeprojekten mit Motiven von Michelangelo. Besonders deutlich

ist auch seine *Maria mit Kind im Engelskranz* (um 1618, Paris, Musée du Louvre). Bereits in seiner *Beschneidung Christi* (1605, Genua, Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea) für die Jesuitenkirche in Genua hatte Rubens mit inkarnierten, haptischen Engelsleibern experimentiert, die rund um eine Strahlenglorie mit den Hebräischen Lettern für den Gottesnamen JHWH schweben und die Gegenwart des Himmlischen verkörpern. Procaccini rezipierte dieses Gemälde dezidiert für seine um 1613–1616 datierte *Beschneidung Christ* (Abb. 63) für die Jesuitenkirche in Modena. Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 71, S. 335 f.

151 In ähnlicher Weise wiederholt er das Motiv der von Engeln getragenen Figur in seiner Darstellung Christi im *Martyrium des hl. Bartholomäus* für Santo Stefano in Genua (Abb. 90), wo diese Parallele noch nicht bemerkt wurde. Zu den Hintergründen des Gemäldes Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 111, S. 358.

152 Malvasia 1678, S. 289.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



Abb. 46 Giovanni Battista Crespi, *Vision des hl. Kajetan von Thiene*, um 1610–1615, 250 × 180 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Sant' Antonio Abate

wird dies in seiner *Beweinung Christi* (Abb. 69), für die er Michelangelos berühmte römische *Pietà* rezipierte.¹⁵³ Zwar wird Procaccini in der Literatur ansonsten kaum mit Michelangelo in Verbindung gebracht, jedoch ist die monumentale Körperlichkeit seiner Figuren eindeutig an dessen Vorbild orientiert. Auch die Doppelp Profession als Maler und Bildhauer ist ein verbindendes Element, was Procaccini zu seinen Gunsten zu vermarkten wusste.

Trotz der Nähe zu Bildinventionen von Michelangelo und Rubens war Procaccinis Einsatz von Putti mit überbordender körperlicher Präsenz in seinem direkten Umfeld ein Alleinstellungsmerkmal. In Sant'Antonio Abate wird dies in der Gegenüberstellung mit einem ungefähr zeitgleich entstandenen Altarbild von Cerano deutlich. Cernas *Vision des hl. Kajetan von Thiene* (Abb. 46) entstand für die Kapelle links neben der *Cappella Acerbi*.¹⁵⁴ Auch Cerano integriert Putti von ausgeprägt haptischer Körperlichkeit in seine

¹⁵³ Die Provenienz ist nicht mit Sicherheit rekonstruierbar. Es wird davon ausgegangen, dass das Gemälde ursprünglich auf dem Hochaltar von Santa Maria del Soccorso in Mailand installiert war, die 1786 zerstört wurde. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 51, S. 323.

¹⁵⁴ Die Datierung ist nicht gesichert. Zu den Entstehungsumständen vgl. Marco Rosci, Il Cerano, Mailand 2000, Kat. 71, S. 128–130.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

Komposition. An diesem Motiv ist der gegenseitige künstlerische Austausch erkennbar, jedoch setzt Cerano die Engel viel dezenter als Procaccini ein und bleibt mit seiner Bildfindung außerdem innerhalb der konventionellen visionären Bildstruktur.

Der hl. Kajetan ist mit ausgebreiteten Armen und himmelndem Blick in der unteren Bildhälfte gezeigt, während sich in der oberen Bildhälfte die Vision eines hölzernen Kreuzes enthüllt – von Wolken und Licht umgeben und mit deutlichem Abstand zur irdischen Sphäre. In den leuchtenden Wolken schweben einige wenige Putti. Da keiner der zeitgleich in Mailand aktiven Künstler so wie Procaccini auf eine derart eruptive Anhäufung von Putti in sakralen Ikonographien setzte, stellt sich die Frage, auf welcher ikonographischen Grundlage er dieses Motiv entwickelte.

4.3.2 *Capricci spirituali*

Es war Teil von Procaccinis Erfolgskonzept, dass er in Referenz auf seine Bologneser Wurzeln einen Stilmodus entwickelte, der von seinen Zeitgenossen als dezidiert emilianisch empfunden wurde. Seine Malerei wurde als moderne Neuinterpretation des Malstils von Correggio und Parmigianino wahrgenommen.¹⁵⁵ In Girolamo Borsieris *Supplimento della nobiltà di Milano* (1619), einer großangelegten Studie der Künste in Mailand im frühen Seicento, für die der Autor sämtliche wichtigen Künstler aufzählt und charakterisiert, die zu diesem Zeitpunkt in Mailand aktiv waren, findet sich eine der ersten Beschreibungen von Procaccinis Stil als eine Synthese aus Parmigianino und Correggio.¹⁵⁶ Diese Einordnung in die emilianische Tradition haftet Procaccini seitdem als vorrangiges Etikett an. Er wurde seinerzeit als *alternativa parmense* auf dem Mailänder Kunstmarkt gehandelt und nutzte diese Stilentscheidung strategisch, um sich von seinen Konkurrenten Cerano und Morazzone abzuheben.¹⁵⁷

Die Nähe zu Parmigianino wird in der *Rosenkranzmadonna* für Corbetta besonders deutlich. Vergleichbar sind insbesondere die kokett-eleganten jugendlichen Engelsfiguren. Der Engel am linken Bildrand hält mit tänzerisch über den Kopf erhobenem Arm den Mantel der Madonna, der Engel am rechten Bildrand trägt eine metallisch glänzende, amphorenförmige Vase mit goldenem Akanthus-Dekor und geschwungenem Henkel im Arm, in der rote und weiße Rosen stecken. Beide blicken lächelnd aus dem Bild heraus zum Betrachter. Die femininen Gesichtszüge der jugendlichen Engel und

155 D'Albo 2014a.

156 Borsieri 1619, S. 64. Borsieri lieferte damit eine der ersten stilkritischen Einordnungen von Procaccinis Malerei. Ein weiterer Kommentar findet sich in Borsieris Brief an Scipione Toso (vor 1621 verfasst), wo er schreibt: „con l'esser passato dalla scoltura alla pittura pur ha potuto in pochi giorni rendersi pratico nelle maniere illustrate dal Parmigianino e dal Correggio“. Zit. nach D'Albo 2020b, S. 90.

157 D'Albo 2020b, S. 90. Vgl. hierzu auch Cäsar Menz, Giulio Cesare Procaccini. L'alternativa parmense alla nobile famiglia dei milanesi, in: *Il giornale dell'arte* 12, 1994, S. 49.



Abb. 47 Parmigianino, *Maria mit Kind und Engeln* (*Madonna dal collo lungo*), 1532–1540, 216 × 132 cm, Öl auf Holz, Florenz, Gallerie degli Uffizi

die gedrängte Anordnung der skulpturalen Körper sind eine eindeutige Referenz an Parmigianinos Engelstypen.

Sowohl die Vase als auch der Blick zum Betrachter weisen große Ähnlichkeit zu Parmigianinos *Madonna dal collo lungo* (Abb. 47) für die Kirche Santa Maria dei Servi in Parma auf.¹⁵⁸ Das Gleiche gilt für den ungewöhnlich großen Knabenkörper des Jesuskinds. Anders als bei Parmigianino ist dieser zwar nicht totenblass und *Pietà*-ähnlich in den Schoß seiner Mutter gebettet, jedoch tritt die eucharistische Anspielung durch das Velum-artige Tuch und die verhüllte Hand des Engels, der hinter der Madonna stehend den Rücken des Christusknaben von hinten stützt, auf andere Weise deutlich zutage.

Zeitgenössische Kunstkritiker wie Girolamo Borsieri hoben vor allem die maltechnischen Eigenschaften hervor, die Procaccini mit Parmigianino verbinden:

¹⁵⁸ Zur Entstehung und Provenienz der *Madonna dal collo lungo* Paolo Rossi, *L'opera completa del Parmigianino*, Mailand 1980, Kat. 54, S. 101.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

[G. C. Procaccini] *fu già Scoltore eccelente, e dalla Scoltura passò al dipingere essendosi formata una maniera, la quale molto si accosta allo spirito del Parmeggianino, particolarmente nel macchiare, quegli hà sempre atteso à dipingere hauendo anzi hauuto il padre Pittore, che fu Bolognese. Hà dipinta la Fontana di Leinate, i Chori di molte Chiese, come sè detto altroue, le ante laterali degli organi, che sono nel Duomo, e fatte moltissime altre opere degne di molta consideratione, particolarmente per lo disegno, in cui riesce egli fortunatissimo.*¹⁵⁹

Der Begriff *macchiare* bezieht sich auf Procaccinis Pinselduktus und die Arbeit mit *impasti* und skizzenhaften Elementen sowie auf die Werkgruppe autonomer Ölskizzen, die ihn ebenfalls mit Parmigianino verbindet.¹⁶⁰ Procaccinis liebliche Madonnentypen und seine Putti hingegen verweisen auf sein zweites großes Vorbild Correggio. In Gemälden wie der *Madonna des hl. Georg* (Abb. 48) oder der *Madonna des hl. Hieronymus* (Abb. 101) arbeitet Correggio mit genrehaften, inkarnierten Kinderengeln, teils mit, teils ohne Flügel, die Procaccini in großem Stil adaptierte.

Anders als seine beiden Vorbilder bevorzugt Procaccini jedoch auffällig enge Bildausschnitte und rückt die Figuren auf diese Weise extrem nah aneinander, wodurch seine rahmensprengenden Kompositionen zum Teil wie humoristische Persiflagen der Bilderfindungen von Correggio und Parmigianino wirken. Diese Strategien der abwandelnenden Wiederholung und Ironisierung entsprechen nicht nur den eingangs erwähnten Strukturmerkmalen manieristischer Kunst, sondern qualifizieren seine Gemälde auch als *Capricci spirituali*.¹⁶¹ So bezeichnete auch Roberto Longhi bereits Procaccinis stilistische Eigenheiten.¹⁶²

Procaccinis Hang zu Bildwitz und Ironie veranlasste Jonathan Bober dazu, Gemälde wie die *Mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 94) als karikaturhafte Correggio-Imitation zu kritisieren.¹⁶³ In der Wahrnehmung der Zeitgenossen erzeugte jedoch gerade der freie, experimentierfreudige Umgang mit den emilianischen

159 Siehe Borsieri 1619, S. 64.

160 D'Albo 2020b, S. 90.

161 Zur Überbietungslogik bei Procaccini vgl. Kap. 3. Zu den Strukturmerkmalen manieristischer Kunst Tauber 2009, S. 3. Zum Wesen des Capriccio vgl. auch Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002.

162 „Si tratta per essi di delicateure sentimentali che per un lato di grazia estremata preludono certo Settecento, ma per l'altro lasciano trasparire tutto il tragico dell'umanismo, che aggalla in verità come il corpo di un annegato. Capricci spirituali a punti di penna e di pennello. Schermidori di sagrestia. Languidezze e livori. Fiori, muscoli e pestilenze. Fossette di grazia e ferite di crudeltà. Delicate acerbezze.“ Siehe Longhi 1926.

163 „Though they drift toward the caricatural, even vulgar, their physiognomies and the spirit they emanate are unabashed attempts to reconstitute Correggio's radiant types and private sentiments.“ Siehe Bober 1985, S. 70. In diesem Zusammenhang kritisiert Bober auch die in seinen Augen überzeichnete, befremdliche Emotionalität von Procaccinis Figuren, die er als einen gescheiterten Versuch betrachtet, an die emilianische Tradition des Cinquecento anzuknüpfen.



Abb. 48 Antonio da Correggio, *Maria mit Kind und Heiligen* (*Die Madonna des hl. Georg*), 1530–1532, 285 × 190 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Vorbildern in Verbindung mit der michelangelesken Monumentalität seiner Figuren eben jenen Eindruck von Modernität und Extravaganz, der bei den Sammlern und Auftraggebern so ausgesprochen gut ankam. Entsprechend wurden seine Bilderfindungen auch durch zahlreiche Kopien vervielfältigt.¹⁶⁴

Von Correggio übernahm Procaccini nicht nur die Engelstypen, sondern auch den „verkörpernden“ Darstellungsmodus der himmlischen Sphäre. Mit seinen Kuppelfresken

¹⁶⁴ Procaccinis Werkstatt war vor allem mit dem Kopieren seiner Bildinventionen beschäftigt. Lo Conte 2021, S. 6.



Abb. 49 Antonio da Correggio, Kuppelfresko mit der *Himmelfahrt Christi*, 1520/21, Parma, San Giovanni Evangelista

in San Giovanni Evangelista und Santa Maria Assunta in Parma hatte Correggio zwei vielrezipierte Vorbilder für die Darstellung der himmlischen Welt produziert. In seinem Kuppelfresko mit der *Himmelfahrt Christi* (Abb. 49) für San Giovanni Evangelista, das kurz nach Correggios Romaufenthalt in Orientierung an Raffaels *Transfiguration* entstand, schwebt der auferstandene Christus vor einem lichten Fond aus Wolken und semitransparenten Puttoköpfen.¹⁶⁵

In seiner wenig später entstandenen *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 50) hingegen, die für ihr spektakuläres *di sotto in su* bekannt wurde, wird die Gottesmutter von Engeln durch einen Trichter aus konzentrisch angeordneten, inkarnierten Engelsscharen emporgetragen, der oberhalb einer Schicht aus dichten, grauen Wolkenmassen beginnt. Im Scheitelpunkt des Freskos kommt ihr Christus mit flatterndem Gewand aus dem

¹⁶⁵ Zur Raffael-Rezeption im Kuppelfresko für San Giovanni Evangelista David Ekserdjian, Correggio, New Haven und London 1997, S. 100 f.



Abb. 50 Antonio da Correggio, Kuppelfresko mit der *Himmelfahrt Mariens*, 1524–1530, Parma, Santa Maria Assunta

von goldenem Licht erfüllten Zentrum der ringförmig angeordneten himmlischen Heerscharen entgegen. Correggio zeigt das himmlische Paradies als von unzähligen, leiblich voll inkarnierten Engeln bevölkerten Raum.¹⁶⁶ Dieses Modell entspricht der Vorstellungswelt der *Coelesti Hierarchia* und ist insofern strukturell vergleichbar mit Botticcinis *Pala Palmieri* (Abb. 33).¹⁶⁷

Correggios Alleinstellungsmerkmal hinsichtlich der Darstellung der himmlischen Heerscharen ist die unübersichtliche Vielzahl verleblichter Engelsfiguren und der fast vollständige Verzicht auf mystifizierende Licht- und Sfumato-Effekte, wie sie Raffael

166 Zur Ikonographie des Kuppelfreskos für Santa Maria Assunta Ekserdjian 1997, S. 250–257.

167 Zur *Coelesti Hierarchia* und den zeitgenössischen Vorstellungen der himmlischen Welt vgl. Kap. 4.2.2.

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

und Tizian in etwa zeitgleich anwandten. Correggios Empyreumsmodell wurde von zahlreichen Künstlern als beispielhaft rezipiert. So zum Beispiel in den Himmelfahrtsdarstellungen der Carracci-Brüder, aber auch in den frühen *Assunta*-Ikonographien Guido Renis (1589/99, Frankfurt, Städel Museum; 1602/03, Madrid, Museo del Prado; um 1607, London, The National Gallery), in denen Maria ebenfalls von Engeln durch konzentrisch angeordnete Engelschöre emporgetragen wird.¹⁶⁸ Erst nach seinem Romaufenthalt fand Reni zu einer purifizierten Form dieser Ikonographie, die er mehrfach variierte.¹⁶⁹

Ausgerechnet ein in Rom tätiger Künstler, Pietro Testa, war es auch, der sich bei der Darstellung des Empyreums in seinem Entwurf für die Apsisausmalung der römischen Kirche San Martino in Monte dezidiert gegen das Vorbild Correggios wandte.¹⁷⁰ Sein Biograph Giovanni Battista Passeri begründet diese Entscheidung wie folgt:

*[...] pensava di rappresentare una gloria di Paradiso con uscir fuori da quel'uso comune incominciato dal Correggio, di rapresentar quella senza nuvole; dicendo essere un goffissimo errore rapresentare il Trono luminoso della Santissima Trinità, e a Patria de'Beati, ch'è Luoco tutto ripieno di tranquillità, e di serenità perpetua, circondato di nuvole, che altro non indicano, che turbolenza, et oscurità.*¹⁷¹

Hiermit orientiert sich Testa an der Charakterisierung des Empyreums bei Francesco Suárez, der den höchsten Himmel als einen Ort ohne Raum und Zeit beschreibt, der von überirdischem Glanz erfüllt wird.¹⁷² Das Gleiche gilt für Guido Reni, der in seinen

¹⁶⁸ Zu Renis frühen *Assunta*-Darstellungen vgl. auch D. Stephen Pepper, Guido Reni's Early Style. His Activity in Bologna, 1595–1601, in: The Burlington Magazine 111, 1969, S. 472–483, S. 475–479 mit Anm. 23; D. Stephen Pepper, Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text, Oxford 1984, Kat. 3, S. 209; Bastian Eclercy, Neu im Städel. Guido Reni's „Himmelfahrt Mariens“, 23.01.2015. URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/guido-reni-himmelfahrt-mariens-ein-neues-meisterwerk-im-staedel> [zuletzt aufgerufen am 21.01.2025].

¹⁶⁹ Zu Genese und Wirkungsästhetik von Renis späten *Assunta*- und *Immaculata*-Darstellungen Wimböck 2002, S. 239–265. Zu den Hintergründen des stilistischen Wandels am Beispiel der *Himmelfahrt Mariens* vgl. auch Bastian Eclercy, Guido Reni und die Schönheit des Göttlichen. Metamorphosen der Himmelfahrt Mariens, in: Guido Reni. Der Göttliche, hg. von Bastian Eclercy (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), Berlin 2022, S. 15–39.

¹⁷⁰ Wimböck 2002, S. 252. Das Projekt wurde nicht ausgeführt und es blieb nur bei den Entwurfszeichnungen. Vgl. hierzu auch Ann B. Sutherland, The Decoration of San Martino ai Monti, in: The Burlington Magazine 106, 1964, S. 59–69, 115–120; Pietro Testa, 1612–1650. Prints and Drawings, hg. von Elisabeth Cropper (Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art), Philadelphia 1988, Kat. Nrn. 107–109, S. 230–235.

¹⁷¹ Siehe Giovanni Battista Passeri, Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri, hg. und komm. von Jacob Hess, Leipzig und Wien 1995, S. 187, zit. nach Wimböck 2002, S. 252.

¹⁷² Wimböck 2002, S. 252. Zum Empyreumsmodell des spanischen Jesuiten Suárez vgl. auch Lindemann 1994, S. 29–32.



Abb. 51 Guido Reni, *Die Himmelfahrt Mariens (Assunta)*, 1626/27, 238 × 150 cm, Öl auf Leinwand, Castelfranco Emilia, Santa Maria della Terra

Assunta- und *Immaculata*-Darstellungen für Santa Maria della Terra in Castelfranco Emilia (**Abb. 51**), den spanischen Botschafter in Rom (1627, New York, Metropolitan Museum of Art), Forlì (um 1629, San Biagio) und Santa Maria degli Angioli in Spilamberto (1638/39, München, Alte Pinakothek) die Engelschöre seiner frühen *Assunta*- Fassungen durch von goldenem Licht durchtränkte Wolken und ein paar vereinzelte Wolkenputti ersetzte.¹⁷³ Auf diese Weise erzeugte er jenen Effekt von überirdischem Licht und Frieden, der von den Theoretikern und Theologen gewünscht wurde.

Durch seinen Umgang mit Licht und Farbe suggerieren Renis *Himmelfahrts*- und *Immaculata*-Bilder in den Augen seiner Zeitgenossen auf ideale Weise den Eindruck einer Empyreumsvision.¹⁷⁴ Auch Annibale Carracci zeigt kurz nach seiner Ankunft in Rom in seiner *Marienkrönung* (1595, New York, The Metropolitan Museum of Art) die Engelskörper in den oberen Gefilden als semitransparente Lichtgestalten, nachdem er sie kurz zuvor, noch in Bologna, in seiner *Himmelfahrt Mariens* (1592, Bologna, Pinacoteca Nazionale) noch in materialisierter Form dargestellt hatte.

Auch Ludovico Carracci erprobte in seiner *Madonna degli Scalzi* (um 1590, Bologna, Pinacoteca Nazionale) nach dem Vorbild von Raffaels *Sixtinischer Madonna* eine

¹⁷³ Zur Datierung und zum Entstehungshintergrund der Werke Wimböck 2002, S. 230–235.

¹⁷⁴ Wimböck 2002, S. 252.

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

semitransparente Darstellung der Engelsfiguren im lichten Wolkennebel hinter der Madonna, kehrte jedoch später in seiner *Himmelfahrt Mariens* (um 1607, Modena, Galleria Estense) zu einer vollständig materialisierten Form der Engelsdarstellung zurück, für die statt einer Wolke eine dichte Traube aus Puttokörpern die Madonna in den Himmel trägt.¹⁷⁵

Vor dem Hintergrund der differenzierten Überlegungen zur figürlichen Ausstattung der himmlischen Sphäre und der virulenten Engeldiskurse der Theologen und Theoretiker um 1600 ist Procaccinis inflationärer Einsatz unkonventioneller Engelsfiguren, die er im Sinne einer humoristischen Zuspitzung des emilianischen Darstellungsmodus individualisierter, inkarnierter Engelstypen nach dem Vorbild Correggios und Parmigianinos entwickelte, sicherlich nicht zuletzt auch als ironischer Seitenhieb auf die hochgradig theoretierte Debatte um Materialität und Sichtbarkeit von Engeln zu verstehen. Darüber hinaus stellt sich jedoch die Frage, welche wirkungsästhetische Strategie er mit seiner klaustrophobischen Raumorganisation in Verbindung mit der eruptiven leiblichen Präsenz des himmlischen Personals verfolgte.

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

In seiner *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta zeigt Procaccini die Figuren in reliefartiger Verflechtung in vorderster Bildebene. Sie stehen in intimem körperlichem Kontakt miteinander und füllen mit ihrer rahmensprengenden Präsenz die gesamte Bildfläche aus. Durch die Gedrängtheit der Figuren erzeugt er nicht nur eine spannungsvolle Nähe zwischen irdischer und himmlischer Sphäre, sondern auch eine klaustrophobische Wirkung auf den Betrachter. Durch den engen Bildausschnitt entsteht der Eindruck, man befände sich mit den Figuren auf engstem Raum zusammengedrängt. Da weder freie Flächen noch ein Offenheit und Ruhe ausstrahlender Landschaftshintergrund vorhanden sind, fühlt sich der Betrachter unmittelbar mit den Körpern konfrontiert, die greifbar nah erscheinen.¹⁷⁶

Abgesehen von der physischen Nähe der Körper zueinander, die durch den engen Bildausschnitt intensiviert wird, sind zahlreiche Aktivitäten gezeigt, die unmittelbar den Tastsinn betreffen. Der Christusknabe umfasst mit seiner Rechten das Kinn Marias und mit seiner Linken ihre Hand, die den Rosenkranz hält. Der jugendliche Engel am linken oberen Bildrand hält mit tänzerischer Geste den Mantel der Madonna in den Fingern seiner rechten Hand. Mit der anderen Hand stützt er sich auf die wulstige

175 Der aus Parma stammende Maler Giovanni Lanfranco (1582–1648) hingegen verbindet in Gemälden wie seiner *Madonna del Rosario* für die *Chiesa del Rosario* in Afragola (1638, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) den römischen mit dem emilianischen Darstellungsmodus.

176 Vgl. zu diesem Phänomen auch Alessandro Novas Interpretation zu Rosso Fiorentinos *Christus in forma pietatis*. Nova 2013, S. 105.

Wolkenbank, die den Thron der Madonna bildet. Der Engel am rechten oberen Bildrand greift an den Bauch der metallisch glänzenden Amphore, die er mit dem anderen Arm umfassen hält.

Der Engel hinter dem Rücken Marias scheint Mutter und Kind von hinten zu halten. Sichtbar ist nur seine linke Hand, die den Rücken des Christusknaben stützt. Der Engel am rechten unteren Bildrand hält im linken Arm das kleine Kirchenmodell und in der Rechten mit spitzen Fingern den Stiel einer Lilie. Der Putto zwischen den beiden Heiligen zupft mit den Fingern die Saiten einer Laute. Maria umfasst mit den Fingern ihrer rechten Hand den Stiel des Apfels und mit Daumen und Zeigefinger ihrer Linken das Kreuz des Rosenkranzes, den sie Dominikus reicht. Die taktilen Momente werden durch die auditive Komponente des Laute-zupfenden Putto und die durch die Lilienblüten und das Rosenbouquet wachgerufenen olfaktorischen Reize ergänzt. Die synästhetische Ausprägung des Geschehens umfasst auch den Geschmackssinn, der durch den reifen Apfel in der Hand des Franziskus repräsentiert wird.

Inhaltlich spannungsgeladen sind insbesondere die Berührungspunkte zwischen den beiden Visionären und der Madonna: bei Franziskus unmittelbar, bei Dominikus durch die Vermittlung des Rosenkranzes im Sinne einer „Himmelsleiter“. Mit tastenden Fingern greift er in den doppelten Perlenstrang, den er aus Marias Hand entgegennimmt. Franziskus hingegen berührt mit seiner linken Hand, mit der er den glänzenden Apfel entgegennimmt, scheinbar zufällig den Fuß des Christusknaben und die Hand der Madonna. Procaccini inszeniert das Visionereignis also als ein überwältigendes Erlebnis für alle Sinne. Wahrnehmungspsychologisch entsteht auf diese Weise ein weitaus drastischerer Präsenzeffekt als durch Ceranos reduzierte, übersichtliche *Rosenkranzmadonna* (Abb. 36) für San Lazzaro.

4.4.1 Malerische Präsenzerzeugung und der *rilievo*-Diskurs

Um die Wirkung auf die zeitgenössischen Betrachter nachempfinden zu können, müssen die schriftlichen Quellen zu Procaccinis Malerei und die historischen Bewertungskriterien für sakrale Malerei einbezogen werden. Da vergleichsweise wenige Quellentexte zur Wirkung von Procaccinis Malerei überliefert sind, ist es schwierig, die zeitgenössische Wahrnehmung seiner Werke umfassend nachzuvollziehen. Außerdem sind sowohl der Fokus als auch die Terminologie frühneuzeitlicher Quellen sehr verschieden von den Kategorien der modernen Wirkungspsychologie.¹⁷⁷

Im 17. Jahrhundert erfolgte die Bewertung von Kunstwerken durch Kunstkritiker, Theoretiker und die gebildete Elite vor dem Hintergrund einer normativen Ästhetik, die mit bestimmten Schlüsselbegriffen wie *grazia*, *facilità* und *vaghezza* operiert und einen Idealzustand kennt, der anhand von Vorbildern und Abgrenzungen konstituiert

177 Wimböck 2015, S. 332.

wird.¹⁷⁸ Die Basis für diesen Diskurs bildete das von Vasari geprägte Modell der Künstlerbiographien. In einer Diskursgemeinschaft mit anderen Autoren wurde die Frage nach der besten Malerei angesichts lokaler und künstlerischer Konkurrenzen verhandelt. Dadurch herrschte unter Künstlern vor allem Innovations- und Alleinstellungsdruck. Werke abseits der bevorzugten Ästhetik fanden bei Kunstkritikern und Traktatautoren nur wenig Beachtung, und es fehlte das Vokabular für Fragestellungen jenseits der primären Bewertungskriterien, die vor allem auf stilistische Kategorien und Schulzusammenhänge fokussiert waren.¹⁷⁹

Procaccinis künstlerische Aktivität in der Lombardei fällt in eine Zeit politischer, religiöser und künstlerischer Umbrüche.¹⁸⁰ Die vorangegangene Generation war geprägt von den *Leonardeschi* und Künstlern wie Giuseppe Meda, Ambrogio Figino und den Campi.¹⁸¹ Vor dieser Kontrastfolie boten seine Gemälde etwas völlig Neues und mussten eine extreme affektive Wirkung entfaltet haben. Zeitgenössische Beschreibungen

178 Ebd., S. 333.

179 Ebd. Als Vorbild für eine Annäherung an die Wirkungspsychologie des frühen 17. Jahrhunderts kann die Forschung zu Procaccinis Zeitgenossen Guido Reni herangezogen werden. In Rekurs auf David Freedbergs wirkungsästhetisches Grundlagenwerk *The Power of Images* legte Ralph Ubl erstmals den Versuch einer historischen Bildpsychologie für Renis Andachtsbilder vor und erweiterte elitäre Diskurse um die Bereiche populärer Rezeption und historisch-anthropologischer Deutungsmuster. Ralph Ubl, Zu einer Interpretation von Guido Renis Andachtsbildern, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 44, 1991, S. 159–173. Zur Reni-Forschung Wimböck 2015, S. 335. Die affektive Wirkung von Renis Figuren verhandelten Forschungsbeiträge auch unter dem Begriff „Präsenzaffect“. Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, hg. von Jürgen Klein, Berlin 2012. Auch Pamela Jones Studie zur zeitgenössischen Wahrnehmung römischer Altarbilder von Caravaggio bis Guido Reni, für die sie den Erwartungshorizont zeitgenössischer Rezipienten mithilfe zahlreicher Bild- und Textquellen so weit wie möglich zu rekonstruieren versucht und neben entsprechenden Textquellen zu den kunsttheoretischen Diskursen der Eliten einen besonderen Schwerpunkt auf die sozio-ökonomischen Dimensionen des frühneuzeitlichen Katholizismus legt, kann hierbei als methodische und inhaltliche Referenz dienen. Pamela Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot u. a. 2008. Die Forschung von Pamela Jones ergänzt die bestehenden rezeptionsästhetischen Ansätze von David Freedberg, der in *The Power of Images* die psychologischen und verhaltensmäßigen Reaktionen der Rezipienten analysiert, und Wolfgang Kemp, der in seinen rezeptionsästhetischen Schriften die von den Künstlern eingeplante psychologische Interaktion der Rezipienten thematisiert.

180 Die religiösen Umbrüche wurden eingangs bereits skizziert. Auf politischer Ebene ist vor allem die Regentschaft durch die spanische Krone hervorzuheben. Von 1535 bis 1706 hatten die Spanier die militärische und politische Kontrolle über das ehemalige Herzogtum Mailand inne. Verwaltet wurde der Staat von spanischen Gouverneuren, die in Vertretung des Königs im Palazzo Ducale residierten. D’Albo 2019, S. 287f.

181 Zur Leonardo-Rezeption in der Lombardei vgl. auch *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, hg. von Maria Teresa Fiorio und Pietro C. Marani, Mailand 1991. Hier bes. die Beiträge von Simonetta Coppa und Alessandro Morandotti: Simonetta Coppa, La diffusione di modelli leonardeschi in alta Lombardia. Alcuni esempi, in: Fiorio/Marani 1991, S. 108–119;

und andere schriftliche Äußerungen zu Procaccinis Malerei finden sich nicht nur in Stadtführern und künstlerbiographischen Schriften, sondern auch in der Poesie, was Rückschlüsse auf die historische Wahrnehmung des Künstlers durch die gebildete Elite zulässt.

Neben den sachlichen Beschreibungen von Procaccinis Kunstproduktion durch seinen Biographen Malvasia und den Mailänder Kunstkritiker Girolamo Borsieri, die lediglich eine stilistische Verbindung zu Correggio und Parmigianino herstellen und darüber hinaus keine weiterführenden Beschreibungen seiner Malerei liefern, nahmen verschiedene zeitgenössische Dichter in blumigen Lobeshymnen Bezug auf Procaccinis Gemälde, die zwar als topisch einzuordnen sind, durch die affektgeladene Sprache jedoch Rückschlüsse auf die Wirkung und Wahrnehmung seiner Kunstwerke zulassen.¹⁸² Der venezianische Schriftsteller Giulio Cesare Gigli etwa preist Procaccini in seinem Gedicht *La pittura trionfante* (Venedig 1615) wie folgt:

*Ma dove mi dimentico quell'uno / per iscolpir, per colorir divino, / meraviglia e stupor
di ciascheduno, / il grande Giulio Cesar Procaccino? / Quegli è colà, che va innanzi
d'ognuno, / di chi si gli attraversa nel cammino; / onde con voci altere giubilanti, /
è da Lei tolto appresso agli altri amanti.*¹⁸³

Gigli attestiert Procaccini, sein Publikum in Staunen und Begeisterung zu versetzen. Mit dem Begriffspaar *iscolpir* und *colorir* bezieht sich der Dichter auf die doppelte Profession Procaccinis als Bildhauer und Maler.¹⁸⁴ Die Tatsache, dass die Bildhauerei trotz seines quasi vollständigen Wechsels vom dreidimensionalen zum zweidimensionalen Medium von Gigli nach wie vor als gleichwertig erwähnt wird, spricht zum einen für einen Vergleich mit Michelangelo, lässt aber zugleich vermuten, dass die haptische Wirkung seiner monumentalen Bildfiguren mit seinen bildhauerischen Aktivitäten in Verbindung gebracht wurde.

Girolamo Borsieri und Malvasia hingegen erwähnen zwar Procaccinis Anfänge als Bildhauer, sprechen jedoch beide von einem vollständigen Wechsel von der Bildhauerei zur Malerei.¹⁸⁵ Malvasia begründet dies mit dem bildhaften Argument, Procaccini habe das schwere Gewicht des Meißels gegen den leichten Pinsel eingetauscht und sich fortan dem „Machen“ von Figuren gewidmet.¹⁸⁶ In seiner malerischen und bildhauerischen

Alessandro Morandotti, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in: Fiorio / Marani 1991, S. 166–182.

¹⁸² Brigstocke 2020a, S. 19.

¹⁸³ Siehe G. C. Gigli, *La pittura trionfante*, hg. von B. Agosti und S. Ginzburg, Porretta Terme 1996, S. 49, zit. nach D'Albo 2020b, S. 90.

¹⁸⁴ D'Albo 2020b, S. 90.

¹⁸⁵ Borsieri schreibt in seinem *Supplimento*: „dalla scoltura passò al dipingere essendosi formata una maniera, la quale molto si accosta allo spirito del Parmeggianino“. Siehe Borsieri 1619, S. 64.

¹⁸⁶ Malvasia schreibt in seiner *Felsina pittrice*: „anchorché stancatosi il secondo nella fatica de'marmi, e perciò passato al leggier peso de' pennelli, e abbandonato quest'ultimo il concerto

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

Produktion wurde Procaccini gleichermaßen nachgesagt, größtmögliche Lebensnähe zu erreichen, was seit Vasari als Maximalziel der bildenden Künste und Ausweis höchster Kunstfertigkeit gehandelt wurde.¹⁸⁷ Seiner Fähigkeit zur lebensechten Darstellung und zur mitreißenden Schilderung der Affekte widmete der venezianische Dichter Giovanni Soranzo in seinen 1606 publizierten *Rime* ein ganzes Sonett:

*Cesar, veggio destar'alti rumori, / e la penna e lo stil, che se ella finge / colli, fonti, giardini, e giochi infinge / tra ninfe vezzosette e tra pastori. / In carte disegnando i bei testori / di natura e d'amor dal vivo ei pinge / l'interne passion sin che á dir stringe / chi'l vede qui son gli odi e qui gli amori. / O Cesar fortunato, ond'apprendesti / far che'l disegno spiri e che tue carte / avanzino di pregio ogni tesoro? / Io ben l'intendi: ne l'Idee celesti / appreso l'hai: però la tua bell'arte / muto poeta è di pittor canoro.*¹⁸⁸

In der Beschreibung von Procaccinis Malerei spielt er auf seinerzeit gängige Topoi des Künstlerlobs an: die mimetische Schilderung der Natur, die überzeugende Affektdarstellung, die Lebensnähe und den auf Horaz zurückgehenden Paragone mit der Dichtkunst im Sinne des vielzitierten Diktums *ut pictura poesis*.¹⁸⁹ Außerdem bezeichnet Soranzo Procaccinis Kunst als inspiriert von himmlischen Ideen. Malvasia hingegen zeichnet in seiner postum verfassten Künstlerbiographie ein gänzlich anderes Bild des Künstlers:

*Giulio Cesare [datisi] a far figure, nella bizzaria delle quali, e nel tremendo colorito parmi passasse di lunga mano Camillo, se non l'uguagliò nella gran pratica, e nella vaghezza, ma più poi nella prestezza, e risoluzione che in quell'huomo fu mostruosa.*¹⁹⁰

Malvasia setzt Giulio Cesare in ein Spannungsverhältnis zu seinem Bruder Camillo und gibt an, er habe diesen in der Bizarrerie der Figuren und der Ungeheuerlichkeit des Kolorits weit überholt. Gleichzeitig spielt er auf Giulio Cesares „monströse“ Schnelligkeit und Entschlossenheit an und beschreibt ihn als Künstler mit gewaltiger Innovationskraft mit einem Hang zum Extremen. *Vaghezza* hingegen, jene harmonische Lieblichkeit der Figuren, die bei Camillo, aber auch bei Künstlern wie Federico Barocci und Guido Reni in zeitgenössischen Kommentaren stets besonders hervorgehoben wurde, ist Malvasia

delle voci per l'armonia de'colori [...] datisi [...] Giulio Cesare a far figure“. Siehe Malvasia 1678, S. 275.

187 D'Albo 2020b, S. 90.

188 Siehe Giovanni Soranzo, *Rime*, Mailand 1606, S. 124, zit. nach D'Albo 2020b, S. 89.

189 Hubert Locher, *Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, S. 454–459 (mit weiterführender Literatur).

190 Siehe Malvasia 1678, S. 275.



Abb. 52 Giulio Cesare Procaccini (Umkreis), *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, nach 1618, 183,5 × 153,5 cm, Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek

zufolge kein primäres Kriterium seiner Malerei.¹⁹¹ Malvasias Charakterisierung lässt im Unterschied zu den zu Lebzeiten Procaccinis veröffentlichten Texten durchblicken, dass seine Malerei aus der Perspektive des späten 17. Jahrhunderts als provokativ und extrem wahrgenommen wurde.

Zwar wird Procaccinis Hang zu vielfigurigen, rahmensprengenden Kompositionen nirgends explizit erwähnt, jedoch klingt in der steten Erwähnung seiner Doppelprofession als Bildhauer und Maler an, dass seine außergewöhnlich haptische Darstellung von Körpern durch die zeitgenössischen Rezipienten wahrgenommen wurde. Dass der durch enge Bildausschnitte maximierte Eindruck von Gedrängtheit als spannungsvoll wahrgenommen wurde, zeigt sich daran, dass Kopien seiner Werke, wie die originalgetreue Wiederholung seiner *Mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 52), im Vergleich mit dem Original (Abb. 94) in diesem Aspekt korrigiert

191 Zur Komplexität und Wandlung des *vaghezza*-Begriffs in posttridentinischer Zeit vgl. auch Lingo 2008, S. 13; Krüger 2016, S. 60–67.

wurde, indem rund um die Figurengruppe zu den Bildrändern hin ein Luftraum ergänzt ist.¹⁹²

Durch die damit einhergehende Aufhebung der extremen Nahsicht wird der Eindruck klaustrophobischer Beengtheit deutlich entschärft und die Komposition wirkt vergleichsweise konventionell. Diese Korrektur spricht dafür, dass die für Procaccini so typische Drängung der Figuren als störend wahrgenommen wurde und der Kopist die Bildinvention mit seiner Anpassung zu verbessern gedachte. Veränderungen und Akzentverschiebungen durch Kopisten sind entsprechend signifikant für die Frage, was zeitgenössische Maler und Auftraggeber an einem Gemälde interessierte, was ihnen zu übernehmen möglich schien und was nicht.¹⁹³

Auch wenn Malvasias postume Beschreibung eine gewisse Irritation angesichts von Procaccinis Stil anklagen lässt, insbesondere im Vergleich zu dessen Bruder Camillo Procaccini, hatte Giulio Cesare Camillo seinerzeit bald „überholt“ und sich neben Cerano und Morazzone an die Spitze der Mailänder Kunstlandschaft hochgearbeitet. Nach seinem Durchbruch war er bald so begehrt, dass seine Klienten zum Teil jahrelang auf ihre Auftragsarbeiten warten mussten.¹⁹⁴ Wie bereits erwähnt, zählten zu seiner Kundschaft unter anderem der Großherzog der Toskana, das Haus Savoyen und der Genueser Adel.

Auch der spanische Gouverneur Pedro de Toledo beauftragte durch die Vermittlung von Muzio Colonna da Caravaggio einen Bilderzyklus zur Passion Christi bei Giulio Cesare, der dreizehn eigenhändige, großformatige Leinwandbilder umfasste.¹⁹⁵ Bei Camillo Procaccini bestellte er zeitgleich einen zwölfteiligen Zyklus zum Marienleben im gleichen Format.¹⁹⁶ Wie auch die anderen spanischen Gouverneure vor ihm zeigte er ein reges Interesse an der lokalen Kunst und sammelte und förderte die vielversprechendsten zeitgenössischen Maler der Stadt.¹⁹⁷ Die Größenordnung seines Gemäldeauftrags an die Procaccini-Brüder ist jedoch außergewöhnlich. Offensichtlich erschienen die beiden Künstler ihm geeignet, um mit ihren Gemälden in

192 An dieser Stelle möchte ich Dr. Andreas Schumacher, Sammlungsleiter für italienische Malerei an der Alten Pinakothek, herzlich für seine Unterstützung und die Möglichkeit zur Sichtung des Gemäldes im Depot danken.

193 Zu diesem Aspekt am Beispiel Caravaggios vgl. auch von Rosen 2015, S. 277.

194 D'Albo 2020a, S. 80.

195 Es handelt sich um eine Serie von großformatigen, ganzfigurigen Tafelbildern, die heute über die ganze Welt verteilt sind. D'Albo 2020a, S. 81 f. Auch wenn die Werke zerstreut wurden, gelang es Odette D'Albo durch die Auswertung von Inventaren, die Sammlertätigkeit von Pedro de Toledo zu rekonstruieren. D'Albo 2014b, S. 146. Pedro de Toledo war der Sohn von Vittoria Colonna und Don Garcia de Toledo (1564–1566 Vizekönig von Sizilien). Er hatte sich als Kommandeur der spanischen Flotte in Neapel profiliert und war im Besitz einer beachtlichen Gemäldesammlung, die allein 400 Porträts von Wenzel Coberger und 80 Landschaftsgemälde von Paul Bril umfasste. Lo Conte 2021, S. 132.

196 Lo Conte 2021, S. 134.

197 Zur Kunstförderung der spanischen Gouverneure D'Albo 2014b, S. 146.

seiner spanischen Heimat Aufsehen zu erregen. Die beiden Gemäldezyklen wurden nach ihrer Fertigstellung abwechselnd in Pedro de Toledos Stadtpalast in Madrid ausgestellt.¹⁹⁸

Giulio Cesare profitierte in mehrfacher Hinsicht vom Auftrag des Gouverneurs, der nicht nur mit der exzeptionellen Summe von 16.500 *lire* honoriert wurde, sondern ihn auch in der öffentlichen Wahrnehmung unter die wichtigsten norditalienischen Künstler seiner Zeit beförderte.¹⁹⁹ Charakteristisch für den Passionszyklus sind die monumentalen Figuren, die durch die reliefartige Komposition und die Lichtführung plastisch aus der Bildfläche hervortreten scheinen, sowie die Fokussierung auf die affektive Beziehung der Protagonisten zueinander. Besonders eindrücklich kommen diese Gestaltungsmerkmale in Procaccinis *Kreuzaufrichtung* (1616–1618, Edinburgh, National Gallery of Scotland) zum Tragen.²⁰⁰

Die für Procaccini charakteristischen haptischen Qualitäten und die aus der Bildoberfläche herausdrängende Dreidimensionalität der Figuren fielen in der Wahrnehmung der Zeitgenossen unter das Stichwort *rilievo*, das seit Alberti als wichtiges ästhetisches Bewertungskriterium gehandelt wurde. Die „Überwindung“ der zweidimensionalen Bildfläche durch die Malerei wurde im 15. Jahrhundert zu einem Schlüsselthema der Kunst und Kunsttheorie.²⁰¹

Alberti versteht unter *rilievo* das scheinbar plastische Hervortreten der Figuren aus der Fläche.²⁰² Die im *rilievo* gebundene Körperlichkeit ist Alberti zufolge eines der zentralen Anliegen der Malerei.²⁰³ Im dritten Buch seines Traktates *Della Pittura* (1435/36) fasst er eine der Kernaufgaben des Malers wie folgt zusammen:

Dico l'officio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una

198 Lo Conte 2021, S. 135.

199 Zu Hintergrund und Honoraren Ebd., S. 135 f.

200 Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 90, S. 346 f.

201 Das Thema der Transgression vom Bildraum in den Betrachterraum findet sich auch in vielen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Legenden, die vom Lebendigwerden von Kunstwerken und Bildinhalten berichten, die in den Realitätsraum der Betenden treten. Iris Wenderholm, *The Gaze, Touch, Motion. Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art*, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 51–68, S. 59. Für eine fundamentale Studie zum transitorischen Status ästhetischer Illusion in der Frühen Neuzeit vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

202 Wenderholm 2013, S. 59.

203 Markus Rath, *Die Haptik der Bilder. Rilievo als Verkörperungsstrategie der Malerei*, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 3–29, S. 10.

4.4 *Rilievo*, *enargeia* und die Überwältigung des Betrachters

*certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi.*²⁰⁴

Mit der bildlichen Entfaltung des *rilievo* wurde ein künstlerisches Verfahren entwickelt, das bewusst auf Präsenzerzeugung und eine haptische Bilderfahrung abzielt. Hierbei geht es nicht um eine bloße Steigerung der Illusion, sondern um „die malerische Erzeugung eines bildlichen Resonanzkörpers“.²⁰⁵ Der von den Theoretikern eingeforderte malerische *rilievo* deutet auf eine künstlerisch reflektierte Strategie der Verbindung von haptischen Erfahrungswerten mit optischen Bildgebungsverfahren hin.²⁰⁶

Alberti zufolge muss ein gemalter Körper für einen überzeugenden Präsenzeffekt skulptural vom Bildgrund nach vorne treten.²⁰⁷ In Rekurs auf Alberti beschreibt auch Leonardo da Vinci skulpturale Darstellungen als Träger affektiver Körperlichkeit und kommt hinsichtlich der Bedeutung des *rilievo* für die Malerei zu folgendem Schluss: „il quale rilievo è l'importanza e l'anima della pittura“.²⁰⁸ Moshe Barasch bezeichnet den *rilievo* daher auch als „höchste[n] Wert der Renaissancetheorie“.²⁰⁹

Der *rilievo* spielte auch eine zentrale Rolle in der Paragone-Debatte. Einer der Höhepunkte im Wettstreit der Malerei und der Bildhauerei um die Vorrangstellung ist die vom Dichter, Humanisten und Geschichtsgelehrten Benedetto Varchi initiierte Umfrage unter seinerzeit führenden Künstlern über die *nobilità* ihrer Kunstgattung, die in zwei öffentliche und später publizierte Vorlesungen mündete.²¹⁰ Die Künstler antworteten in Briefen, in denen sie die Überlegenheit der Maler oder der Bildhauer darlegen sollten.²¹¹ Hierbei diente den Autoren der Bedeutungskomplex des *rilievo* als zentrales Motiv der Argumentationsführung.

Giorgio Vasari zufolge, der – wenig überraschend – eine Vorrangstellung der Malerei befürwortet, ist das Verfahren, Körperlichkeit in verschiedenen Zuständen bildhaft werden zu lassen, eine der vortrefflichen Eigenschaften der Malerei.²¹² Agnolo Bronzino

²⁰⁴ Siehe Leon Battista Alberti, *Della Pittura*. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 148 f. (*Della Pittura* III, 52).

²⁰⁵ Rath 2013, S. 6.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ „Come scolpiti parranno uscire fuori della tavola“. Siehe Alberti-Bätschmann / Gianfreda 2002, S. 142 f. Frank Büttner kategorisiert diese Illusionsform als „Relief-Prinzip“ und stellt es Albertis *finestra aperta*-Konzept gegenüber. Rath 2013, S. 11, Anm. 30.

²⁰⁸ Siehe Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1995, Parte Seconda, Kap. CXXI, S. 83.

²⁰⁹ Moshe Barasch, Licht und Farbe in der Kunsttheorie des Cinquecento, in: *Rinascimento* 11, 1960, S. 207–300.

²¹⁰ Hannah Baader, Paragone, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011, 321–324, S. 322–323.

²¹¹ Rath 2013, S. 17.

²¹² Vasari erwähnt den *rilievo* zwar nicht explizit, argumentiert jedoch mit dem Bezugsrahmen haptischer Körperlichkeit. Als weitere Argumente für die Malerei gelten ihm die lebensechte



Abb. 53 Agnolo Bronzino, *Allegorie der Liebe*, um 1545, 146 × 116 cm, Öl auf Holz, London, The National Gallery

zählt in seinem unvollendeten Antwortbrief zunächst die gängigen Argumente für die Überlegenheit der Bildhauerei auf, basierend auf ihrem ontologischen Status als „wirklichere“ Kunst. Im Nacheifern der Natur sei die Bildhauerei der Malerei überlegen, weil sie real tastbare Werke hervorbringe („che si possano toccare con mano“) und damit nicht allein den Visus, sondern mehrere Sinne anspreche.²¹³

Bronzinos Brief bricht genau an der Stelle ab, an der die positiven Argumente für die Überlegenheit der Malerei aufgeführt werden müssten. Stattdessen lieferte er mit seiner *Allegorie der Liebe* (Abb. 53), die genau zur Zeit der Umfrage entstanden ist, eine

Darstellung von Wind, Nebel, Regen, Feuer und Rauch und verschiedenen Beleuchtungssituationen. In seinen *Vite* widmet sich Vasari wenige Jahre später einer weiter ausgeführten Erörterung der gattungsspezifischen Vorzüge. Rath 2013, S. 17.

213 Siehe Bronzino, Al molto dotto M. Benedetto Varchi mio onorando, zit. nach Paola Barocchi, Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur. Benedetto Varchi und Vincenzio Borghini, in: *Ars et scriptura*, hg. von Hannah Baader u. a., Berlin 2001, S. 93–106, S. 67. Zum *rilievo*-Prinzip in der Paragone-Umfrage vgl. Rath 2013, S. 17 f.

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

malerische Argumentation für die Superiorität der Malerei.²¹⁴ Mit seinem Gemälde widerlegt er sämtliche Argumente für den Vorrang der Bildhauerei und demonstriert augenfällig, dass die Malerei mit ihren Mitteln kunsttheoretische und rhetorische Diskurse spielerisch substituieren kann.²¹⁵ Allem voran führt er das vermeintliche Unvermögen der Malerei, den Tastsinn anzusprechen, bildlich ad absurdum.²¹⁶ Allein durch das Betrachten, nicht durch tatsächliches Berühren, entfaltet der *rilievo* seine Wirkung, wodurch sich die Malerei als die überlegene Kunstgattung erweist.²¹⁷

Auch Michelangelo definiert das Potenzial der Evokation von Körperlichkeit als entscheidenden Bewertungsmaßstab für die Qualität eines Kunstwerks. Da die Malerei durch ihre Flächigkeit virtuell sei, müsse sie ihm zufolge nach haptischer Körperlichkeit streben. Da diese der Skulptur per se zu eigen ist, bleibt die Bildhauerei der Malerei nach der Meinung Michelangelos stets überlegen.²¹⁸ Deshalb bezeichnet er die Skulptur auch als „lanterna della pittura“ und somit als Gradmesser für die Qualität eines Bildes und definiert den *rilievo* als entscheidendes Bewertungskriterium.²¹⁹

214 Christine Tauber zufolge sollte Bronzinos Gemälde die Leerstelle in seiner eigenen schriftlichen Argumentation füllen. Tauber 2009, S. 72.

215 Für eine detaillierte Darstellung der bildlichen Widerlegung der wichtigsten Argumente des Diskurses Tauber 2009, S. 72–75.

216 Christine Tauber argumentiert überzeugend, dass Bronzino mit seiner *Allegorie* sowohl eine Überbietung größter Kunstvorbilder wie Raffaels *Heiliger Familie* (1518, Paris, Musée du Louvre), beabsichtigt, das sich seit 1518 in der Sammlung von François I^{er} befand, als auch die in der Paragone-Debatte von der Malerei geforderte Mehransichtigkeit *en passant* ad absurdum führt. Seine Allegorie ist sowohl in figurativer, als auch in semantischer Hinsicht mehransichtig. Das Gemälde bietet ein virtuoseres, ironisches Spiel mit den malerischen Möglichkeiten und somit eine Selbstthematisierung manieristischer Malerei. Im Vergleich mit der Bildhauerei präsentiert Bronzino die Malerei als die intellektuellere der beiden Kunstgattungen. Mit seiner Allegorie löst sich Bronzino aus den Fesseln der Mimesisforderung und präsentiert die enttäuschte Augentäuschung als Merkmal höchsten ästhetischen Genusses. Tauber zufolge entlarvt er mit seinem hochkomplexen und mehrdeutigen Gemälde letztlich den gesamten Paragonediskurs als unfruchtbar und überholt. Tauber 2009, S. 56–75.

217 Rath 2013, S. 19f.

218 Rath 2013, S. 21. Zur Dichotomie zwischen real tastbarer Skulptur und nur scheinbar plastischer Malerei vgl. auch Hans Körner, Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste, in: Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, hg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München und Berlin 2003, S. 221–241.

219 „Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura; e però a me solea parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che dall’una all’altra fussi quella differenza ch’è dal sole alla luna.“ Siehe Michelangelo Buonarroti, Al molto magnifico et onorando M. Benedetto Varchi suo Oservantissimo, zit. nach Barocchi 2001, S. 84. Zu Michelangelos Position im *rilievo*-Diskurs vgl. auch Rudolf Preimesberger, Rilievo und Michelangelo : „... benché ignorantemente“, in: Visuelle Topoi, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München u. a. 2003, S. 303–316, S. 303–308.

Der *rilievo* wurde seit Cennino Cennini auch als Prozess der Verkörperung des Motivs im Sinne einer *incarnazione* verstanden und eignete sich somit auch als christologisches Symbol für die Menschwerdung des Gottessohnes.²²⁰ Darüber hinaus verweist Cennini auch auf den anthropologischen Hintergrund der Bildwirkung, indem er erwähnt, plastische Strukturen würden als körperlich und hautfarbene Bereiche als belebt wahrgenommen.²²¹ Die körperhafte Erscheinung wird durch ein schichtweises Auftragen der Farbe erzeugt und der als plastisches Modellieren begriffene Einsatz des Materials Farbe führt schließlich zu einer Leibwerdung des Motivs, in dessen *incarnazione* die Verlebendigungskompetenz der Farben besteht. Ziel ist das Kaschieren der Artifizialität des Bildes und die Illusion von Lebendigkeit. Die Farben sollen als weiches, lebendiges Fleisch erscheinen, was später im gattungsübergreifenden Begriff der *morbidezza* gebündelt wurde.

In diesem Diskurs ist der plastische *rilievo* der entscheidende Referenzwert.²²² Procaccini reizte nach seinem Wechsel von der Bildhauerei zur Malerei das Gestaltungsprinzip des *rilievo* bis an die Grenzen des Möglichen aus, indem er seine Bildräume mit einer rahmensprengenden Fülle haptisch-skulpturaler Körper bestückte. Durch seinen skizzenhaften Farbauftrag mit zahlreichen *impasti* bricht er außerdem die Flächigkeit des zweidimensionalen Mediums auf und „modelliert“ seine Figuren im wahrsten Wortsinn. Dies muss seinen Zeitgenossen vor dem Hintergrund des

220 Mit Cennino Cennini begann eine theoretische Auseinandersetzung vonseiten der Künstler mit den aus der antiken Kunstpraxis hergeleiteten Eigenschaften des *rilievo*, die eine Rückbindung derartiger Phänomene an die künstlerische Praxis ermöglicht. Bei Cennini wurzelt auch das Konzept der Verkörperung im religiösen Kontext der Christologie, um den Künstler als *alter deus* zu legitimieren. Rath 2013, S. 23–25. Zum Themenkomplex der *incarnazione* in der Malerei und der Verwendung des Begriffs *incarnare* in Sinne von Verkörperung, Vergegenwärtigung und Verlebendigung, vgl. auch Christiane Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003, S. 175–224.

221 Hierbei ist der Leib des Malers nicht nur multiples Arbeitsgerät, sondern auch empfindlicher Sensor. Leonardo da Vincis Dictum „ogni pittore dipinge sé“ kann somit auch auf den stetigen Prozess der körperlichen Selbsteinschreibung des Künstlers ins Bild verweisen. Rath 2013, S. 26 f. Zur Automimesis des Künstlers bei Leonardo da Vinci, vgl. auch Frank Zöllner, „Ogni pittore dipinge sé“. Leonardo da Vinci und „automimesis“, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

222 Rath 2013, S. 25. Zur neuzeitlichen Terminologie von Fleisch- und Hauttönen vgl. auch Daniela Bohde, „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 41–63. Zum Begriff *morbidezza*, vgl. auch Roland Le Mollé, Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le Vite, Grenoble 1988, S. 83–98; Karl Möseneder, „Morbido, Morbidezza“. Zum Begriff und zur Realisation des „Weichen“ in der Plastik des Cinquecento, in: Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. von Johannes Mysok und Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 289–299.

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

extensiven Paragone-Diskurses sofort ins Auge gesprungen sein. Es ist insofern gut möglich, dass Gigli mit seiner Beschreibung von Procaccinis künstlerischer Tätigkeit als *iscolpir* und *colorir* nicht nur die bildhauerische Aktivität des Künstlers, sondern auch seinen plastischen Zugang zur Malerei meint.

Der Begriff *iscolpir* lässt vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Procaccini zum Zeitpunkt der Abfassung des Gedichts mit vereinzelten Ausnahmen ausschließlich malerisch aktiv war, darauf schließen, dass die kunsttheoretisch versierten Zeitgenossen in Procaccinis Gemälden einen werkimmanenten Paragone wahrnahmen und Procaccini die Eigenschaft zuschrieben, seine gemalten Figuren wie Skulpturen zu formen. Im eigenen Werk entscheidet er den Paragone mit der Bildhauerei zugunsten der Malerei, indem er das Potenzial des Mediums zur Entfaltung höchstmöglicher Präsenz maximal ausreizt. Zusätzlich werden in seiner Rosenkranzmadonna – ähnlich wie in Bronzinos *Allegorie der Liebe* – neben dem Tastsinn auch alle anderen Sinne angesprochen, wodurch die Malerei die Bildhauerei nicht nur auf dem Gebiet der Körperhaftigkeit, sondern auch in den übrigen Kategorien lebensechter Präsenzwirkung übertrumpfen soll.

Für einen überwältigenden Präsenzeffekt scheute Procaccini auch nicht vor dem inhaltlichen Paradox zurück, die himmlischen Personen, allen voran die Engel als Geistwesen, mit maximaler Körperhaftigkeit auszustatten und somit im gleichen Realitätsgrad wie die irdischen Figuren darzustellen. Anders als Caravaggio und seine Nachfolger, die Engel ebenfalls mit realistischen und voll materialisierten Körper zeigen, geht Procaccini noch einen Schritt weiter.²²³ Seine Engel sind nicht nur wie der Christusknabe vollständig inkarniert, sondern sie erzeugen mit ihrer körperlichen Präsenz und physischen Interaktion zudem ein ontologisches Spannungsfeld, das für angelologisch versierte Betrachter als ironischer Kommentar zum hochgradig theoretisierten Diskurs über Wesen und Gestalt von Engeln verstanden werden konnte und zugleich für das durchschnittliche Publikum der Wallfahrtskirche in Corbetta, das sich vor allem aus Pilgern und einfachen Gläubigen zusammensetzte, einen überwältigenden Präsenzeffekt erzielt haben muss.

Haptische Malerei bis hin zum scheinbar lebensechten Trompe-l'oeil wurde in der spanischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts als mystisches Anregungsmittel verstanden.²²⁴ Bereits in antiken Künstleranekdoten erscheint der wiederkehrende Topos der lebensähnlichen Wirkung von Malerei als Beweis größter Kunstfertigkeit, da diese

²²³ Zu Caravaggios Engelsdarstellungen vgl. auch Goga 2018.

²²⁴ Der spanische Maler Antonio Palomino (1655–1726) differenzierte in mehrere illusionistische Möglichkeiten des Bildes: 1) Die Malerei wirkt wie Skulptur, 2) die Malerei wirkt als Fortsetzung des realen Raums oder der realen Beleuchtung, 3) die Malerei wirkt als täuschender Gegenstand, oder 4) die Malerei ist Resultat einer Vision. Stoichita 1997, S. 70. Der spanische Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (1564–1644), eine Autorität auf dem Gebiet der religiösen Kunst des 17. Jahrhunderts, meinte daher auch, man könne durch derartige „fortschrittliche“ künstlerische Mittel die alte Frömmigkeit wiederherstellen und erneuern. Stoichita 1997, S. 68. Der italienische Schriftsteller Emanuele Tesauro (1592–1675) beschreibt den Effekt lebensechter

dazu verführt, an die körperliche Anwesenheit des Dargestellten zu glauben.²²⁵ Seit Vasari wurde die *vivacità* als Hauptkriterium vollendeter Kunst gehandelt.²²⁶ Die Herstellung und Erfahrung von Präsenz war auch ein zentrales wirkungsästhetisches Kalkül der Meditations- und Malereitheorie in posttridentinischer Zeit.²²⁷ Die theoretische Grundlage hierfür lieferte das aus der Antike entlehnte rhetorische Verfahren des „Vor-Augen-Stellens“ (*oculus-ante-ponere*).²²⁸ Die illusionistische Quadratura-Malerei von Andrea Pozzo (1642–1709) markiert einen der Höhepunkte dieser künstlerischen Entwicklung hin zur Vergegenwärtigung lebensähnlicher Präsenz.²²⁹

Der Präsenzbegriff wurde vor allem im Kontext sakraler Kunst verwendet.²³⁰ Hintergrund hierfür war zum einen die Analogie zur katholischen Sakramentenlehre, insbesondere zum Dogma der Realpräsenz Christi im Sakrament der Eucharistie. Durch den Effekt lebensechter Präsenz erlangt das religiöse Bild einen quasi sakramentalen Status als wirksames „Heilszeichen“, da im materiellen Kunstwerk die Gegenwart Gottes erfahrbar wird.²³¹

Malerei in seinem *Cannocchiale aristotelico* (1670) als „täuschendes Entzücken“, da sie Betrachter glauben lässt, das Fingierte sei wahr. Stoichita 1997, S. 70.

225 Steffen Zierholz, Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700, Berlin 2019, S. 76. „Die Trauben des Zeuxis und der Vorhang des Parrhasios sind die klassischen Paradigma des Sinnentrugs, bei dem sich ein ‚Nichts‘ den Anschein des körperlichen Seins gibt: eine Form der Lebendigkeit, von der die antiken Bildephrasen besonders geprägt sind.“ Siehe Fehrenbach 2013, S. 203.

226 Giorgio Vasari erhob die *vivacità* zum Hauptkriterium vollendeter Kunst in der *Terza Maniera* des 16. Jahrhunderts. Als lebendig beschriebene Kunstwerke – besonders Porträts – scheinen Vasari zufolge die Lippen zu öffnen und zu sprechen oder zu atmen. Die Bewertung von Kunstwerken anhand ihrer Lebendigkeit dominierte auch Anfang des 17. Jahrhunderts die Kunsttheorie und Kunstkritik. Ein Beispiel hierfür sind die Kunstbeschreibungen Giovan Battista Marinos. Frank Fehrenbach, „Tra vivo e spento“. Marinos lebendige Bilder, in: Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“, hg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 203–222, S. 203 (mit weiterführender Literatur zum Topos der Lebendigkeit von Kunstwerken).

227 Vgl. Kap. 5.2.2.

228 Im Unterschied zu ahistorischen Begriffen wie Illusion und Immersion handelt es sich hierbei um den historisch korrekten Terminus für die Praxis der Zusammenstellung eines mentalen Raums und die konzeptionelle Ausgestaltung materieller (Kirchen-)Räume. Zierholz 2019, S. 19.

229 Ebd.

230 Die Inszenierung der Kultbilder in posttridentinischer Zeit erreichte eine „um das Vielfache gesteigerte ästhetische Präsenz“. Siehe David Ganz und Georg Henkel, Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: Bild-Konflikte, hg. von Reinhard Hoeps u. a., Paderborn 2007, S. 262–285, S. 282. Iris Wenderholm spricht von „Präsenz- und Raumerfahrung“ als Bezugsrahmen, um die Intermedialität von Altarensembles begrifflich zu fassen. Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006, S. 93.

231 Zur katholischen Sakramentenlehre Franz Courth, Die Sakramente. Ein Lehrbuch für Studium und Praxis der Theologie, Freiburg i. Br. 1995. Auf diese Weise trat die neuartige Malerei

Zum anderen war auch die omnipräsente Praxis mentaler Gebetstechniken auf eine vergegenwärtigende Betrachtung des Lebens Jesu ausgerichtet – ein „Anwendungsbereich“, dem die vergegenwärtigende Malerei entgegen kam.²³² Auch in den zeitgenössischen Meditationsanweisungen tauchen häufig die Begriffe „Präsent-Machen“ und „Vor-Augen-Stellen“ auf, bei denen es sich ursprünglich um Kategorien der antiken Rhetorik handelte.²³³

4.4.2 *Enargeia* und *embodied cognition*

Ein frühneuzeitlicher Terminus zur Beschreibung der komplexen affektiven Wirkung eines Kunstwerks ist der aus der Antike entlehnte Begriff *enargeia*.²³⁴ Zunächst wurde unter *enargeia* die lebendige Wirkung eines Kunstwerks gefasst. Im Kontext der frühneuzeitlichen Affektenlehre umschreibt der Ferrareser Schriftsteller und Philosoph Giambattista Giralaldi Cinzio in seinem Literaturtraktat *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554) das Phänomen der *enargeia* in Bezug auf die Literatur als eine sich in die Seele „eindrückende“ Wirksamkeit (*efficaccia*) und Kraft (*forza*) der Sprache mit dem wirkungsästhetischen Ziel der Affekterzeugung (*movere*):²³⁵

Et qesto mi pare, che possa auenire dalle uoci significantissime & cosi atte a spiegare i concetti, che gli imprimano ne gli animi di chi legge con tanta efficaccia, & con tanta uehementia, che si sentano fare manifesta forza, & commouere in guise, che partecipano di quelle passioni che, sotto il uello delle parole si contengono, ne i uersi

durch ästhetische Mittel in Konkurrenz zu den alten Kultbildern und konnte ihrerseits einen Status als wundertätiges Bild erlangen. Guido Renis Himmelfahrt Mariens für Santa Maria della Terra in Castelfranco Emilia beispielsweise hatte sich als wundertätig erwiesen, woraufhin der Chorbereich neugestaltet wurde und das Bild unter päpstlichen Schutz gestellt wurde. Es gibt eine ganze Reihe an Kunstwerken des 16. und 17. Jahrhunderts, denen eine mehr oder weniger große Wundertätigkeit zugeschrieben wurde. Gabriele Wimböck, Guido Reni. Das religiöse Sammlerbild im Zeitalter der Kunst, in: Kristin Marek und Martin Schulz, Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, 4 Bde., Bd. 2 Neuzeit, Paderborn 2015, S. 324–343, S. 328–331. Zum grundsätzlichen Streit über die Heilswirksamkeit von Bildern von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit vgl. auch Belting 2011. Zum Eigenleben von Bildern vgl. auch Bredekamp 2015.

²³² Zu den genannten Imaginations- und Meditationstechniken vgl. auch Kap. 5.2.2.

²³³ Zierholz 2019, S. 72–76.

²³⁴ Valeska von Rosen, Die *Enargeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des „*Ut-pictura-poesis*“ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, S. 171–208. Zum *Enargeia*-Konzept vgl. Heinrich F. Plett, *Enargeia* in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence, Leiden u. a. 2012; Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston u. a. 2015.

²³⁵ Zur Affektenlehre vgl. Kap. 5.3.

*del Poeta. Et questa è l'Energia, laquale non sta nelle cose minute [...] ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge [...].*²³⁶

Die Begriffe *rilievo* und *forza* oder *enargeia* wurden in den kunsttheoretischen Traktaten der Frühen Neuzeit häufig in unmittelbaren Zusammenhang gebracht, da ein Gemälde durch seine vermeintliche Dreidimensionalität und die dadurch erzeugte Präsenzwirkung einen Appell an den Tastsinn beinhaltet und dem *rilievo* somit eine besondere Wirkmacht innewohnt.²³⁷ Ein Beispiel dafür, dass die psychosomatischen Effekte von Kunstwerken auf die Rezipienten auch von zeitgenössischen Theoretikern diskutiert wurden, liefert Gabriele Paleotti. In seinem *Discorso* schreibt er über sein Interesse an „effetti che possono chiamarsi naturali, aiutati però dalla superna grazia“.²³⁸

Hierbei bezieht er sich auf das von Physikern und Philosophen diskutierte Phänomen der *concetti*. Unter diese Bezeichnung fallen diejenigen Konzepte, die sich unsere Fantasie von den Formen der Dinge macht. Diese wiederum bewirken, dass so deutliche Eindrücke in der Fantasie zurückbleiben, dass sich diese sogar körperlich bemerkbar machen können.²³⁹ Paleotti schlussfolgert daher, dass es kein effektiveres Instrument als lebensechte Bilder gebe (*imagini fatte al vivo*), um die Sinne zu prägen, ja geradezu zu verletzen.²⁴⁰ Er illustriert die Macht der Bilder anhand eines Mailänder Dominikaners, der von einem geplanten Mord Abstand nahm, als er in einer Kirche ein Kruzifix betrachtete. Paleotti fordert daher die Maler auf, bei jedem sakralen Bild um göttlichen Beistand zu bitten, um die Herzen der Betrachter zu bekehren, umzuformen und zum Himmel zu erheben („convertire [...] i cuori delle nazioni intiere, e cangiarli in altra forma, e seco rapirli in cielo“).²⁴¹

Ein weiterer historischer Terminus für die fühlbare Präsenz gemalter Figuren ist der von Vasari verwendete Begriff *palpabile* (anfassbar). Vasari verwendet den Begriff im Sinne von „wirklich“ oder „real“ und nutzt ihn unter anderem für Rosso Fiorentinos

236 Siehe Giambattista Giralaldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* a G. B. Pigna, Venedig 1553, S. 161. Vgl. hierzu auch von Rosen 2000, S. 182.

237 Pietro Aretino beschrieb das Paradox der neuzeitlichen Malerei mittels folgender sprachlicher Inversion in Bezug auf Lodovico Ariosts Talent zur Erzeugung von *enargeia* durch Sprache: „con le mani vedi, e con gli occhi tu tocchi“. Siehe Capitoli del S. Pietro Aretino, di Messer L. Dolce, M. F. Sansovino e di altri acutissimi ingegni, Venedig 1540, zit. nach von Rosen 2000, S. 185. Weitere Beispiele finden sich bei Sebastiano Serlio und Vasari. Von Rosen 2000, S. 204, Anm. 104.

238 Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 230.

239 Paleotti bezieht sich insbesondere auf das Kapitel zur Kraft der Imagination bei Frauen aus dem weit verbreiteten Traktat „*Occulta naturae miracula*“ (1564) des holländischen Physikers Laevinus Lemnius. Lemnius stellt dort die Behauptung auf, dass Frauen etwas Ähnliches zu dem hervorbringen, was sie betrachten, wenn sie ein Kind empfangen. Göttler 2013, S. 401.

240 Göttler 2013, S. 401 f. Paleotti-Barocchi 1961, S. 230.

241 Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 233.

hochgradig plastische Figuren.²⁴² Procaccinis Darstellung von Berührungen innerhalb des Bildpersonals der *Rosenkranzmadonna* können vor diesem Hintergrund als Sinnbilder für die Verifizierung des Dargestellten als *palpabile* und somit als Metaphern für den Tastsinn verstanden werden.²⁴³ Jedoch ist es nur den Engeln und Heiligen gestattet, die Madonna und den Christusknaben tatsächlich zu berühren, während dem Rezipienten aufgrund der Zweidimensionalität des Bildmediums zwangsläufig nur die sinnliche Zurückhaltung bleibt, zu der schon Maria Magdalena bei der Begegnung mit dem auferstandenen Christus mit den Worten *noli me tangere* angehalten wurde.²⁴⁴

Durch die eruptive sinnliche Präsenz der gemalten Körper thematisiert Procaccini die epistemologische Spannung zwischen Seh- und Tastsinn.²⁴⁵ Das Verhältnis von Sehen und Tasten und das Phänomen haptischer Bildwahrnehmung war bereits im 17. Jahrhundert Thema in zahlreichen Traktaten. Der französische Maler und Kunsttheoretiker Roger de Piles beispielsweise beschreibt die Stimulation des taktilen Sensoriums durch den Seheindruck als „tastendes Auge“. ²⁴⁶ Procaccini arbeitet nicht nur mit *rilievo*, sondern auch mit einer körperhaften Faktur und Textur der Bildoberfläche. Es ist daher davon auszugehen, dass die zeitgenössischen Rezipienten seine Bilder als hochgradig wirkmächtig im Sinne des *enargeia*-Konzepts erlebten.

Die spezifische Kompositionsstruktur von Gemälden wie der *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20), die Procaccini durch rahmensprengende physische Beengtheit erzeugt, vermittelt darüber hinaus eine Wirkung, die nicht nur die vermeintliche Berührbarkeit der Bildfiguren simuliert, sondern auch zur Folge hat, dass die Darstellung dem Rezipienten emotional näher geht als beispielweise Ceranos *Rosenkranzmadonna* (Abb. 36). Cerano verleiht seinen Figuren durch die caravageske Lichtführung und die Textur der Inkarnate zwar ein ähnlich ausgeprägtes *rilievo* wie Procaccini, jedoch wirkt die Komposition durch die hierarchische, übersichtliche Bildstruktur und das Fehlen direkter Berührungen weniger physisch involvierend auf den Rezipienten.

²⁴² Vasari verwendet ihn nur einige wenige Male im Kontext der Paragone-Diskussion im Proöm der ersten Viten-Edition (1550) und ein weiteres Mal in der Vita Rosso Fiorentinos, wo er sich auf das Bild von Bacchus, Venus und Amor bezieht, das sich einst in Fontainebleau befand und nur in Kopie erhalten ist. Nova 2013, S. 108–110.

²⁴³ Zu Berührungen im Bild als Metaphern für den Tastsinn vgl. auch Nova 2013, S. 110.

²⁴⁴ Zur Exegese und Ikonographie des *noli me tangere* Barbara Baert, „An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to describe.“ *Noli me tangere and the Senses*, in: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013, S. 113–123.

²⁴⁵ Vgl. hierzu am Beispiel Rosso Fiorentinos Nova 2013, S. 108.

²⁴⁶ Monika Wagner, „Das Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger“. Bildoberfläche und Betrachterraum, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 253–266, S. 259. Vgl. auch Jaqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1999, S. 182.

Die kunsthistorische Forschung widmete sich der Frage nach dem Phänomen der empathischen Körperaktivierung durch Bilder in zwei Phasen: Ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert in der Einführung der Kategorien von Empathie und Einfühlung durch Friedrich Theodor, Robert Vischer, Theodor Lipps, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer und seit Ende des 20. Jahrhunderts durch die transdisziplinäre Zusammenarbeit von Kognitionswissenschaft und Kunstwissenschaft in der Erforschung des Phänomens der enaktiven Wahrnehmung.²⁴⁷ Das anthropologische Phänomen körperhafter, empathischer Bildwahrnehmung äußerte sich bereits in den blutigen Pietà- und Schmerzensmannndarstellungen des Spätmittelalters und der Renaissance, die auf die *compassio* des Betrachters abzielen.²⁴⁸ Ein ähnliches Anliegen verfolgte später auch die frühneuzeitliche Affektenlehre.²⁴⁹

Texte wie Giambattista Marinos 1619 erstmals gedruckte *Galeria* zeugen vom gesteigerten Bewusstsein für die gleichermaßen körperlich-emotionale wie geistig-rationale Wirkung von Kunstwerken auf den Betrachter im 17. Jahrhundert. Der Text gehört zu den bekanntesten lyrischen Zyklen seiner Zeit. Die 624 Bildgedichte nach dem Vorbild der *Eikones* des antiken Autors Philostratos zielen unter anderem darauf ab, dem Rezipienten die intensive Beteiligung seiner Sinne am Rezeptionsprozess vor Augen zu führen.²⁵⁰

Die fühlbare Präsenz von Bildfiguren ist ein wirkungsästhetischer Effekt, für dessen Analyse die moderne Kognitionswissenschaft einen geeigneten Ansatz liefert. Das Phänomen multisensorischer, körperhafter Wahrnehmung wird dort unter dem Schlagwort *embodied cognition* erforscht.²⁵¹ Die Grundthese der Embodiment-Theorie ist,

247 Ziel der neueren Forschung auf diesem Gebiet ist die Analyse der spezifischen Interaktionsform zwischen Mensch und Artefakt hinsichtlich neurobiologischer und wahrnehmungspsychologischer Gehalte. Rath 2013, S. 28 (mit weiterführender Literatur).

248 Das Konzept der *compassio* entwickelte sich aus der monastischen Mystik des Mittelalters und generierte eine große Anzahl Mitleid erregender Bildformen, wie beispielsweise die Figur des Schmerzensmannes, dessen Leiden unmittelbar körperlich nachempfunden werden soll. Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. VIII, Anm. 3.

249 Vgl. Kap. 5.3.

250 Kruse/Stillers 2013, S. 7 f. Zur empathischen Bildbetrachtung, vgl. hier bes. Christiane Kruse, Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die Rolle der Kunst in „Sopra il ritratto della sua Donna“, in: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“, hg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 223–250. Auch Procaccini findet eine kurze Erwähnung in Marinos *Galeria*, allerdings nicht in Bezug auf ein konkretes Werk. Dass Marino Procaccini sehr schätzte, belegt die Tatsache, dass er vergeblich versuchte Zeichnungen des Künstlers zu erwerben. D’Albo 2020a, S. 80.

251 Im Rahmen des Forschungsprojekts *Bildakt und Verkörperung* der Humboldt-Universität zu Berlin wurde die Embodiment-Theorie erstmals auch umfassend auf die Bildwissenschaft angewendet. Dass der ganze Körper wahrnimmt ist eine der zentralen Thesen des Projekts. Horst Bredekamp, Horizonte von Bildakt und Verkörperung, in: Bodies in Action and Symbolic Forms. Zwei Seiten der Verkörperungstheorie, hg. von Horst Bredekamp u. a., Berlin 2012, S. IX–XII.

4.4 *Rilievo*, *enargeia* und die Überwältigung des Betrachters

dass Bewusstsein einen Körper benötigt und Kognition somit körperbasiert ist.²⁵² Ein wichtiges Prinzip des Embodiment ist die durch Wahrnehmung aktivierte Selbstwahrnehmung.²⁵³ Dieses Phänomen beruht auf dem Prinzip der Verkörperung, das besagt, dass sich der Mensch als körperliches Wesen stets in Relation zu dem setzt, was er sieht. Er kann sich im Raum orientieren und Staffellungen von Perspektive, schwere und leichte Körper, Nah- und Fernwerte erfassen. Selbst Bilder als zweidimensionale Medien können auf diese Weise haptisch empfunden werden. Die Verquickung von optischen und haptischen Eindrücken im Prozess der Wahrnehmung ist ein elementarer Bestandteil der instantanen Bilderfassung.²⁵⁴

Unter dem Schlagwort des „haptischen Bildes“ wird die körperlich und emotional aktivierende Bildrezeption derzeit auch in der Kunstwissenschaft erforscht.²⁵⁵ Zum einen gibt es unmittelbar an das Tastempfinden gebundene Bildinhalte wie Schmerz, Stillstand, Bewegung, Hitze, Kälte und Oberflächenstrukturen, zum anderen appellieren alle dargestellten taktilen Interaktionen unmittelbar an den Tastsinn des Rezipienten. Sind menschliche Individuen dargestellt, setzt sich der Rezipient nicht nur in Relation zu dem fiktiven personalen Gegenüber, sondern die Aktivität der Spiegelneuronen ermöglicht zudem auch eine unmittelbare Identifikation mit den dargestellten Körpern und Aktivitäten. Die moderne Kognitionswissenschaft belegt somit, was bereits in der

Zum Topos der Wirkmächtigkeit von Bildern vgl. auch Horst Bredekamp, *Der Bildakt*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2015. Die Anregung, Thesen der Einfühlungs- und Embodiment-Forschung in meine Arbeit einzubeziehen, verdanke ich Dr. Thomas Moser, der die künstlerische Produktion von führenden französischen Kunsthandwerkern um 1900 wie François-Rupert Carabin und Émile Gallé systematisch wissenschaftlichen Studien zum Tast- und Kraftsinn gegenübergestellt hat. Thomas Moser, *Körper & Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunst und Wissenschaft um 1900*, Paderborn 2022.

252 Margaret Wilson, *Six Views of Embodied Cognition*, In: *Psychonomic Bulletin & Review* 9.4, 2002, S. 625–636.

253 Rath 2013, S. 28 f. Zur Embodiment-Theorie vgl. auch Shaun Gallagher, *How the Body shapes the Mind*, New York 2005; Robert A. Wilson und Lucia Foglia, *Embodied Cognition*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/embodied-cognition [zuletzt aufgerufen am 20.09.2024].

254 Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. VI–VIII. Die im *rilievo* verankerte körperliche Tiefenstruktur erweist sich damit als ikonographisch unabhängiger Erfahrungswert. Rath 2013, S. 27.

255 Aus biologischer Sicht umfasst haptisches Empfinden nicht nur die taktile Reizung der Hände, sondern das gesamte propriorezeptive, viszerale und sensomotorische Repertoire materieller Körperorientierung. Es betrifft somit auch die Tiefensensibilität, die Lage und Dynamik des Körpers im Raum bestimmt, sowie Schmerzempfinden und Temperaturwahrnehmung. Die Verortung des Körpers in seiner Umwelt, die Wahrnehmung von Raum, Formen und Strukturen erfolgt stets als eine Kombination aus verschiedenen Sinneswahrnehmungen, die durch das haptische Empfinden komplettiert werden. Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. VI f.

Frühen Neuzeit integraler Bestandteil der Affektenlehre war: Bilder können körperliches und emotionales Mitempfinden beim Betrachter auslösen.²⁵⁶

Die Kunstwissenschaft diskutierte dieses Phänomen bereits Mitte des 19. Jh. unter den Begriffen „ästhetische Einfühlung“ und „Empathieauslösung“.²⁵⁷ Ästhetische Einfühlung ist Theodor Lipps, einem Vorreiter der Einfühlungsästhetik, zufolge: „[...] das Erleben eines Menschen. Das ist aber das Erleben meiner selbst. Ich also fühle mich als Menschen in der Gestalt, die mir entgegen tritt [...]“.²⁵⁸ Seit Ende des 20. Jahrhunderts wurde die Untersuchung empathischer Bilderfahrung wiederaufgenommen, da die Erkundung des Spiegelneuronensystems neue Erklärungsmuster menschlicher Wahrnehmungs- und Lernprozesse ermöglichte.

Die Erkenntnisse zur *embodied cognition* führten zu einem auf Haptik und Bewegung fußenden Erklärungsmodell von Intelligenz.²⁵⁹ Der Einbezug moderner Forschungsergebnisse aus der Kognitionswissenschaft und Embodiment-Forschung in die Kunstwissenschaft führt zu einem neuen Blick auf die Rezeptionspsychologie. Die körperliche Wahrnehmung und Betrachtung von Bildern ist somit nicht kognitiv, sondern performativ zu begreifen. Setzt man das Phänomen körperhafter Bilderfahrung als anthropologische Grundkonstante voraus, bedeutet dies im Fall der Bildrezeption, dass jedes Bild während des Rezeptionsprozesses in Relation zum Betrachterkörper gesetzt wird und visuelle und haptische Werte somit zugleich wirksam werden.²⁶⁰

Dieser Effekt ist umso stärker, je körperhafter, realistischer und plastischer die Darstellung ist, was den starken wirkungspsychologischen Effekt von Procaccinis Gemälden erklärt. In seiner *Rosenkranzmadonna* erzeugt Procaccini durch das ausgeprägte *rilievo* und die beengte körperliche Situation der beiden Visionäre einen Effekt des multisensorischen, körperhaften Miterlebens der Vision beim Betrachter. Da die physische Situation der Akteure körperhaft durch den Rezipienten mitempfunden werden kann,

256 Hartmut Böhme, Der Tastsinn im Gefüge der Sinne, in: Tasten (Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), hg. von Uta Brandes, Göttingen 1996, S. 185–211, S. 197. In der Renaissance entstanden zahlreiche Artefakte, die ganz bewusst auf eine körperliche Bilderfahrung ausgerichtet sind, da Künstler und Rezipienten seit der Frühen Neuzeit in Bildproduktion, Sehpraxis, Kunsttheorie und Kunstreflexion die Darstellungsmodi einer vorikonographisch auf Körpererfahrung beruhenden Bildsprache einforderten. Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. IX.

257 Robert Curtis, Einführung in die Einfühlung, in: Einfühlung. Zur Geschichte der Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, hg. von Robert Curtis und Gertrud Koch, München 2009, S. 11–29.

258 Siehe Theodor Lipps, Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Bd. 2, Hamburg 1906, S. 49.

259 Grundlegend zur Embodiment-Theorie John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, hg. von Horst Bredekamp und Marion Lauschke, Berlin 2011; Verkörperungen, hg. von André Blum u. a., Berlin 2012; Philosophie der Verkörperung, hg. von Jörg Fingerhut u. a., Berlin 2013.

260 Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. Xf.

geht es in Procaccinis Visionsdarstellung nicht mehr nur um ein Mit-Sehen, sondern um ein Mit-Fühlen der überwältigenden Begegnung mit dem Himmlischen in seiner gesamtsinnlichen Ausprägung.

4.4.3 Der Reiz des Kontrollverlusts und die „Evidenz des Nicht-Evidenten“. Procaccinis Visionsdarstellungen und die Greifbarkeit des Himmels

In seiner *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) erzeugt Procaccini durch seinen spezifischen Darstellungsmodus eine Wirkungsästhetik, in der die körperlich-sinnliche Qualität der Transzendenzerfahrung im Akt der Rezeption für den Betrachter miterlebbar wird. Durch den Blick der beiden jugendlichen Engel am linken und rechten oberen Bildrand wird der Rezipient im Sinne der von Alberti geforderten „Affektbrücke“ ins Bild eingeladen.²⁶¹ Auch der aus dem Bild ragende Arm des Franziskus und stellt eine einladende Verbindung zum Realitätsraum des Betrachters her. Die beinahe lebensgroßen Bildfiguren der beiden Heiligen bieten durch ihre lebensechte Schilderung ein hohes Maß an Identifikationspotenzial. Im Sinne der körperhaften Bilderfahrung überträgt sich die Erfahrung der erdrückenden Präsenz der Theophanie somit auch auf den Rezipienten.

Procaccini schildert die mystische Transzendenzbegegnung als überwältigende Präsenzerfahrung für alle Sinne und ist somit deutlich näher an der tatsächlichen Phänomenologie erlebnismystischer Erfahrungen als die Visionsdarstellungen nach dem raffaelesken Modus, die das spirituelle Erleben lediglich in die Seh-Erfahrung einer bildhaften Erscheinung übersetzen. Bei Procaccini ist die Theophanie keine nebulöse Trance-Erfahrung, sondern eine greifbare und reale Begegnung. Dies dient nicht nur der Aktivierung der körperhaften Bilderfahrung beim Rezipienten, sondern entspricht auch den kursierenden mystischer Erfahrungsberichten.

Erlebnismystische Erfahrungen, wie sie die Mystiker des 16. und 17. Jahrhunderts beschreiben, involvieren paradoxerweise trotz ihrer theoretischen Übersinnlichkeit nicht nur den Sehsinn, sondern auch die übrigen Sinne. Teresa von Ávila beispielsweise beschreibt ihre imaginativen Visionen als physisch präsente Realität und berichtet von einer Christusvision wie folgt: „Eines Tages nach der Kommunion kam es mir vor, als stellte sich der Herr ganz wahrnehmbar neben mich hin und als finge er an, mich mit großer Zärtlichkeit zu trösten [...]“. ²⁶² Insbesondere ihre mystische Herzdurchbohrung beschreibt sie als geistige Erfahrung mit starken leiblichen Auswirkungen. ²⁶³

²⁶¹ Zu Ansprache des Betrachters vgl. Wenderholm 2013, S. 60. Zum Begriff „Affektbrücke“ vgl. auch Moshe Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, S. 33–69, S. 38.

²⁶² Teresa von Ávila, Berichte und Gunstbezeugungen, in: Das Leben der heiligen Theresia von Jesu, Sämtliche Schriften, Bd. I, München/Kempten 1979, S. 472 f., zit. nach Stoichita 1997, S. 29.

²⁶³ Teresa-Dobhan/Peeters 2001, Kap. 29.13, S. 426 f.

In seiner *Rosenkranzmadonna* zeigt Procaccini die beiden Visionäre in einer Situation des Kontrollverlusts. Die Vision dringt als überwältigende Erfahrung von allen Seiten auf sie ein und geht ihnen physisch so nahe, dass es kein Entkommen gibt. Die geschilderte Situation entspricht kursierenden Visionszeugnissen in den Schriften der zeitgenössischen Mystiker, die darin übereinstimmen, dass Visionen häufig völlig überraschend und geradezu gewalttätig über sie hereinbrechen und sie nicht Herr ihrer Ekstasen sind, sondern dass diese sie ungeplant überkommen. Während einer Visionserfahrung wird das Tagesbewusstsein suspendiert und eine willentliche Kontrolle der körperlichen und geistigen Tätigkeit ist nicht länger möglich. Erlebnismystische Erfahrungen gehen also mit völligem Kontrollverlust einher und führen zu einer Körper und Geist erfassenden Ekstase.

Mystikerinnen wie Caterina Ricci, an der sich regelmäßig paramystische Phänomene manifestierten, galten für die Zeitgenossen als eine Attraktion, da sich das Wunderwirken Gottes an ihr offenbarte. Das Gleiche gilt für Giuseppe da Copertinos Entrückungen und Flugwunder, die europaweit für Aufsehen sorgten. Insbesondere im monastischen Kontext führten mystische Phänomene jedoch regelmäßig zu störenden Zwischenfällen. Giuseppe da Copertino und Caterina Ricci beispielsweise wurden aufgrund ihrer häufigen Ekstasen von den gemeinschaftlichen Funktionen des Ordenslebens dispensiert.²⁶⁴

Auch wenn Visionäre häufig als Störfaktoren wahrgenommen wurden, erzeugten derartige Wunderberichte zugleich eine profunde religiöse Sehnsucht nach erlebnismystischen Erfahrungen innerhalb der Bevölkerung.²⁶⁵ Visionäre galten als Beweis für die greifbare Realität des Himmels und befeuerten die Volksfrömmigkeit, da sich an ihnen die – wie Joseph Imorde es nennt – „Evidenz des Nicht-Evidenten“ auf spektakuläre Art und Weise manifestierte.²⁶⁶ Sie fanden daher Verehrer bis in die höchsten klerikalen Zirkel.²⁶⁷ Das Wissen um die rauschhafte Dimension erlebnismystischer Erfahrungen war in posttridentinischer Zeit so virulent und weit verbreitet, dass Künstler und Rezipienten diesen Erfahrungshintergrund in die Gestaltung und Rezeption von Visionsdarstellungen einbrachten.

Procaccini gelingt es mithilfe seiner spezifischen Kompositionsstruktur, die sinnliche Überwältigung der erlebnismystischen Erfahrung adäquat zu transportieren. In der Rezeption der *Rosenkranzmadonna* ist das Paradox der Wahrnehmung der unsichtbaren, transzendenten Welt als sinnlich erfahrbare Realität mit maximalem Wirklichkeitsanspruch eindrucklich für den Betrachter nachempfindbar. Die übersteigerte sinnliche Präsenz der Darstellung konnte auf ästhetische Weise das gesteigerte Bedürfnis der Rezipienten nach einer überwältigenden, unmittelbaren Erfahrung göttlicher Gnadenerweise befriedigen, ohne dass die Betrachter hierfür selbst das heikle Terrain mystischer

264 Vgl. Kap. 2.1.1.

265 Delgado 2000, S. 56.

266 Imorde 2019, S. 85.

267 Vgl. Kap. 6.3.3.

Spiritualität erkunden mussten.²⁶⁸ Für Bilder als zweidimensionalen Kunstwerke gilt zwar medienbedingt das *Noli me tangere*-Prinzip, zugleich bietet Procaccinis Gemälde jedoch durch das Paradigma haptischer Bildwahrnehmung eine Art „Vorlust“ von Berührungsintensitäten, ohne dass echte Berührung stattfinden muss.²⁶⁹

Auch wenn dem Rezipienten, anders als dem hl. Franziskus in der *Rosenkranzmadonna*, ein direkter Hautkontakt mit der Madonna und dem Christusknaben versagt bleibt, entsteht durch die haptische Präsenz der himmlischen Personen ein körperlich spürbarer Evidenz-Effekt, der den externen Betrachter von der Wahrhaftigkeit der Visionserfahrung überzeugen soll.²⁷⁰ Von der Rhetorik des lebensähnlichen Präsenzeffekts sinnlich überwältigt, wird Matthias Kroß zufolge „die Probabilität des Sakralen zur innerpsychischen Gewissheit seiner Existenz gesteigert“.²⁷¹ Die tastenden und greifenden Gesten, mit denen sich die Bildfiguren gegenseitig berühren, dienen in diesem Kontext der haptischen Verifizierbarkeit der himmlischen Erscheinung.

In der *Rosenkranzmadonna* ist dies insbesondere der zupackende Griff des Christusknaben an Hand und Kinn seiner Mutter. Noch gesteigert findet sich das gleiche Motiv in Procaccinis *Madonna mit den hll. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2). Das Bild entstand ungefähr zeitgleich mit der *Rosenkranzmadonna* für die Latinus-Kapelle der Kirche Sant’Afra in Brescia und ist strukturell eng verwandt.²⁷² Hier wird der Griff des Christusknaben an das Kinn seiner Mutter, der sich auch in der *Rosenkranzmadonna* findet, von zwei jugendlichen Engeln im Hintergrund gespiegelt, die sich gegenseitig umarmen, wobei der eine den anderen am Kinn fasst. Der am Kinn gefasste Engel blickt hierbei auffordernd zum Betrachter, um ihn affektiv einzubinden.

Der zupackende Griff ans Kinn bei gleichzeitiger Fixierung des Betrachters ist ein wiederkehrendes Bildmotiv in Procaccinis Œuvre, das den Betrachter mit der vermeintlich lebensechten Präsenz und Dreidimensionalität der Figuren konfrontiert. Procaccini scheint hier in Anlehnung an antike Künstleranekdoten einen Effekt der

268 Vgl. auch Krüger 2016, S. 117.

269 Vgl. Böhme 2019, S. 45

270 Zum Evidenzeffekt, Imorde 2019, S. 85. Zur überzeugenden Wirkung realistischer Malerei am Beispiel von Ludovico Carraccis *Vision des hl. Hyacinthus* (1594, Paris, Musée du Louvre) vgl. von Rosen 2004, S. 76.

271 Siehe Kroß 1985, S. 142. Matthias Kroß verwendet diese Argumentation zur Beschreibung der Wirkungsästhetik von Berninis Gesamtkunstwerk für die Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Rom.

272 Die Kapelle war mit Fresken von Franceco Giugno und Tommaso Sandrini ausgestattet. Eine genaue Datierung ist aufgrund fehlender Dokumente nicht möglich. Aufgrund einer Erwähnung in einem erhaltenen Brief von Sandrini und aus stilistischen Gründen ist ein Entstehungsdatum zwischen 1613–1620 plausibel. Das Bild wird seit dem 17. Jahrhundert regelmäßig in Stadtführern erwähnt und dient als exemplarisches Beispiel für Procaccinis Correggio-Rezeption. Die Kapelle wurde während der Bombardements im Zweiten Weltkrieg zerstört. Seitdem hängt das Bild an einer Seitenwand der Kirche, die später in Sant’Angela Merici umbenannt wurde. Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 61, S. 329.

optischen Täuschung anzustreben, der idealerweise in den Versuch einer haptischen Vergewisserung des Betrachters münden soll, was zwangsläufig eine Ent-täuschung des getäuschten Blicks und einen Sieg der Malerei über die eigenen, medienbedingten Begrenzungen zur Folge hätte.²⁷³

Auch die beiden Visionäre werden körperlich involviert. Der hl. Latinus wird zärtlich vom Christusknaben umarmt und der hl. Carlo Borromeo von einem Engel an der Schulter gefasst. Durch die Engel als „Kommentarfiguren“ setzt Procaccini das Paradox haptischer Bildwirkung und körperhafter Bilderfahrung bei gleichzeitiger Unberührbarkeit ironisch in Szene. Abgesehen von einer virtuellen Stellungnahme im kunsttheoretischen Paragone-Diskurs thematisiert er durch die Erzeugung einer lebens-echten Präsenzwirkung das für die nachapostolische Zeit bezeichnende Spannungsfeld zwischen Thomas und Maria Magdalena, in dem sich jeder Gläubige zwangsläufig wiederfand.²⁷⁴

Im Johannesevangelium steht die Thomasfigur stellvertretend für einen Christen, dessen Glaube erst durch die physische Offenbarung des Auferstandenen konstituiert wird.²⁷⁵ Die Leerstelle im Evangelientext, die offenlässt, ob Thomas dem Berührungsangebot Christi tatsächlich nachkam, interpretierten bereits die Patristen zu Beginn des 2. Jahrhunderts nahezu einhellig zugunsten des Berührens, in der Meinung, dass erst die Berührung die absolute Sicherheit und Verlässlichkeit des Bekenntnisses ermöglichte.²⁷⁶ Zur Grunddisposition für die Rezeption sakraler Bilder wurde hingegen Maria Magdalenas unerfülltes Bedürfnis, den Auferstandenen anzufassen und sich seiner physischen Gegenwart zu vergewissern.²⁷⁷ Procaccinis haptische Figuren, die

273 Stoichita 1997, S. 68–70.

274 Die Divergenz zwischen Berührungssehnsucht und Unberührbarkeit ist ein grundlegendes ikonographisches Spannungsfeld jeder Darstellung einer Begegnung zwischen Mensch und Gott. Baert 2013, S. 147. Vgl. hierzu auch Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Zürich 2008; Glenn W. Most, *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*, München 2007.

275 Die niedergeschriebene sinnliche Erfahrung der Apostel, ihr Sehen, Fühlen und Hören des Corpus Christi, diente als Fundament der christlichen Orthodoxie. Der Apostel Thomas verkörperte dabei die gesamte Bandbreite des Menschseins in Bezug auf den Glauben. Er verbindet die Extreme von Glauben-Wollen und Nicht-Glauben-Können. Andreas Matena, *Ein tastender Blick*, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Thomas Lenters, Berlin 2011, S. 63–77, S. 63–72.

276 Ebd., S. 72.

277 Ambrosius von Mailand deutet Maria Magdalena als Antityp zu Eva. Da die Ursünde von einer Frau initiiert wurden, musste demzufolge auch eine Frau den Auferstandenen als Erste sehen. Das Maria Magdalena auferlegte Berührungsverbot steht ihm zufolge in Zusammenhang mit dem Fall der Menschheit durch den Griff nach der verbotenen Frucht. Auf einer tieferen Ebene thematisiert das *Noli me tangere* auch die *ostensio* Christi in seiner eucharistischen Gestalt, welche vor der Liturgiereform allein der Priester mit Händen berühren durfte, der Gläubige jedoch nur mit dem Mund. In der Kommunion werden Sehsinn und Geschmackssinn aufs Engste verknüpft und das Berührungsverbot intensivierte die Relevanz der übrigen Sinne. Baert 2013, S. 114, 147.

sich gegenseitig berühren, wecken das Bedürfnis, die Hand auszustrecken und sie zu ertasten. Dieses Bedürfnis muss zwar unerfüllt bleiben, jedoch erzeugt die lebensähnliche *enargeia* der dargestellten Personen eine psychosomatisch eindrücklich spürbare Plausibilität ihrer Existenz.

4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz

Unabdingbar für die kontextbezogene Deutung eines Gemäldes wie der *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) ist der Einbezug der „gelebten Erfahrung“ des frühneuzeitlichen Katholizismus, die sich für die individuellen Gläubigen im täglichen Leben und in besonderer Weise auf Pilgerreisen entfaltete und ihr Rezeptionsverhalten sakraler Kunstwerke maßgeblich mitbestimmte.²⁷⁸ So imitierte die körperhafte Bilderfahrung der *Rosenkranzmadonna* an ihrem ursprünglichen Standort nicht nur den gesamt sinnlichen Effekt einer tatsächlichen Vision, sondern konnte auch im Sinne einer legitimierenden Rückbindung an das Gründungswunder des Wallfahrtsortes erfahren werden.

Die Bilderfahrung der *Rosenkranzmadonna* in der Unterkirche des Heiligtums in Corbetta war rezeptionsästhetisch in den rituellen Prozess der Pilgerreise zum Gnadenbild der *Madonna dei Miracoli* (Abb. 21) eingebunden – dem wundertätigen Fresko, das sich, wie bereits erwähnt, der Überlieferung nach im Rahmen eines Verlebendigungswunders materialisiert hatte.²⁷⁹ Der Marienwallfahrtsort in Corbetta zog seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unzählige Pilger an.²⁸⁰ Die Pilgerreise konnte als Annäherung an

278 Als Altarbild wurde das Gemälde nicht für einen konkreten, individuellen Betrachter konzipiert, sondern als Teil der architektonischen und liturgischen Inszenierung eines geordneten Kosmos von Sein, Realität und Werten. Tracy E. Cooper, *On the Sensuous. Recent Counter-Reformation Research*, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 21–27, S. 21 f. Sakrale Kunstwerke wurden entweder allein, in festen Interpretationsgemeinschaften wie Orden und Bruderschaften, oder in lose verbundenen Gruppen, beispielsweise Pilgergruppen, rezipiert. Manchen Betrachtern diente die Bildbetrachtung der Selbstreflexion, während sie davor beteten, andere betrachteten die Bilder während einer Prozession im Rahmen einer Pilgerreise auf oder während sie einer Predigt lauschten. Pamela Jones rekonstruierte aus diesem Grund für ihre Studie *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni* anhand unterschiedlicher Quellen den Erwartungs- und Erfahrungshorizont der typischen Kirchgänger im posttridentinischen Italien des frühen 17. Jahrhunderts. Jones 2008, S. 5.

279 Vgl. Kap. 4.1.1.

280 Zur Pilgerschaft als Rezeptionskonzept vgl. auch David Ganz und Stefan Neuner, *Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*. Zur Einführung, in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, Paderborn u. a. 2013, S. 9–58, S. 33.

ein heiliges Geschehen verstanden werden oder selbst als heilige Handlung gelten und eine Teilhabe am Sakralen eröffnen.²⁸¹

Beim Betreten der Wallfahrtskirche fanden sich die Pilger zunächst in einem Atrium wieder, von dem aus zwei Treppen zum *santuario* in der Oberkirche führen. Um die Pilgerströme besser koordinieren und lenken zu können, war der über eine Treppe mit der Kirche verbundene Kapellenraum vor dem wundertätigen Fresko im Zuge der Renovierungs- und Umbauarbeiten Anfang des 17. Jahrhunderts um eine zweite Treppe erweitert worden.²⁸² Beim Besuch der Unterkirche hatten die Pilger also kurz zuvor das wundertätige Fresko gesehen, waren dort betend verweilt und hatten die Wundererscheinung in einem Akt der *memoria* imaginativ vergegenwärtigt – in der Hoffnung auf die Erfüllung der erbetenen Gnadenerweise.²⁸³

Die zahlreichen Votivtafeln bezeugen das fortlaufende Wunderwirken der *Madonna dei Miracoli*. Die Hoffnung auf das erneute Heilshandeln der Madonna am Ort ihrer Erscheinung kommt auch in vorgetäuschten Wundern wie der skandalträchtigen Schein-Heilung eines Stummen im Jahr 1595 zum Ausdruck.²⁸⁴ Victor Turner spricht deshalb auch von einer Erfahrung der Liminalität als konstitutivem Element der

281 An heilige Orte zu pilgern ist ein wichtiger transkultureller Archetyp ritueller Bewegung. Rituale der Pilgerschaft waren in christlichen Gesellschaften als Reise zu heiligen Orten im Diesseits etabliert, bevor sich ein Paradigmenwechsel vollzog, der das Leben als Pilgerreise zum Jenseits deutete. Der *homo viator* galt als Vorbild eines jeden Christen. Pilgerreisen von Laien wurden von Seiten der Kirche sehr befürwortet, Mönche hingegen sollten von dieser Praxis absehen. Ganz/Neuner 2013, S. 36–42, 94. Pilger kamen zu heiligen Stätten, um sich des göttlichen Wirkens auf Erden visuell zu versichern. Bilder begleiteten und kommentierten dieses Sehen, das letztlich nur Surrogat für das noch nicht mögliche eschatologische Sehen „von Angesicht zu Angesicht“ blieb. Heike Schlie, Der Blick in das nicht leere Grab im Kreuzgang von S. Domingo de Silos. Ordnungen des Sehens und apostolische Zeugenschaft im Medium der Skulptur, in: Sehen und Sakralität in der Vormoderne, hg. von David Ganz und Thomas Lenters, Berlin 2011, S. 78–105, S. 95. Die Verbindung des Pilgerns mit Ablassen konnte auch eine Teilhabe am Sakralen eröffnen, wie es beispielsweise in Corbetta der Fall war. Ganz/Neuner 2013, S. 36. Zu den Ablassen, die an die Pilgerreise nach Corbetta geknüpft wurden, vgl. Vazzoler 1995, S. 25.

282 Vazzoler 1995, S. 12 f.

283 Zur kinästhetischen Dynamik des Pilgerns gehören bestimmte Handlungsmuster, wie die Verlangsamung der Bewegung im Zentrum des heiligen Ortes und die Verbindung von Gebeten und Gesängen mit Demutsgesten wie Knien, Zu-Boden-Werfen und anderen Akten der Verehrung. Die spezifische Rezeptionshaltung des Pilgers ist also das peripatetische Sehen, das Sehen in Bewegung. Die Sehangebote an Pilgerorten reagieren auf die spezifischen Rezeptionshaltungen und die architektonischen Gegebenheiten erzeugten ihrerseits eigene Rezeptionsvorgaben. Ganz/Neuner 2013, S. 34 f.

284 Kurz nach Ostern im Jahr 1595 sorgte ein falsches Wunder für Wirbel in Corbetta. Ein junger Mann behauptete, ihm sei auf einer Sklavengaleere die Zunge herausgeschnitten worden und er sei beim Verlassen der Kirche geheilt worden. Als kurz darauf herausgefunden wurde, dass er gelogen hatte, wurde er ins Gefängnis geworfen. Vazzoler 1995, S. 24 f.

4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz

Pilgerschaft, da am Wallfahrtsort die Realität der himmlischen Welt greifbar wird.²⁸⁵ Eben diese Erfahrung der Liminalität ist es auch, die Procaccinis *Rosenkranzmadonna* in zweifacher Hinsicht kennzeichnet. Zum einen erleben die beiden Heiligen in der gezeigten Visionserfahrung im Sinne einer Schwellenerfahrung die greifbare Nähe des Himmels, zum anderen wird durch die beiden Heiligen wie durch einen Filter die transzendente Realität auch für den Betrachter sichtbar und vermeintlich berührbar.²⁸⁶

Außerdem nimmt Procaccini mit der auf einführende Partizipation ausgerichteten Faktur und Wirkungsästhetik des Bildes dezidiert Bezug auf den Kontext des Verlebendigungswunders, das den Wallfahrtsort in Corbetta begründet hatte. Auf dem Modell der Wallfahrtskirche, das der Assistenzengel des hl. Dominikus im Arm hält, fehlt das wundertätige Fresko auf der Fassade unterhalb des Rundfensters. Es scheint, dass Procaccini es bewusst ausgelassen hat. Somit identifiziert Procaccini seine Mariendarstellung dezidiert mit der Madonna des Erscheinungswunders von Corbetta, die ihren Platz auf der Kirchenfassade erneut verlassen hat, um als lebendig gewordenes Gnadenbild zu agieren.²⁸⁷

Auch Raffael hatte mit seiner *Madonna di Foligno* (Abb. 6) für Santa Maria in Ara-coeli in ähnlicher Weise auf ein Visionswunder Bezug genommen. Die kreisförmige Scheibe, die Raffaels Madonna als Glorie hinterfängt, rezipiert die Gründungslegende der Kirche, derzufolge die tiburtinische Sibylle Kaiser Augustus an diesem Ort eine Vision der Muttergottes mit Kind, umstrahlt von der Sonne, offenbart haben soll, woraufhin Augustus am Ort der Erscheinung einen Altar für den ihm unbekannten „Erstgeborenen Gottes“ und zukünftigen Weltenherrscher errichtete.²⁸⁸ Dargestellt wurde die Gründungslegende des Ortes in der heute verlorenen Apsisausmalung aus der Zeit um 1300.

Raffael inszeniert seine Madonna in der gleichen Gestalt, wie sie damals Augustus erschienen sein soll. Er visualisiert somit eine Art doppelte Vision, um die

285 Victor und Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Oxford 1978. Vgl. auch Ganz/Neuner 2013, S. 38. Grundlegend zu Bildpräsenz, Heilspräsenz und Liminalität Klaus Krüger, *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018.

286 Victor Stoichita bezeichnet Visionäre aus diesem Grund auch als intermediäre Personen. Stoichita 1997, S. 201.

287 Auch wenn kaum ikonographische Parallelen zwischen Procaccinis Madonna mit Kind und dem Gnadenbild von Gregorio Zavattari bestehen, ist eine solche Analogie plausibel. Auch im Fassadenrelief im Bildfeld über dem Hauptportal sowie in der zentralen Nischen-Skulptur, die eine Büste der Madonna mit Kind auf dem Thron zeigt, wird explizit auf das Gründungswunder und das dahinter verborgene Gnadenbild Bezug genommen, das durch die Fassadendekoration verdoppelt und in die Dreidimensionalität überführt wird. Auf einem Flachrelief über dem Portal ist dargestellt, wie die Madonna auf Wolken von ihrem Platz an der Fassade, der leer zurückbleibt, herunterschwebt und den Christusknaben zu sich nimmt, der zuvor mit den drei Knaben auf der Straße gespielt hatte. Zur Fassadengestaltung Spiriti 1995, S. 142–166.

288 Pfisterer 2019, S. 171.

heilsgeschichtliche Kontinuität zu unterstreichen und die Bedeutung des Ortes zu legitimieren.²⁸⁹ Mit der Gestaltung von Gewand und Physiognomie, aber auch der Sitzposition Marias auf dem Wolkenthron mit dem leicht erhöht positionierten Bein, nimmt Procaccini in seiner *Rosenkranzmadonna* dezidiert Bezug auf Raffaels *Madonna di Foligno*.²⁹⁰ Der durch das Kirchenmodell hergestellte Ortsbezug legt nahe, dass Procaccini mit seinem Altarbild in vergleichbarer Weise beabsichtigte, die Verlebendigungsvision des in Corbetta verehrten Gnadenbilds zu re-inszenieren.

Als Äquivalent zu einer realen Visionserfahrung ermöglicht Procaccinis Gemälde dem Betrachter ebenfalls eine multisensorische Rezeptionserfahrung. Anders als die häresieverdächtigen erlebnismystischen Experimente, die sich im 16. Jahrhundert häuften und die die Kirche durch inquisitorische Maßnahmen so weit wie möglich einzudämmen versuchte, blieb die durch das Bild vermittelte ästhetische „Visionserfahrung“ jedoch in die Hierarchie der Gnadenvermittlung der katholischen Kirche eingebunden und verkörpert somit eine institutionell „gezügelmte“ Vision.²⁹¹ Selbst für den Fall, dass die Bildbetrachtung, angeregt durch die lebensechte, skulpturale Bildwirkung und die illusionistische Überschreitung der medialen Grenzen, zu einer visionären Erfahrung führte, wie es von vielen Heiligen berichtet wird, musste diese sich durch die bildliche Vorprägung der Imagination in den Grenzen der katholischen Orthodoxie bewegen und war somit nicht nur ungefährlich, sondern sogar nützlich, um die Legitimität des Wallfahrtsortes zu festigen.²⁹²

Auch wenn es nur bei einem ästhetisch induzierten Visionseffekt blieb, trug dieser zur Legitimierung des Wallfahrtsortes und seiner Gründungsvision bei. Im Sinne der Imaginationsdidaktik diente die auf eine visionsähnliche Bilderfahrung abzielende Wirkungsästhetik somit letztlich der Stärkung der Frömmigkeit und der Festigung der katholischen Lehre. Procaccinis Altarbild erzeugt nicht nur hinsichtlich der Rechtmäßigkeit der Marienverehrung eine eindeutige Evidenz, sondern auch in Bezug auf die Verehrungswürdigkeit der dargestellten Heiligen in ihrer durch den unmittelbaren Kontakt zur göttlichen Sphäre legitimierten Rolle als Heils-Vermittler.

Da das von der spanischen Krone verwaltete Herzogtum Mailand unmittelbar an protestantisch gewordene schweizerische Gebiete im Norden angrenzte, war die konfessionelle Selbstvergewisserung in Abgrenzung zu den Reformatoren hier besonders wichtig.²⁹³ Die Gewissheit über die Legitimität des Marienwunders war somit in

289 Ebd.

290 Vgl. Kap. 4.2.3.

291 Vgl. Kap. 2.1.

292 Victor Stoichita definiert das Anliegen der illusionistischen Malerei im Sinne einer Überschreitung der medialen Grenzen daher als ersten Schritt auf dem Weg vom Bild zur Visionserfahrung. Stoichita 1997, S. 72. Zur visionserzeugenden Malerei vgl. auch Dinzelbacher 2002, S. 19. Zur Prägung der visionären Phantasie durch Bilder vgl. Benz 1969, S. 313–318.

293 Auffällig ist, dass sich hier ab der Mitte des 16. Jahrhunderts Marienerscheinungen und die Einrichtung neuer Kultstätten oder die Erweiterung alter Sakralbauten häuften. Vazzoler 1995, S. 14.

Corbetta von besonderer Bedeutung für das katholische Selbstverständnis der Rezipienten.²⁹⁴ Als modernisierte Fassung des Wunderbildes erinnert Procaccinis ikonenhafte Inszenierung der Madonna mit Kind an Gnadenbildinszenierungen wie Peter Paul Rubens' Rahmung für die Enthüllungs-Apparatur der römischen *Madonna della Vallicella* (Abb. 44) und zeugt von der posttridentinischen Hochkonjunktur der Verehrung alter Gnadenbilder.²⁹⁵

In der Rezeption der *Rosenkranzmadonna*, deren Publikum neben den Pilgern auch aus den Mitgliedern der örtlichen Rosenkranzbruderschaft sowie den für die täglichen Messen engagierten Zelebranten bestand, wurde das Verlebendigungswunder, dem sich der Wallfahrtsort verdankte, ästhetisch reaktiviert und sinnlich erfahrbar gemacht. Die durch den *rilievo* und die gedrängte Anordnung der Figuren bedingte haptische Bildwirkung diente der Erzeugung eines überwältigenden Evidenzeffekts mittels der Prinzipien der körperhaften Bilderfahrung. Darüber hinaus konnte die Figur des Dominikus, der mit tastenden Fingern in die Rosenkranzschnur greift, sowohl den Mitgliedern der Rosenkranzbruderschaft als auch den Pilgern, die rosenkranzbetend ihre Wallfahrt zur *Madonna dei Miracoli* begangen hatten und beim Besuch der Kirche mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Rosenkranz griffbereit hatten oder in den Händen hielten, als haptisches Identifikationsmoment dienen.

Zugleich erinnerte Procaccinis Inszenierung des Rosenkranzes als direkte Verbindung zwischen dem durch das Kirchenmodell repräsentierten Standort von Bild und Betrachter und der Gottesmutter an die Heilserwartung, die an das von Maria selbst gestiftete Gebet geknüpft war. Dank der durch den Rosenkranz hergestellten himmlischen Verbindung gewann zudem auch die Rosenkranzbruderschaft von Corbetta, deren Vorsitzender der Auftraggeber des Bildes war, eine legitimierende Nähe zur Gottesmutter.²⁹⁶ Selbst die gedrängte körperliche Nähe der Bildfiguren zueinander konnte der identifikatorischen Aktivierung der Rezipienten dienen, die sich in Pilgergruppen vor dem Gnadenbild drängten. Die Einfühlung in die Situation der physischen Bedrängung und des Eingehülltseins der beiden Visionäre in die körperliche Gegenwart himmlischer Gestalten dürfte den Rezipienten, die selbst dicht an dicht in ihren Pilgergruppen unterwegs waren, in dieser Situation vermutlich besonders leichtgefallen sein.²⁹⁷

Die Strukturmerkmale von Procaccinis Visionsdarstellung dienten somit der Erzeugung einer Wirkungsästhetik, die, äquivalent zu einer tatsächlichen Visionserfahrung, als überwältigende, multisensorisch erfahrbare Realität auf die zeitgenössischen Rezipienten wirken sollte. Die Sinnlichkeit der Darstellung tritt auf diese Weise in einen Wettstreit mit den sinnlichen Auswirkungen einer realen Visionserfahrung, die durch

294 Die Selbstvergewisserung der konfessionellen Identität gehörte im Zeitalter der Konfessionalisierung zu den zentralen Bedürfnissen. Delgado 2000, S. 56.

295 Zur Inszenierung alter Kultbilder in posttridentinischer Zeit vgl. Belting 2011, S. 538–545. Gebhardt 2020.

296 Vgl. Kap. 4.1.1.

297 Zur Kinästhetik des Pilgerns vgl. Ganz/Neuner 2013, S. 34f.

die weit verbreiteten Augenzeugen- und Erfahrungsberichte frühneuzeitlicher Visionäre bekannt waren.²⁹⁸

Durch die Körperlichkeit der Figuren und die hochgradig haptischen Texturen und Inkarnate stellt Procaccini als ehemaliger Bildhauer nicht nur die Leistungsfähigkeit des Bildmediums im Paragone der Künste unter Beweis, sondern er verfolgt zugleich eine Vergegenwärtigungsstrategie, die auf einen überwältigenden Evidenzeffekt ausgerichtet ist. Die Transgression von der Bildbetrachtung zur Visionserfahrung ist auch ein wiederkehrender Topos mystischer Literatur, was dazu führte, dass die Qualität eines Bildes an seiner affektiven Wirksamkeit gemessen wurde.²⁹⁹

Procaccinis *Rosenkranzmadonna* trat als gemalte Vision am Standort des Marienwallfahrtsortes in einen Paragone mit dem mnemotechnisch vergegenwärtigten Marienwunder und sollte idealerweise die gleiche frömmigkeitssteigernde Wirkung auf die Rezipienten entfalten wie das tatsächliche Erleben der himmlischen Wirklichkeit im Rahmen einer Visionserfahrung. Procaccini wählt den Weg der Übersteigerung von Körperlichkeit, so dass die sinnliche Übertreibung letztlich zu einem Effekt der Selbstaufhebung führt. So wird das Bild zum Platzhalter des Unaussprechlichen und Undarstellbaren der mystischen Erfahrung.

Procaccinis auf eine überwältigende Präsenzwirkung ausgerichtete virtuelle Bildwelt imitiert nicht nur die sinnlichen Auswirkungen einer tatsächlichen Visionserfahrung, sondern tritt zugleich auch in Konkurrenz mit der physisch erfahrbaren Realität. In Procaccinis Ausstattungsensemble für die *Cappella Acerbi* in Sant' Antonio Abate (Abb. 40–43) dient die Plastizität der bildlichen Darstellungen zum einen der ästhetischen Behauptung neben den wuchtigen Stuckaturen der Kapellenausstattung im Sinne des kunsttheoretischen Paragone-Diskurses, zum anderen verleiht die sinnliche Haptik den dargestellten transzendenten Inhalten einen Wirklichkeitsanspruch, der das *limen* zwischen Diesseits und Jenseits auf ästhetische Weise aufhebt, so dass die Transgression vom Kunstobjekt zur mystischen Schau sich fast schon aufdrängt, wie es auch von Mystikern wie Giuseppe da Copertino berichtet wird, für den das Sehen eines Christusbildes ausreichte, um augenblicklich in mystische Ekstase zu verfallen.

298 Vgl. Kap. 2.1.

299 Vgl. hierzu am Beispiel Guido Renis Wimböck 2002, S. 327–331.