

6

Vision und Eros

6.1 Erotische Ekstatiker

In seiner Darstellung der Vision des hl. Carlo Borromeo (Abb. 54) präsentiert Procaccini den strengen Reformbischof nicht nur in einem weiblichen Devotionshabitus, indem er ihn in eine haptisch-imaginative Visionserfahrung einschreibt, die allgemein mit „weiblicher Mystik“ in Verbindung gebracht wurde, sondern er erotisiert auch sein äußeres Erscheinungsbild und zeigt ihn mit rosigem Teint, strahlenden Augen und verzücktem Lächeln und nicht blass und ausgezehrt wie in Ceranos Darstellungen Borromeos am Christusgrab von Varallo (Abb. 57, 58). Procaccinis attraktive Inszenierung des Heiligen steht in Gegensatz zu seiner durch extremes Fasten, Selbstgeißelung und meditative Versenkung angestrebten Identifikation mit dem leidenden Christus während seiner Exerzitien auf dem Sacro Monte di Varallo.

Im Vergleich mit historischen Porträts, etwa von Giovanni Ambrogio Figino (Abb. 78), in denen die blasse Haut, die übergroße Adlernase und das fliehende Kinn vergleichsweise ungeschönt wiedergegeben sind, hat Procaccini ihn deutlich verjüngt und verschönert und ihm eine kraftvoll-dynamische Ausstrahlung verliehen. Der verzückt strahlende Gesichtsausdruck entspricht den Aussagen der Augenzeugen, die von einem überirdischen Leuchten seines Gesichts während seiner meditativen Versenkung in die Betrachtung der Kapellen von Varallo berichten. Giussano schreibt, es hätte den Anschein gehabt, als sei seine Seele ganz vereint mit Gott und als koste er bereits die Freuden des Himmels (*celesti delitie*).¹

Diese Beobachtung entspricht einem verbreiteten Phänomen der visionären Ekstase, bei der eine wundersame Verjüngung und Verschönerung des Visionärs festgestellt wurde. Manche Augenzeugen erwähnen auch ein Lächeln, das als „Widerschein der himmlischen Freude gedeutet wird, die der Enttraffte im Geist erlebt“ und bemerken zuweilen auch jene wundersame Verjüngung des Gesichts, die auch Procaccini in seiner Darstellung vorgenommen hat.² Von Maddalena de' Pazzi, einer Zeitgenossin Borromeos, heißt es beispielsweise:

1 „[...] apparende come l'anima sua benedetta era unita tutta con Dio, e già godeva delle celesti delitie [...]“. Siehe Giussano 1613, S. 406 f.

2 Zum Phänomen der wundersamen Verjüngung vgl. auch Benz 1969, S. 231–233.

Abb. 78 Giovanni Ambrogio Figino, *Bildnis des Carlo Borromeo*, um 1600, 50 × 40 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana



Bei der Verzückung änderte sich ihr Äußeres gänzlich; während sie sonst infolge ihrer ständigen Bußübungen blaß und mager aussah, wurde sie rot und weiß, ihr Gesicht voll und gesund und ihre Augen, die wie Sterne am Abend glänzten, waren gewöhnlich fest auf einen Gegenstand gerichtet, obwohl man eigentlich nicht sagen konnte, wohin sie blickten. In ihrem Gesicht zeigte sich eine solche Anmut und Schönheit, verbunden mit solcher Majestät und Würde, daß die Nonnen nicht müde werden konnten, sie zu betrachten.³

In der Steigerung der körperlichen Attraktivität des Visionärs hat Procaccini offensichtlich ein populäres Phänomen mystischer Verzückung verarbeitet. Insbesondere in den Darstellungen von weiblichen Ekstatikern wurde die mystische Schau häufig mit ostentativ ausgestellt Sexappeal verbunden. Das gilt nicht nur für die unzähligen, zum Teil hoherotischen Darstellungen der knapp bekleideten Maria Magdalena als Büsserin, die seit dem 16. Jahrhundert eine Konjunktur verzeichneten, sondern auch für andere weibliche Heilige und zum Teil sogar für die Darstellung visionärer Nonnen.

Maria Magdalena, die als ikonographische Kompositifigur mehrere Figuren aus dem Neuen Testament in sich vereint, wurde nun primär in ihrer Rolle als bekehrte Prostituierte dargestellt und avancierte zum Prototyp schmerzhafter Reue und Buße.

³ Siehe P. Virgilio Cepari, *Das Leben der hl. Maddalena de' Pazzi*, übers. von P.J.A. Krebs, Regensburg 1857, S. 60, zit. nach Benz 1969, S. 233.

Die Betonung ihrer erotischen Reize in der bildlichen Darstellung galt als ikonographischer Bezug auf ihre sündhafte Vergangenheit und war aufgrund ihrer neugewonnenen moralischen Reinheit über jeden Vorwurf sündiger Laszivität erhaben. Magdalena wurde daher zunehmend zu einer Art christianisierte Venus umgestaltet, die sich in Sehnsucht nach Christus verzehrt.⁴

Explizite Erotik in der Darstellung männlicher Ekstatiker findet sich hauptsächlich in Martyriumsdarstellungen des hl. Sebastian. Seit dem 16. Jahrhundert wurde der in der Regel nur mit einem Lententuch bekleidete Heilige, dessen erotische Inszenierung im Zuge der tridentinischen *lascivitas*-Debatte des Öfteren kritisiert wurde, als ekstatischer Empfänger himmlischer Tröstungen während seines Martyriums gezeigt.⁵

Trotz der Kontroverse um laszive Bilder, die auch im Erzbistum Mailand virulent war, produzierte Procaccini im Laufe seiner Karriere mehrere hochgradig erotische Darstellungen des ekstatisch verzückten, von Engeln umschwärmten *Hl. Sebastian als Märtyrer*, die zum Teil sogar als Altarbilder zum Einsatz kamen.⁶ Ganz zu schweigen von seinen erotischen Ekstatikerinnen und Märtyrerinnen. Dass trotz der *lascivitas*-Empfindlichkeit der posttridentinischen Kunsttheorie weder Procaccinis Darstellungen der hll. Sebastian, Bartholomäus und Maria Magdalena noch seine *Vision des hl. Carlo Borromeo* als Decorumsverstoß wahrgenommen wurden, lässt darauf schließen, dass seine Zeitgenossen die Bilder aus einer anderen Perspektive betrachteten.

6.1.1 Die *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* für einen privaten Auftraggeber

Die *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1) ist eine von Procaccinis am deutlichsten erotisierten Visionsdarstellungen. In der Forschung existieren unterschiedliche Thesen zur Provenienz des Bildes. Der Auftraggeber konnte bislang nicht eindeutig identifiziert werden. Sicher ist nur, dass es sich um ein privates Sammlerbild handelt, das aus stilistischen Gründen um 1618 bis 1620 datiert werden kann.⁷ Am überzeugendsten sind die Vermutungen, es könnte sich beim unbekannten Auftraggeber um den Genueser Aristokraten Giovan Carlo Doria handeln, der eine Vielzahl unterschiedlichster Gemälde von Procaccini besaß und sein wichtigster Förderer war, oder alternativ um den spanischen

4 Die gleiche Tendenz zeichnet sich in der Madrigal-Dichtung und den entsprechenden musikalischen Vertonungen um 1600 ab. Ziane 2011, S. 192.

5 Peter Assion, Sebastian, in: LCI, Bd. 8, Sp. 318–324. Zur Erotik in der Sebastian-Ikonographie und seiner Inanspruchnahme als „Heiliger der Sodomiten“ vgl. auch Maniu 2023, S. 258–286.

6 Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 34, Kat. 38, Kat. 173, Kat. 184.

7 Zur Provenienzdebatte und Datierung Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 113, S. 360 (mit Bibliographie).

Gouverneur Pedro de Toledo, der – wie erwähnt – ebenfalls mehrere Großaufträge an Procaccini vergeben hatte.⁸

Der private Kontext, für den Procaccini das Gemälde konzipierte, erklärt auch die Freizügigkeit der Darstellung. Für private Galeriebilder galten andere Maßstäbe als für religiöse Bilder im öffentlichen Raum.⁹ Auch für religiöse Sujets waren künstlerische Freiheit und Innovationspotenzial im privaten Kontext höher angesetzt als die Forderungen der Bildertheologen zu Decorumsfragen. Selbst zensierte Bilder konnten durch einen Transfer vom öffentlichen Kirchenraum in den Kontext einer privaten Kunstsammlung rehabilitiert werden.¹⁰

Procaccini, dessen Künstlerkarriere als Bildhauer mit zwei weiblichen Aktfiguren für das Nymphaeum seines ersten Auftraggebers Pirro Visconti begonnen hatte, malte nach seinem Wechsel zur Malerei eine Vielzahl erotischer Sammlerbilder.¹¹ Darunter sowohl profane Sujets wie seine Darstellung von *Venus und Cupido* (Abb. 79), das er provokant in der Achselhöhle der nackten Göttin mit „Giulio Cesare Procaccini faceva con amore“ signierte, als auch sakrale Ikonographien, wie beispielsweise mehrere Versionen des Martyriums des hl. Sebastian und der hl. Maria Magdalena als Büßerin.¹²

Für seine *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* hat Procaccini die beinahe lebensgroßen Figuren auf der hochformatigen Leinwand so nah an der ästhetischen Grenze zwischen

8 Hugh Brigstocke identifizierte das Gemälde mit „Una Madalena rapita da angeli del Procacino“ in der Sammlung Giovan Carlo Dorias. Procaccini in America, hg. von Hugh Brigstocke (Ausst.-Kat. Hall & Knight Ltd, London/New York), London 2002, S. 58, 106–109, Kat. 12, S. 191. Das Gemälde wurde im Inventar der Doria-Sammlung, das zwischen 1617 und 1621 aufgesetzt wurde, auf einen Wert von 150 *lire* geschätzt. Bereits wenige Jahre später war der Wert auf 600 *lire* angestiegen. Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 113, S. 360. 2016 legte Bosch Ballbona eine neue These zur Provenienz des Bildes vor und identifizierte das Gemälde mit „Magdalena e un grupo de ángeles“ im 1821–1823 aufgesetzten Inventar der Sammlung von Francisco de Borja Álvarez de Toledo, dem direkten Erben von Pedro de Toledo Orsorio, der den großen Passionszyklus bei Procaccini bestellt hatte. Aufgrund der fast identischen Maße des Gemäldes im Vergleich mit den Bildern des Zyklus, vermutet Bosch Ballbona, Pedro de Toledo habe das Bild zusammen mit den anderen Auftragswerken nach dem Ende seiner Amtszeit als Gouverneur von Mailand 1618 mit nach Madrid genommen. Bosch Ballbona 2016, S. 97, 102.

9 Ziane 2011, S. 192.

10 Im privaten Raum galt ein anderes Decorum, denn hier trafen Bilder auf eine andere Erwartungshaltung und auf eine andere Sehbereitschaft als in öffentlichen Sakralräumen. Verblieben grenzwertige Werke wie Berninis *Transverberation der hl. Teresa* (Abb. 85) hingegen im Kirchenraum, hatte dies eine intensive Debatte über die Angemessenheit zur Folge. Im Zentrum der Decorums-Debatte stand also nicht nur was erlaubt war, sondern auch wo es erlaubt war. Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 170. Ein berühmtes früheres Beispiel hierfür ist Fra Bartolommeos bereits erwähnte Darstellung des *Hl. Sebastian als Märtyrer*. Bohde 2004, S. 84 f.

11 Brigstocke 2020a, S. 13, 51 f.

12 Ebd., S. 51 f. Zu Procaccinis *Venus mit Cupido*, Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 161, S. 383 f.

Abb. 79 Giulio Cesare und Carlo Antonio Procaccini, *Venus und Cupido*, nach 1620, 135,3 × 101,3 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Bild- und Betrachtterraum platziert, dass die Figuren an den Bildrändern abgeschnitten sind und auf diese Weise hochgradig präsent wirken.¹³ Die effektvolle, fragmentarische Beleuchtung durch das von links einfallende Seitenlicht erzeugt einen ausgeprägten *rilievo*-Effekt, der physische Greifbarkeit suggeriert und durch das Prinzip haptischer Bildwahrnehmung den Tastsinn des Rezipienten stimuliert. Maria Magdalena ist als Büsserin gezeigt, die in visionärer Ekstase einem Engelskonzert lauscht und von zwei Putti gestützt wird. Die musizierenden Engel, die intime Nähebeziehung zwischen den Figuren, die haptischen Texturen und die sensualistische Malweise appellieren in hohem Maß an die Sinne des Betrachters und stehen im Dienst einer ganzheitlichen, körperhaften Bilderfahrung.

Der *legenda aurea* zufolge übersiedelte Maria Magdalena im Zuge der Christenverfolgung nach Südfrankreich, wo sie zunächst als Missionarin aktiv war und die letzten 30 Jahre ihres Lebens als Eremitin verbrachte.¹⁴ Diese Legende verbindet die biblische Gestalt mit der frühchristlichen Eremitin Maria Ägyptiaca, einer Heiligen

13 Ob das Bild nachträglich beschnitten wurde ist nicht bekannt.

14 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, übers. von Richard Benz, Heidelberg 1984, S. 470–482.

des 4. Jahrhunderts. Die bekehrte Prostituierte aus Alexandrien hatte ihrem früheren Leben entsagt und verbrachte den Rest ihrer Tage als nackte Büßerin in der Wüste. Verhüllt wurde sie nur von ihren langen Haaren.¹⁵

Die biblische Maria Magdalena wurde in der ikonographischen Tradition der Westkirche seit Gregor dem Großen zur Kompositfigur, in der drei Figuren aus dem Neuen Testament ineinander aufgehen: Maria Magdalena aus dem Gefolge Jesu, die von sieben Dämonen geheilt worden war (Lk 8, 1-3), Maria von Bethanien, die Schwester von Martha und Lazarus (Joh 12, 1-8), und die namenlose Sünderin, die Christus im Haus des Pharisäers Simon die Füße mit ihren Tränen wäscht, mit ihren Haaren trocknet und sie später mit kostbarem Öl salbt (Lk 7, 36-50).¹⁶ Letztere wurde später einhellig als ehemalige Prostituierte interpretiert und avancierte zum Exempel einer Frau, die zwar Schuld auf sich geladen hat, aber durch ihre maßlose Liebe zu Gott Vergebung erlangt hat, da Christus ihre Tat mit dem Satz kommentiert: „Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, weil sie so viel Liebe gezeigt hat“ (Lk 7, 47).

In der theologischen Auslegung fielen daher in der Gestalt Maria Magdalenas die Reue über vergangene irdische Liebe und die Hinwendung zur himmlischen Liebe zu Christus zusammen.¹⁷ In dieser Rolle wurde sie nicht nur von Theologen und Mystikern wie Franz von Sales und Teresa von Ávila als Vorbild der Gottesliebe verehrt, sondern regte auch zu zahlreichen Gemälden und musikalischen Kompositionen an.¹⁸ Als reuige Sünderin war sie das ideale weibliche Gegenmodell zur sündenfreien Gottesmutter Maria und avancierte daher als Vorbild der Umkehr unter anderem zur Patronin der Kurtisanen und Prostituierten.¹⁹

Insbesondere im 17. Jahrhundert ist eine gesteigerte Verehrung der hl. Maria Magdalena zu beobachten, die sich in Gedichten, Dramen, Predigten, sowie musikalischen und bildlichen Darstellungen äußerte.²⁰ Ein prominentes Beispiel hierfür ist Papst Urban VIII. Barberini, der Anfang der 1630er Jahre zur *Sainte Baume* in Südfrankreich pilgerte, wo die Reliquien der Heiligen verehrt werden. Bereits als Kardinal

15 Monika Ingenhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance*, Tübingen 1984, S. 5. Zur Ikonographie der Maria Ägyptiaca Konrad Kunze, *Maria Ägyptiaca*, in: LCI, Bd. 7 (1968) Sp. 507–511.

16 Ziane 2011, S. 183.

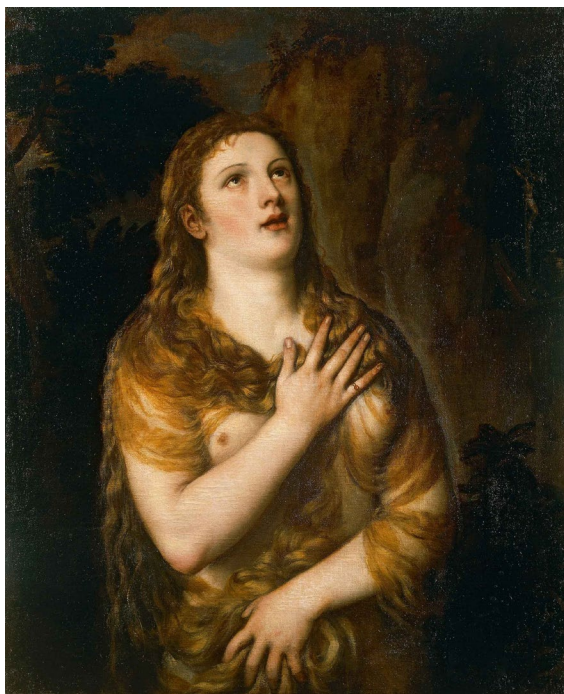
17 Ebd., S. 188.

18 Zur Entstehung und Rezeption der Magdalena-Legende Ziane 2011, S. 183. Vgl. hierzu auch Susan Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London 1993, S. 254.

19 In der Kontroverstheologie galt Magdalena daher als Beweis dafür, dass der Mensch nicht grundsätzlich verderbt ist, sondern dass durch Buße ein Heilungsprozess möglich ist. Ziane 2011, S. 182. Zur Herkunft und Auslegung der Magdalenen-Figur, Marjorie M. Malvern, *Venus in Sackcloth. The Magdalen's Origins and Metamorphoses*, Carbondale u. a. 1975, S. 69.

20 Bereits eines von Claudio Monteverdis *Madrigali spirituali* von 1583 handelt von Magdalenas Fußwaschung und der damit verbundenen Umkehr. Zur künstlerischen Rezeption der Büßerin Ziane 2011, S. 183.

Abb. 80 Tiziano Vecellio, *Die hl. Maria Magdalena als Büsserin*, um 1540, 96 × 74 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana



hatte er sich literarisch mit der Gestalt Maria Magdalenas auseinandergesetzt und mit seiner besonderen Magdalenen-Verehrung einen Trend gesetzt.²¹

Procaccini zeigt Maria Magdalena mit entblößtem Oberkörper und über die Schulter fallenden, rotblonden Locken am rechten Bildrand kniend. Ihre linke Brust ist von den langen Haaren verdeckt, die rechte Brust hingegen ist pointiert in Szene gesetzt. Die Brustwarze hebt sich deutlich vom goldenen Stoff des Gewands ab. Das wallende, rotblonde Haar und die Hervorhebung der rechten Brust sind eine deutliche Referenz an Tizians vielrezipierte Darstellung der *Hl. Maria Magdalena als Büsserin*, die in mehreren Versionen existiert.²² Eine von Tizian signierte Version (**Abb. 80**) befand sich auch in der Sammlung des Mailänder Kardinals Federico Borromeo, der das Gemälde sehr schätzte.

Tizian zeigt Magdalena als junge Frau, die vollständig nackt ist und nur notdürftig von ihren langen Haaren bedeckt wird, welche jedoch die Brüste hervorscheinen lassen. Mit ihren Händen rafft sie die Locken vor Brust und Schambereich zusammen und imitiert auf diese Weise die Körperhaltung der antiken *Venus pudica*, wodurch Tizian

21 Ebd.

22 Die ursprüngliche Fassung war ein Auftragswerk von Federico Gonzaga. Das Gemälde wurde vielfach kopiert und bis ins 17. Jahrhundert hinein dichterisch und musikalisch rezipiert. Ziane 2011, S. 185.

sie als bekehrte Venus charakterisiert.²³ Die tränennassen Augen fungieren als Affektträger und sichtbarer Ausdruck ihrer inneren Reue und der himmelnde Blick zeigt an, dass es sich um eine visionäre Situation handelt.²⁴

Deutliche formale Parallelen rücken Tizians Magdalena außerdem in die Nähe venezianischer *belle donne*-Porträts.²⁵ Erst das Salbgefäß, das in Tizians ursprünglicher Fassung (1533, Florenz, Palazzo Pitti) am linken Bildrand platziert ist, weist die sinnliche Büßerin eindeutig als Maria Magdalena aus und legitimiert somit die offene Erotik der Darstellung, die von den Zeitgenossen unterschiedlich aufgenommen wurde.²⁶ Paleotti beispielsweise sah in Tizians Magdalena ein gefährliches Beispiel für den Missbrauch sakraler Ikonographien zur Erregung lasziver Affekte:

*Entra fino nei santi e se la beata Maddalena [...] si dipinge, fa che siano ornati et addobbati peggio che meretrici [...]. Et si ricordino quanto insino a i gentili siano dispiacciuti quelli formatori di immagini, che, abusando l'arte, hanno con le loro opere dato occasione [...] di fomentare affetti lascivi.*²⁷

Das Echo auf Tizians Bildinvention war jedoch überwiegend positiv. Vasari beispielsweise hatte deutlich mehr Verständnis für eine derartige Darstellung, die ihm zufolge nicht zur Lust reizt, sondern zum Mitgefühl verleitet.²⁸ Auch Paleottis Zeitgenosse Federico Borromeo, der die oben erwähnte, leicht abgewandelte Fassung des Gemäldes besaß, verteidigte die Darstellung und meinte, Tizian habe die Ehrenhaftigkeit der nackten Magdalena aufrechtzuerhalten gewusst.²⁹

An den unterschiedlichen Reaktionen der Zeitgenossen zeichnet sich ab, dass die Ambiguität des Bildes und somit auch eine profane Lesart durchaus möglich und offensichtlich auch vom Künstler beabsichtigt war. Der Dichter Francesco Maria Molza

23 Ebd., S. 188.

24 Ebd., S. 187.

25 Ebd., S. 189–191. Zu den *belle donne* als vielfach variiertem Erfolgsmodell aus der Tizian-Werkstatt vgl. auch Theresa Gatarski, Eros und Vaghezza. Venezianische Frauenporträts und das lyrische Menschenbild des Giorgionismo, in: Venezia 500. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei, hg. von Andreas Schumacher (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, München), München 2023, S. 154–167.

26 Susan Haskins zufolge ist die Erotik der Darstellung als Ausweis christlicher Liebe intendiert. Haskins 1993, S. 236 f. Eine sublimierende Deutung der erotischen Komponente verfolgt auch Ingenhoff-Danhäuser 1983, S. 32–35.

27 Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 266 f.

28 Ziane 2011, S. 191. Es waren vor allem Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts mit protestantischem Hintergrund, die die erotischen Magdalena-Darstellungen als schandhaft empfanden. Vgl. hierzu Jörg Traeger, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, S. 11–18. Ebenso etabliert ist eine sublimierende Deutung der erotischen Komponenten. Vgl. hierzu Ingenhoff-Danhäuser 1983, S. 32–35; Haskins 1993, S. 236 f.

29 Ziane 2011, S. 192.

(1489–1544) beschrieb die ambivalente Wirkung des Gemäldes in seinem Sonett *Giovane Donna, che degli occhi fonti*. Das Gedicht endet mit der Vermutung, dass Tizian diese Magdalena wohl im Paradies gesehen habe und unentschieden gewesen sei, ob es sich um „lascivia casta, o castità lascivia“ handle.³⁰ Indem Procaccini sich mit seiner Darstellung Maria Magdalenas auf Tizians vieldiskutiertes Gemälde bezieht, misst er sich nicht nur im Sinne einer Überbietungslogik an einem berühmten Vorbild, sondern bezieht darüber hinaus auch Stellung in der Debatte über legitime und illegitime Erotik in sakralen Bildern.

Procaccini zeigt die Heilige mit nach oben gewandtem Gesicht, himmelndem Mystikerblick und leicht geöffnetem, rotem Mund.³¹ Besondere Sorgfalt hat er auf die Schilderung ihrer üppigen Lockenpracht verwendet, die fast bis zum Boden reicht. Neben Augen und Lippen sind es vor allem die Haare der Heiligen, die in zahlreichen Gedichten und den entsprechenden Vertonungen des 17. Jahrhunderts als wiederkehrendes Motiv auftauchen. Auch in der ikonographischen Tradition sind offene lange Haare topisch für Darstellungen der Heiligen. Grundlage hierfür ist biblische Liebestat der Sünderin, die Christus mit ihrem Haar die Füße trocknet.³² In der Auslegungstradition wurden Magdalenas Haare daher zu einer Art Berührungsreliquie überhöht, was Dichter, Komponisten und Maler gleichermaßen zu einer besonderen Hervorhebung ihrer Haare anregte.³³

Giambattista Marino beschreibt in einem seiner berühmtesten Gedichte nacheinander die einzelnen Körperteile der büßenden Maria Magdalena. Das Gedicht, das 1619 als Teil seiner *Galeria* publiziert wurde, verfasste Marino – angeregt von einer Kopie von Tizians Gemälde – höchstwahrscheinlich bereits in den 1590er Jahren.³⁴ Hier beschreibt Marino Magdalena als attraktive Büsserin, die fortan als *amata amante* allein Christus nachfolgen will.³⁵ In erotischen Metaphern preist der Dichter unter anderem ihre Augen, ihren Mund und ihre Haare.

Die zehnte Strophe, in der ihr gelöstes Haar beschrieben wird, hat der aus dem Herzogtum Urbino stammende Komponist Antonio Cifra (1584–1629) 1616 als Madrigal vertont. Die von Marino in klangvollen Sprachbildern besungene, gelöste Haarpracht,

30 Zit. nach Ziane 2011, S. 192. In Bezug auf die Erotik religiöser Bilder in spanischen Sammlungen spricht Andreas Prater in diesem Zusammenhang auch von einer Stimulierung von Sinnlichkeit auf allen Ebenen. Sakrale und erotische Inbrunst befeuern sich gewissermaßen gegenseitig. Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002, S. 79, 82.

31 Zur Rolle der Augen als Affektträger Henning 1998, S. 18 f.

32 Ziane 2011, S. 183.

33 Ebd., S. 195.

34 Das Gedicht umfasst vierzehn Ottavenstrophen und zeichnet sich ebenso wie Tizians Gemälde durch den ambivalenten Blick auf weibliche Schönheit und ihre religiöse Bedeutung aus. Ziane 2011, S. 192 f.

35 Ebd., S. 193.

die sich an den Körper der Heiligen schmiegt (*chiome, che sciolte in pretiosa pioggia*), hat Cifra in ein entsprechendes harmonisches Schema übersetzt, das den wallenden Locken musikalischen Ausdruck verleiht.³⁶ Auch Procaccini hat die offenen Locken, die den Körper der Heiligen hinabfließen und sogar den nackten Putto zu ihrer Linken bedecken, prominent verewigt.

Anders als Tizian zeigt Procaccini Magdalena nicht ganz nackt, sondern nur zur Hälfte enthüllt. Um die Schultern trägt sie einen goldenen Mantel, der sich in schweren, kontrastreich geschilderten Falten vor ihren Beinen staut. Besondere Aufmerksamkeit hat der Künstler der virtuellen Differenzierung der unterschiedlichen Texturen von Inkarnat, Haaren und Gewand gewidmet. Zwei Putti mit goldenen Locken und farbigen Flügeln schmiegen sich an Magdalena und umfassen sie von beiden Seiten.

Der Blick der Engel ist, wie auch der Blick Magdalenas, nach oben gerichtet, wo auf einer Wolkenbank unmittelbar über dem Kopf der Heiligen zwei jugendliche Engel in farbenprächtigen Gewändern sowie ein Putto und ein Cherubim, schweben. Während einer der beiden jugendlichen Engel hingebungsvoll die Violine streicht, richtet sich der andere mit eindringlichem Blick und belehrendem Gestus der ekstatischen Heiligen zu. Das Engelskonzert geht auf die *Legenda aurea* zurück, derzufolge Magdalena jeden Tag von Engeln besucht wurde, die sie mit himmlischer Musik erfreuten und ihr eine antizipierende Teilhabe an den Freuden des Paradieses ermöglichten.³⁷

6.1.2 Bekehrte Sünderinnen und mystische Liebe in den Künsten um 1600

Die Figurengruppe rund um Procaccinis ekstatische Magdalena erinnert an Darstellungen der Caritas als von Kleinkindern umringte junge Frau.³⁸ Während Procaccini seine *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* durch die Reminiszenz an Tizian als erotische, bekehrte Venus charakterisiert und durch die Rezeption der *Caritas*-Ikonographie zugleich auf einen Prototyp hingebungsvoller, aber rein platonischer christlicher Liebe anspielt, stellt Orazio Gentileschi in seinen zeitgleich mit Procaccini entstandenen Varianten der *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* einen direkten Zusammenhang zwischen der mystischen Ekstase und den erotischen Abenteuern des Jupiter her. Gentileschis Bildinvention wird in der Forschungsliteratur als Vorbild für Procaccinis

36 Ebd., S. 192–196.

37 L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto. 1610–1640, hg. von Alessandro Morandotti (Ausst.-Kat. Gallerie d'Italia, Mailand), Mailand 2017, Kat. 26, S. 166 (Odette D'Albo).

38 Die Skulpturalität der Körper und die goldenen Korkenzieherlocken der beiden Kinderengel weisen beispielsweise Parallelen zu Francesco Salvatis Darstellungen der *Caritas* auf (1544–1548, Florenz, Galleria degli Uffizi; 1543–1545, München, Alte Pinakothek). Zur Ikonographie der *Caritas* als von Kleinkindern umringte Mutter Miklós Boskovits und Maria Wellershof, *Caritas*, in: LCI, Bd. 1, Sp. 439–352, Sp. 351.

Magdalena genannt, jedoch ist durch die nicht gesicherte Datierung ungewiss, ob die Rezeption nicht genau anders herum erfolgte und Gentileschi sich auf Procaccini bezieht. Es ist in jedem Fall plausibel, dass beide Werke in Zusammenhang miteinander stehen.³⁹

Gentileschi konzipierte seine *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* (Abb. 81) als modifizierte Wiederholung einer *Danae* (Abb. 82) für den Genueser Sammler Antonio Sauli.⁴⁰ Sauli bestellte ebenfalls eine Version der *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* (um 1622/23, Privatsammlung) und präsentierte beide Gemälde in seiner Sammlung als Pendants.⁴¹ Die spirituelle Ekstase der büßenden Magdalena wurde auf diese Weise dezidiert mit dem sexuellen Akt der göttlichen Befruchtung Danaes durch Jupiter in Verbindung gesetzt. Von beiden Gemälden existieren mehrere Fassungen. In der Wiener Version der *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* wird die Analogie zur *Danae* besonders deutlich. Statt des Goldregens fällt hier ein himmlischer Lichtkegel auf die erwartungsvoll am Boden ausgestreckte Heilige.

Gentileschi zeigt Maria Magdalena ähnlich wie Caravaggio ohne jedes himmlische Beiwerk in einer dunklen Höhle mit Landschaftsausblick liegend. Allein der Lichtkegel symbolisiert den überirdischen Grund ihrer Verzückung, über dessen konkreten Inhalt der Betrachter im Unklaren gelassen wird. Procaccinis Magdalena hingegen ist ganz in die visionäre Erscheinung eingehüllt, die neben Sehsinn, Gehörsinn auch den Tastsinn und somit nicht nur die geistige, sondern auch die körperliche Dimension involviert.

Das Engelskonzert, dem Magdalena lauscht, steht für die *musica coelestis*, von der zahlreiche Mystiker in ihren Schriften berichten.⁴² Profane Musik war in posttridentinischer Zeit vor allem in ihrer Ausübung durch Frauen als Inbegriff von Laszivität, Ausgelassenheit und Verführungskraft verpönt und stand sinnbildlich für sündhafte

³⁹ Zur Rezeption von Gentileschis Magdalena durch Procaccini Ausst.-Kat. Mailand 2017, Kat. 26, S. 166 (Odette D'Albo); Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 113, S. 360.

⁴⁰ Zu Gentileschis Gemälden Mary Newcome-Schleier, Orazio Gentileschi a Genova, in: Orazio e Artemisia Gentileschi, hg. von Keith Christansen und Judith Mann (Ausst. Kat. Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom / Metropolitan Museum of Art, New York / Saint Louis Art Museum, Saint Louis), Mailand 2001, S. 164–171 sowie Kat. 35, 36, S. 174–180 (Mary Newcome-Schleier).

⁴¹ Gemäldetechnologische Untersuchungen ergaben, dass Gentileschi die Wiener Magdalena aus der Sauli-Danae heraus entwickelt hat, die er zuvor als fertige Form übernommen und wohl mittels eines Kartons oder Pauspapiers auf die Leinwand übertragen hatte. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um Gentileschis erste Magdalena dieser Art und bei der Version für Antonio Sauli um eine Zweitfassung. Michael Odlozil und Gudrun Swoboda, Orazio Gentileschis „Büssende Magdalena“ und die „Danae Sauli“. Gemäldetechnische Untersuchungen und Vorschlag einer neuen Chronologie, in: Technologische Studien / Kunsthistorisches Museum, 4.2007, 44–67. S. 58–61.

⁴² Giovanni Morello, Einleitung, in: Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento, hg. von Giovanni Morello und Maria Grazia Bernardini (Ausst.-Kat. Braccio di Carlo Magno, Vatikan), Mailand 2003, S. 15. Vgl. auch Ziane 2011, S. 260.



Abb. 81 Orazio Lomi Gentileschi, *Die hl. Maria Magdalena als Büsserin*, um 1622/23, 163 × 208 cm, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 82 Orazio Gentileschi, *Danae*, 1621–1623, 161,5 × 227,1 cm, Öl auf Leinwand, Los Angeles, Getty Center

irdische Liebe und Erotik.⁴³ Musizierende Frauen galten als unehrenhaft, daher waren es in der Regel Kurtisanen, die sangen und ein Musikinstrument beherrschten.⁴⁴ Öffentliche musikalische Auftritte von Frauen waren beispielsweise in Rom gänzlich untersagt und fanden wenn überhaupt im privaten Bereich statt.

Erst ein Übertritt ins Kloster ermöglichte es musizierenden Frauen und Kurtisanen, ihre verlorene Ehre wiederherzustellen. Archivfunde belegen, dass die Musikerinnen im Kloster weiterhin musizierten, denn sobald Musik von einer Nonne ausgeübt wurde, galt sie als geläutert, auch wenn die Texte sakraler Kompositionen von profanen Liebesgedichten häufig nur durch die Überschrift und die Kontextualisierung zu unterscheiden waren.⁴⁵ Die Läuterung der Musik durch den Transfer in den sakralen, monastischen Rahmen entspricht dem Modell der bekehrten Sünderin, die sich von der irdischen zur himmlischen Liebe wendet, was die hl. Maria Magdalena exemplarisch verkörpert.

Die Faszination der Zeitgenossen für bekehrte Ex-Kurtisanen zeigt sich in der besonderen Verehrung von Mystikerinnen wie Caterini Vannini die in regem Briefkontakt mit hochrangigen Klerikern stand.⁴⁶ Die Biographien gefallener Frauen, die sich von der erotischen Sünderin zur keuschen Liebhaberin Christi bekehrten, beflügelten auch die künstlerische Phantasie. Der Dichter Domenico Benigni (1596–1653) beispielsweise beschreibt in seinem Sonett *B. D. fatta Monaca*, das als Teil seiner *Idea della veglia* (1639) veröffentlicht wurde, die Bekehrung einer Sünderin zur himmlischen Liebe durch den Eintritt in ein Kloster:

*Sprezzar le pompe, abbandonar gli honori
Miro costei, che nel bel volto accoglie
D'Amor le pompe, e con accese voglie
Brama solo del ciel veri thesori.*

*Del mondo folle i forsennati horrori
Lascia e dal piede le catene scioglie,
De le sue chiome le dorate spoglie
Al suolo getta, e segue eterni amori.*

*Sollewa al ciel l'innamorata mente,
E d'Amator divin mirando il vanto
Godrà bene infinito eternamente.*

⁴³ Ziane 2011, S. 175.

⁴⁴ Ebd., S. 173.

⁴⁵ Ebd., S. 174. Derartige „Läuterungen“ finden sich auch in den zahlreichen Kontrafakturen weltlicher Liebesdichtung im 16. und 17. Jahrhundert. Ebd., S. 164.

⁴⁶ Niccoli 1995.

*Nè l'eterea maggion più dolce il canto,
Sciolta dal fragil vel l'anima sente,
Sposa divina à sposo eterno a canto.*⁴⁷

Procaccinis sinnliche Bildsprache weist eine deutliche Ähnlichkeit zur erotischen Metaphorik auf, die Benigni in seinem Sonett verwendet, das lediglich eines von zahlreichen Beispielen für die erotische Charakterisierung der himmlischen Liebe bekehrter Sünderinnen zu Christus als dem „göttlichen Liebhaber“ und „ewigen Bräutigam“ (*amator divin, sposo eterno*) im 17. Jahrhundert ist.⁴⁸ Procaccinis erotische Magdalena, die ebenfalls ihr altes Leben hinter sich gelassen hat, gibt sich so wie Benignis unbekannte Sünderin mit „entfachter Lust“ (*accese voglie*) den Freuden des Himmels (*ciel veri thesori*) hin, deren sinnliche Verführungskraft durch den Transfer in den himmlischen Kontext über jeden Verdacht erhaben ist.

Zugleich klingt in Procaccinis erotisierter Darstellung der zeitgenössische Diskurs über Laszivität, angemessene und unangemessene Nacktheit sowie ehrenhafte und unehrenhafte Musik an, wodurch eine reizvolle Mehrschichtigkeit entsteht. Das Gleiche gilt für die intime Nähebeziehung zwischen der erwartungsvoll nach oben himmelnden Heiligen und den idealschönen, jugendlichen Engeln. Das sehnsüchtige Schmachten der Heiligen ist durch den sakralen Kontext zwar als Begehren gegenüber dem himmlischen Bräutigam (*sposo eterno*) zu deuten, könnte jedoch auf den ersten Blick auch als hingebungsvolle Zuwendung der erotischen Schönen zu den beiden jugendlichen Engeln gelesen werden, deren Flügel so unauffällig mit dem Hintergrund verschmelzen, dass die beiden androgynen Jünglinge erst bei genauem Hinsehen als Engel identifizierbar sind.

Auch in seinen halbfigurigen Galeriebild-Versionen der *Hl. Magdalena als Büßerin* hat Procaccini das mehrdeutige Strukturmerkmal intimer Nähe zwischen einem jugendlichen Engel und der träumerisch schmachtenden Visionärin aufgegriffen.⁴⁹ Die erotische Spannung, die Procaccini durch die intime Nähebeziehung und die sehnsüchtigen Blicke erzeugt, wäre unter anderen Vorzeichen vermutlich als Ausdruck unschicklicher Laszivität wahrgenommen worden, wird jedoch durch den sakralen Kontext legitimiert. In seinen Magdalena-Darstellungen bringt Procaccini auf diese Weise

⁴⁷ „Prunk schmähen, Ruhm aufgeben / sehe ich sie, die im schönen Gesicht aufnimmt / von Amor den Prunk, und mit entfachter Lust / begehrt sie nur des Himmels wahre Schätze. / Der irren Welt verrückte Greuel / läßt sie und vom Fuß lösen sich die Fesseln, / ihrer Locken goldene Beute / wirft sie zu Boden, und folgt ewiger Liebe. / Zum Himmel erhebt sie den verliebten Geist, / und des göttlichen Liebhabers Vorzüge bewundernd / wird sie wahrlich unendlich sich erfreuen. / In himmlischer Wonne noch süßer der Gesang, / gelöst vom dünnen Schleier spürt die Seele, / göttliche Braut neben dem ewigen Bräutigam“. Siehe Domenico Benigni, *Idea della veglia*, 1640, S. 96, zit. und übers. in Ziane 2011, S. 174.

⁴⁸ Ziane 2011, S. 170–175.

⁴⁹ Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 56, Kat. 57, Kat. 116, Kat. 133.

die erotische Spannung, die sich auch in der zeitgenössischen Dichtung wiederfindet, mit der theologischen Lesart als Metaphorik der Gottesliebe in Einklang.

Auch wenn zwischen Procaccini und dem zitierten Sonett von Domenico Benigni kein direkter Rezeptionszusammenhang besteht, sind beide Beispiele dennoch Ausdruck einer Entwicklungstendenz hin zu einer Erotisierung mystischen Begehrens und himmlischer Gottesliebe. Grundlage für diesen Trend waren einerseits die sinnlichen, zum Teil höchst erotischen Metaphern für die Beschreibungen der Gottesliebe in mystischen Schriften wie den populären und im 17. Jahrhundert in ganz Europa verbreiteten Texten der 1622 heiliggesprochenen Karmeliterin Teresa von Ávila und andererseits die zahlreichen Mystikerinnen des 16. und 17. Jahrhunderts, die perfekt ins Rollenbild der Maria Magdalena passten, eine ähnliche Vita vorzuweisen hatten und sich zum Teil dezidiert auf sie beriefen.⁵⁰ Eine von ihnen war die bereits erwähnte Maria Maddalena de' Pazzi, eine Karmelitin aus Florenz, die bereits 1636 von Urban VIII. heiliggesprochen wurde. Sie war eine große Verehrerin der Passion Christi und besaß wie andere berühmte Heilige vor ihr die Stigmata Christi, was als besondere Auszeichnung galt.⁵¹

Besonderes Aufsehen erregte auch die 1606 verstorbene Sieneser Mystikerin und Dominikaner-Tertiarin Caterina Vannini. Die bekehrte Ex-Prostituierte betrachtete sich als Braut Christi und beschrieb in zum Teil sehr profan anmutenden Sprachbildern ihre göttliche Liebesbeziehung.⁵² Während prominente Zeitgenossen wie die Kardinäle Federico Borromeo, Cesare Baronio und Francesco Maria Tarugi begeistert von ihr waren und sich sogar für ihre Seligsprechung einsetzten, stand Papst Paul V. Borghese ihr aufgrund ihrer zwielichtigen Vergangenheit eher kritisch gegenüber.⁵³

Wegen ihres Bekanntheitsgrads wird Caravaggios *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 87) unter anderem als ein Kryptoporträt Caterina Vanninis gedeutet.⁵⁴ Vannini verkörperte wie bereits die hl. Maria Magdalena den Prototyp der gefallenen, bekehrten Frau mit mystischer Begabung.⁵⁵ Da Mystikerinnen wie Maddalena de' Pazzi und Caterina Vannini öffentlichkeitswirksame Attraktionen von ikonenhaftem Status waren, ist es naheliegend, dass auch Procaccini in seinen erotischen Darstellungen der hl. Maria Magdalena Bezug auf die „modernen Magdalenen“ und ihre spirituellen Liebesabenteuer nimmt und dass die Zeitgenossen derartige Darstellungen mit den berühmten Mystikerinnen verbanden.

50 Zur Vorbildfunktion von Teresas Schriften, Ziane 2011 S. 279. Zu den „modernen Magdalenen“ Ziane 2011, S. 273.

51 Ziane 2011, S. 273.

52 Ebd. Vanninis Korrespondenz mit Federico Borromeo ist vollständig transkribiert in: Saba 1933, S. 193–259. Für Federico Borromeos Biographie Vanninis vgl. ebd., S. 125–191.

53 Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 339.

54 Calvesi 1990, S. 339.

55 Ziane 2011, S. 274.

6.2 Erotisierte Mystik zwischen *amor sacro e profano*

Ekstatische Heilige waren eines der populärsten Sujets in der sakralen Kunst des 17. Jahrhunderts.⁵⁶ Die zahlreichen Versuche, die mystische Vereinigung mit Gott bildlich darzustellen zeugen von der Faszination der Künstler für den mystischen Liebesakt, aber auch von der Schaulust des Publikums.⁵⁷ Die Begeisterung für erotisch konnotierte Darstellungen mystischer Ekstasen erreichte spätestens seit der Heiligsprechung von Teresa von Ávila im Jahr 1622 einen Höhepunkt.

Auch Publikationen wie Federico Borromeos Schrift *De ecstaticis mulieribus et illulis* (1616) belegen das gesteigerte Interesse an der Phänomenologie der mystischen Ekstase, insbesondere weiblicher Mystiker, im frühen 17. Jahrhundert.⁵⁸ Hinzu kam, dass 1623 mit Urban VIII. ein Papst den Stuhl Petri bestieg, der sich durch eine besondere Begeisterung für die Figur der hl. Maria Magdalena auszeichnete und ihre Verehrung entsprechend förderte.⁵⁹ Selbst Ignatius von Loyola erwähnt Maria Magdalena in seinen Meditationsanweisungen im Zusammenhang mit der mystischen Vereinigung mit Christus als Vorbild.⁶⁰

Die Verbindung aus Schmerz und Lust, die Darstellungen der hl. Maria Magdalena als ekstatische Büsserin so reizvoll macht, wurde im Zuge der Ausprägung einer Pathosformel mystischer Ekstase auch auf andere Heilige übertragen. Procaccini beispielsweise wendet diese spezifische Affektlage auch in seinen Darstellungen des hl. Sebastian als Märtyrer an. In einem frühen Altarbild mit dem *Hl. Sebastian als Märtyrer* für Santa Maria presso San Celso (Abb. 39) ist der mit einem winzigen Lendentuch notdürftig verhüllte, ekstatisch verzückte Heilige von fünf koketten Engeln umringt, die spielerisch die Pfeile aus seinem Körper ziehen.

In einer späten Fassung des gleichen Sujets aus der Sammlung der Savoyer in Turin (Abb. 83) liegt der Fokus auf der von zwei Pfeilen durchbohrten, erotisch in Szene gesetzten Aktfigur des hl. Sebastian.⁶¹ Angelehnt an die Pose des im Todeskampf befindlichen *Laokoon* (Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino), nimmt der ausgestreckte Körper des Heiligen entlang der diagonalen Achse die gesamte Bildfläche ein. Die antike Skulpturengruppe wurde seit ihrer Wiederentdeckung 1506 als Pathosformel für die Darstellung höchsten Schmerzes intensiv rezipiert.

Angelehnt an das antike Vorbild ist der Kopf des hl. Sebastian nach rechts gewandt, von wo sich ein androgyner Engel nähert. Sebastians Mund ist leicht geöffnet. In den ekstatisch nach oben verdrehten Augen schimmern Tränen. Ein Putto am linken Bildrand hält zwei Pfeile in der Hand und betrachtet das in der Körpertorsion des Heiligen

56 Ebd., S. 270.

57 Stoichita 1997, S. 125.

58 Saba 1933; Ziane 2011, S. 279.

59 Ebd., S. 284.

60 Ebd., S. 270.

61 Zur vermuteten Provenienz, Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 173, S. 389 f.



Abb. 83 Giulio Cesare Procaccini, *Der hl. Sebastian als Märtyrer*, um 1623, 178 × 122,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Abb. 84 Giulio Cesare Procaccini, *Das Martyrium der hl. Cecilia*, 1620–1625, 165 × 65 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

zum Ausdruck kommende Ringen zwischen Leben und Tod, das sinnbildlich für die Situation des leidenden Märtyrers steht, der zwischen Immanenz und Transzendenz schwebt.

Sebastians erotisch konnotierte Körpersprache kodiert den dargestellten Augenblick im Sinne einer ekstatischen Grenzerfahrung. Die ikonographische Annäherung zwischen Martyrium, mystischer Verzückerung und sexueller Ekstase zeigt, dass die komplexe Affektlage der mystischen Transzendenzerfahrung als einer körperlichen und seelischen Extremsituation anhand von universal verständlichen Metaphern aus anderen Bereichen menschlicher Grenzerfahrungen visualisiert werden sollte, wobei die wechselseitige Durchdringung von Leiden und Lust, Mystik und Erotik eine provokante Ambiguität erzeugt.⁶²

Vergleichbar sind auch Procaccinis Darstellungen der ekstatischen Rufina im *Quadro delle tre mani* (Abb. 19) und der sterbenden Märtyrerin *Cecilia* (Abb. 84) für die Jesuitenkirche in Pavia. Die Heilige hat mit verzücktem Blick ihren Kopf in den Nacken geworfen und die gefesselten Hände zusammengelegt. Von links wird sie von einem Putto umfasst,

62 Zur Sebastianikonographie zwischen Eros und Thanatos vgl. auch Maniu 2023, S. 258–286. In seinen grundsätzlichen Überlegungen zur Sebastian-Ikonographie definiert Maniu die gefesselte Haltung des hl. Sebastian als Märtyrer als passive und somit nach damaligem Verständnis weiblich konnotierte Rolle. Durch die Erotisierung des Körpers in Verbindung mit einer passiv-rezeptiven Körperhaltung evozieren Sebastian-Darstellungen häufig eine weiblich konnotierte Sexualität im Sinne eines „Penetrationswunsches“. In der Martyriumsszene werden die schmerzhaften Pfeilwunden mit einer Verheißung des Paradieses verflochten, wodurch die Grenzen zwischen Begehren und Leid verschwimmen. Ebd., S. 267 f. Das Oszillieren zwischen Leben und Tod, Verlangen und Schmerz ist konstitutives Element von Procaccinis Martyriumsdarstellungen. Zugleich ist die Einschreibung in einen erotisierten, weiblichen Habitus auch wiederkehrendes Merkmal seiner Darstellungen weiblicher und männlicher Visionäre.

der auffordernd zum Betrachter blickt, während ein jugendlicher Engel mit der linken Hand von hinten behutsam ihr Dekolletée entblößt, um das aus der Stichwunde am Hals spritzende und in den Ausschnitt der Heiligen laufende Blut effektiv zu präsentieren.⁶³

Das Oszillieren zwischen Schmerz und Lust ist auch die Grundspannung in Caravaggios *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* und Gianlorenzo Berninis *Transverberation der hl. Teresa von Ávila*. Procaccini wählte durch die Erotisierung von Körper und Körpersprache seiner Visionäre zum Teil sehr ähnliche Ausdrucksformen für die Repräsentation mystischer Ekstase, ohne bislang von der Forschung zum mystischen Eros berücksichtigt worden zu sein.

6.2.1 Caravaggio, Bernini und die Ambiguität der mystischen Erfahrung

Berninis *Transverberation der hl. Teresa von Ávila* (Abb. 85) ist eine der bekanntesten Darstellungen mystischer Erotik. Die Heilige schwebt in visionärer Ekstase über dem Altar der *Cappella Cornaro* in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria.⁶⁴ Ihr Körper verschwindet förmlich unter den aufgewühlten Faltenkaskaden ihres Habits und scheint von den Gesetzen der Schwerkraft befreit zu sein. Ihrer Aufwärtsbewegung steht das Niederschweben des lieblich lächelnden, jugendlichen Engels gegenüber, der sich ihr von links nähert und das Gewand über ihrer Brust leicht anhebt, um ihr einen goldenen Pfeil ins Herz zu stoßen.

Der nach hinten geworfene Kopf, die verdrehten, geschlossenen Augen und der geöffnete Mund der Heiligen erinnern abermals an die Figur des *Laokoon*. Andererseits entspricht die lustvoll leidende Mimik der Heiligen in Verbindung mit der erschlafften, hingebungsvollen Körperhaltung der körperlichen Ausdrucksform eines sexuellen Höhepunktes. Teresas Affektlage ist von einem profanen Orgasmus nur dadurch zu

⁶³ Das Gemälde entstand gemeinsam mit einer Vision des hl. Hieronymus (1620–1625, Mailand, Pinacoteca di Brera) für die Jesuitenkirche in Pavia. Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 125, S. 367. Hieronymus ist zwar nur leicht bekleidet, jedoch nicht wie sein weibliches Pendant als Objekt voyeuristischer Begierde präsentiert. Das ambigue Oszillieren zwischen spiritueller und erotischer Verzückung betrifft in diesem Fall nur die Darstellung der hl. Cecilia.

⁶⁴ Das theatralische Ausstattungskonzept der *Cappella Cornaro* besteht aus mehreren ineinander geschachtelten Bühnen und ist auf einen erlebnishaften Nachvollzug der Szene angelegt. Die Rhetorik der Gesamtanlage zielt auf die sinnliche Überwältigung des Betrachters, um die Probabilität des Sakralen zur intuitiven Gewissheit seiner Existenz zu steigern. Die Struktur der Anlage besteht aus mehreren nach hinten in den Kapellenraum sich zurückziehenden Bühnen. Somit muss der Betrachter die Distanzstufen, die den Erlebnisabstand zwischen ihm und dem heiligen Ereignis vor ihm verdeutlichen, einzeln überwinden. Die Rahmung vermittelt den Eindruck eines Guckkasten-Gehäuses. Die Logen an den Seiten betonen das Bühnenhafte der Anlage. Kroß 1985, S. 142–145.



Abb. 85 Gianlorenzo Bernini, *Die Transverberation der hl. Teresa von Ávila*, 1645–1652, Marmor, Rom, Santa Maria della Vittoria

unterscheiden, dass die Anwesenheit des Engels auf die himmlische Reizquelle der komplexen Empfindung verweist.⁶⁵ Die Darstellung nimmt Bezug auf die prägnanteste und bekannteste Visionserfahrung aus der Autobiographie der Heiligen:

Ich sah einen Engel neben mir, an meiner linken Seite, und zwar in leiblicher Gestalt [...] Er war nicht groß, eher klein, sehr schön, mit einem so leuchtenden Antlitz, daß er allem Anschein nach zu den ganz erhabenen Engeln gehörte, die so aussehen, als stünden sie ganz in Flammen [...] Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze des Eisens schien ein wenig Feuer zu züngeln. Mir war, als stieße er es mir einige Male ins Herz, und als würde es mir bis in die Eingeweide vordringen. Als er es herauszog, war mir, als würde er sie mit herausreißen und mich ganz und gar brennend von starker Gottesliebe zurücklassen.

*Der Schmerz war so stark, daß er mich diese Klagen ausstoßen ließ, aber zugleich ist die Zärtlichkeit, die dieser ungemein große Schmerz bei mir auslöst, so überwältigend, daß noch nicht einmal der Wunsch hochkommt, er möge vergehen, noch daß sich die Seele mit weniger als Gott begnügt. Es ist dies kein leiblicher, sondern ein geistiger Schmerz, auch wenn der Leib durchaus Anteil daran hat, und sogar ziemlich viel. Es ist eine so zärtliche Liebkosung, die sich hier zwischen der Seele und Gott ereignet, daß ich ihn in seiner Güte bitte, es den verkosten zu lassen, der denkt, ich würde lügen.*⁶⁶

Terasas mystische Herzdurchbohrung wurde in der theologischen und künstlerischen Rezeption als Inbegriff der mystischen Vereinigung mit Gott (*unio mystica*) rezipiert.⁶⁷ Die Sprachbilder, die Teresa verwendet, um den Wechsel zwischen Schmerz und Genuss zu beschreiben, den die Herzdurchbohrung mit sich bringt, die sie auch als „Liebkosung zwischen der Seele und Gott“ beschreibt, erinnern trotz ihrer Betonung der Tatsache, dass es sich um einen geistigen Vorgang handelt, an eine metaphorische Umschreibung der sexuellen Vereinigung.⁶⁸

Da Teresa in ihren mystischen Schriften auch an anderen Stellen Sinnbilder aus dem Bereich der Brautwerbung und Vermählung verwendet und wiederholt auch auf Topoi aus der weltlichen Liebesdichtung zurückgreift, avancierten ihre mystischen Erfahrungen zum Sinnbild himmlischer Liebe in der posttridentinischen Kunst.⁶⁹

65 Zur Ambiguität der ekstatischen Körpersprache Swoboda 2019, S. 19–21.

66 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, S. 426 f.

67 Ziane 2011, S. 332.

68 In der Rezeption durch Künstler und Literaten des 19. Jahrhunderts erfuhren ihre mystischen Erlebnisse daher auch eine drastische Sexualisierung und heidnische Übermalung. Uta Felten, Die süßen Ekstasen der Braut. Mystik-Rezeption im spanischen Roman des 19. Jahrhunderts, in: Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der *sponsa*, hg. von Susanna Elm und Barbara Vinken, Paderborn 2016, S. 135–143, S. 136, 141.

69 Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 339 f. Zu Terasas Vorbildfunktion, Ziane 2011, S. 314.

Sie vergleicht die *unio mystica* in ihren *Wohnungen der Inneren Burg* mit dem Vollzug der sakramental eingesegneten Ehe und der daraus resultierenden unauflöslichen Verbundenheit.⁷⁰ Das Einswerden der Seele mit Gott bezeichnet sie daher auch in langer Tradition als „mystische Vermählung“.⁷¹

Kennzeichen von Teresas Spiritualität ist – im Unterschied zu den meisten männlichen Mystikern – die Ganzheitlichkeit ihres mystischen Erlebens, das auch die leibliche Dimension integriert.⁷² Trotz der ihrerzeit verbreiteten Übernahme der Leib-Seele-Dichotomie aus dem neuplatonischen Denken und dem zeitbedingten Misstrauen gegenüber körperlichen Bedürfnissen, zeigen die somatischen Aspekte ihrer mystischen Ekstasen, wie ganzheitlich Teresa in ihrem religiösen Erleben war.⁷³ Wie bereits erwähnt wird für Teresa ihr weiblicher Körper zum Ort der intensivsten Gotteserfahrung. Die körperlichen Begleiterscheinungen ihrer Ekstasen können daher als „Erlebensprozess in den Körper“ hinein bezeichnet werden.⁷⁴

Berninis Darstellung verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise das von Teresa beschriebene Paradox, dass an der geistigen Erfahrung der *unio mystica* auch der Leib „durchaus Anteil [...] hat, und sogar ziemlich viel“. Die von Teresa beschriebene Verbindung zwischen dem Leib und den *moti dell'anima* ist identisch mit dem Grundprinzip der barocken Affektenlehre. Im Unterschied zu früheren künstlerischen Adaptionen der Transverberation, beispielsweise der 1613 in der *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* publizierten Kupferstich-Illustration von Adrian Collaert und Cornelis Galle (Abb. 86), hat Bernini Teresas Affektlage deutlich erotisiert.⁷⁵ Auch wenn Bernini mit seiner lasziven Inszenierung der vor Kurzem erst verstorbenen Heiligen die Grenzen des Decorum für öffentliche Sakralräume strapazierte und eine kontroverse Debatte provozierte, wird seine Darstellung dem sinnlichen Sprachgebrauch der Mystikerin eher gerecht als die von jeglicher Erotik befreite Version von Collaert und Galle.

Die erotischen Assoziationen, die Berninis Skulpturengruppe freisetzt, sorgen seit der öffentlichen Aufstellung des Werks für kontroverse Diskussionen. Ein Zeitgenosse beschrieb Berninis Teresa in den 1670er Jahren als „eine sich prostituierende Venus“, und der französische Enzyklopädist Charles de Brosses (1709–1777) kommentierte

70 Ebd., S. 339f.

71 Ebd., S. 340. Hierfür beruft sie sich auf eine Stelle aus dem 1. Korintherbrief, wo Paulus schreibt: „Wer sich an den Herrn bindet, wird ein Geist mit ihm.“ (1 Kor 6,17).

72 Ein Beispiel hierfür ist ihre metaphorische Umschreibung des „Überschwappens“ der seelischen Erregung auf die leiblich-sinnliche Ebene. Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 343.

73 Dobhan/Peeters 2005, S. 62.

74 Vgl. Kap. 5.2.4.

75 Für einen Vergleich zwischen Berninis Skulpturengruppe und früheren druckgraphischen Darstellungen der Ekstase der hl. Teresa vgl. Ralph Dekoninck, *La Sainte Thérèse du Bernin. La figurabilité de l'extase entre mystique et art*, in: *Discours mystique et sujet*, hg. von Marie-Christine Gomez-Géraud und Jean-René Valette, Paris 2019, 312–331.

6.2 Erotisierte Mystik zwischen amor sacro e profano



Abb. 86 Adrian Collart und Cornelis Galle, *Die Transverberation der hl. Teresa von Ávila*, Kupferstich, in: *Vita S. Virginis Teresiae a Jesu*, Antwerpen 1630 (Erstauflage 1613)

den dargestellten himmlischen Liebesakt in einem privaten Brief wie folgt: „Wenn das die himmlische Liebe ist, kenne ich sie auch“.⁷⁶

Das Oszillieren zwischen heilig und profan, zwischen himmlischer und irdischer Liebe, erscheint angesichts der – zumindest in der Theorie – strengen Vorgaben der tridentinischen Bildertheologen in Bezug auf Laszivität und Erotik in der sakralen Kunst aus heutiger Sicht paradox.⁷⁷ Das Konzilsdekret hatte dazu angewiesen, „jede Lüsterheit [zu meiden], so dass Bilder frecher Sinnlichkeit weder gemalt noch zur Verzierung genutzt werden“. Bischöfe sollten „größte Sorgfalt anwenden, [...] damit nichts Profanes oder Unanständiges erscheine“.⁷⁸ Diese Forderungen wurden fast wörtlich auch an die religiöse Musikproduktion gerichtet.⁷⁹ De facto betrafen die wenigen praktischen

⁷⁶ Für den zeitgenössischen Kommentar siehe Ziane 2011, S. 333. Für den Kommentar von Charles de Brosse siehe Charles de Brosse, *Des Präsidenten De Brosse vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739–1740*, übers. von Werner Schwartzkopff, Bd. 2, München 1922, S. 56f.

⁷⁷ Zur Divergenz zwischen den theoretischen Postulaten der Konzilstheologen und der praktischen Umsetzung Ziane 2011, S. 8.

⁷⁸ Siehe Concilium Tridentinum 1965, Bd. 9, S. 1077–1079.

⁷⁹ Ziane 2011, S. 192.

Zensurmaßnahmen oder Veränderungen, die daraufhin umgesetzt wurden, jedoch wenn überhaupt nur öffentliche Kirchenräume, nicht jedoch den privaten Bereich.⁸⁰

Berninis ambigue Figurengruppe war kein Einzelfall, sondern einer der Höhepunkte der allgemeinen Entwicklungstendenz hin zu einer Inkorporierung profaner Liebe und Erotik in die religiöse Kunst, die in posttridentinischer Zeit alle Künste betraf.⁸¹ Insbesondere für die nicht-offizielle, private Andachtskunst wurde die Formensprache irdischer Erotik intensiv genutzt. Diese Tendenz zeichnet sich auch in der zeitgleich entstandenen geistlichen Musik ab.⁸²

Einer der Pioniere in der erotisierten Darstellung mystischer Visionen um 1600 war Caravaggio. Seine Darstellungen des *Hl. Franziskus von Assisi in Ekstase* und der *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* die allerdings anders als Berninis Teresa nicht für den öffentlichen Raum, sondern für private Sammler entstanden, markieren durch ihre deutlichen erotischen Konnotationen eine vergleichsweise extreme Position auf dem Gebiet der Visionsdarstellungen, avancierten jedoch zu vielfach rezipierten Vorlagen für die Ikonographie der mystischen Ekstase im 17. Jahrhundert.⁸³

Auch im Falle von Berninis grenzwertige Darstellung der ekstatischen Teresa von Ávila wird stets Caravaggios *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 87) als Vorbild genannt.⁸⁴ Caravaggios Bildinvention verkörperte idealtypisch jene von Teresa und anderen Mystikern beschriebene *voluptas dolendi*, die irdische und himmlische Liebe gleichermaßen verursachen können.⁸⁵ Mit der Schilderung von Maria Magdalenas todesähnlichem Dahinschmachten hatte Caravaggio die Bewunderung seiner Zeitgenossen geerntet.⁸⁶ Anders als bei Teresa, bei der es sich um eine vor Kurzem erst verstorbene, historische Person handelte, wodurch sich eine allzu freizügige Auslegung der erotischen Dimension ihrer spirituellen Ekstasen aus Decorumsgründen verbot, war die Figur der Maria Magdalena die ideale Projektionsfläche für das experimentelle Ausloten der Ausdrucksformen ekstatisch-religiöser, himmlischer Liebe.

Caravaggio zeigt sie im Dunkeln sitzend, völlig ohne Attribute, mit nach hinten geworfenem Kopf und intensivem Affektausdruck. Das Schlaglicht, das von einer unsichtbaren

80 Ebd.

81 Ebd., S. 7. Zur Rolle des Erotischen in der religiösen Kunst nach dem Konzil von Trient, vgl. auch Werner Weisbach, *Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.

82 In ihrer Dissertation verhandelt Alexandra Ziane diese Wechselwirkungen unter dem Schlagwort „affetti amorosi spirituali“ anhand eines Vergleichs von italienischsprachiger, nicht-liturgischer geistlicher Musik mit Werken der bildenden Kunst. Ziane 2011.

83 Careri 2019, S. 57.

84 Ebert-Schifferer 2012, S. 200; Careri 2019, S. 57.

85 Zur *voluptas dolendi* und zu Caravaggios Vorbildfunktion für Bernini Ebert-Schifferer 2012, S. 200.

86 Von der Bewunderung durch die Zeitgenossen zeugt ein Gedicht, das 1637 über eine zu diesem Zeitpunkt in Rom befindliche Version von Caravaggios *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* verfasst wurde. Ebert-Schifferer 2012, S. 200, 261.

Abb. 87 Louis Finson (nach Caravaggio), *Die hl. Maria Magdalena in Ekstase*, 1613, 112,5 × 88,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Lichtquelle ausgeht, hüllt sie in ein mystisches Licht. Dargestellt ist die völlige Hingabe Maria Magdalenas an ihren *sposo eterno*, Christus.⁸⁷ Caravaggio verleiht ihr nicht nur das Aussehen einer Mänade, einer antiken Pathosformel für spirituelle Ekstase, sondern er greift außerdem zwei weitere prominente antike Vorbilder auf: die *Schlafende Ariadne* (Vatikan, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino) aus der päpstlichen Skulpturensammlung und die verwundete Niobe aus der 1538 wiederentdeckten *Niobidengruppe* (Florenz, Gallerie degli Uffizi).⁸⁸ Auf diese Weise verbinden sich in ihrer Figur Ekstase, Trance und Schmerz zu einem neuen Prototyp des ekstatischen Heiligen, der unzählige Male kopiert und adaptiert wurde.⁸⁹

Magdalenas Liebesschmerz war auch in Dichtung und Musik des 17. Jahrhunderts ein wiederkehrender Topos.⁹⁰ In einem seiner Madrigale lässt Giambattista Marino Maria Magdalena bekennen, dass sie von einem himmlischen Bogenschützen durch

⁸⁷ Ziane 2011, S. 270.

⁸⁸ Ebd., S. 269.

⁸⁹ Ebd., S. 270.

⁹⁰ Der *amoroso dolor* der Heiligen wird beispielsweise in den Laudenbüchern aus dem Oratorium Filippo Neris besungen. Ziane 2011, S. 267.



Abb. 88 Antonius Wierix, *Die Transverberation der hl. Teresa von Ávila*, 1622–1624, 12,1 × 7,9 cm, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum of Art

einen Pfeil mit göttlicher Liebe verletzt worden sei.⁹¹ Durch diese Metapher zieht Marino nicht nur eine Parallele zu Teresas mystischer Herzdurchbohrung, die ebenfalls das Bild der Verwundung durch einen göttlichen Liebespfeil verwendet, sondern spielt zugleich auch auf die heidnische Symbolfigur des Pfeile schießenden Amor an.⁹²

Eine ähnliche symbolische Übertragung findet sich auch in einem 1622 bis 1624 datierten Kupferstich von Antonius Wierix mit einer Darstellung der *Transverberation der hl. Teresa* (Abb. 88). Den Engel, der Teresa die Liebeswunde zufügt, hat der Künstler durch den Christusknaben ersetzt, der, begleitet von Maria und Josef, mit Pfeil und Bogen auf Teresa schießt und somit ganz dezidiert in der Rolle des antiken Liebesgottes auftritt. Die vom göttlichen Liebespfeil ins Herz getroffene Teresa sinkt ähnlich wie Caravaggios Magdalena mit verzücktem Gesicht wie tot in sich zusammen. Als

91 Die Überschrift *Lacrymis caepit rigare pedes eius* weist auf Maria Magdalenas Fußwaschung Christi hin. Ziane 2011, S. 267.

92 Teresas Schriften waren im 17. Jahrhundert weit verbreitet wurden intensiv rezipiert. Ziane 2011, S. 270.

todesähnlich beschreibt den Zustand mystischer Ekstase auch Federico Borromeo in seiner Schrift *De ecstatis mulieribus et illulis*.⁹³

Kennzeichen der Sprache des mystischen Begehrens ist die *concordia discors* im Nebeneinander von Schmerz und Lust, Nacht und Licht.⁹⁴ Mystiker wie Teresa und Filippo Neri schildern die Ekstase als eine wachsende und dann abbrechende Welle der Erregung, die das Subjekt erschöpft, bis es völlig entleert ist.⁹⁵ Der sizilianische Caravaggist Pietro d'Asaro (1579–1647) legt Magdalena in einer an Caravaggio angelehnten Darstellung der schmachtenden Büsserin (frühes 17. Jahrhundert, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia) sogar dezidiert die Worte „amore languo“ in den Mund.⁹⁶

Das lustvolle Liebesleiden (*voluptas dolendi*) war ein populärer Topos der profanen Liebeslyrik in der Tradition Petrarcas.⁹⁷ Der Petrarkismus hatte bereits im 16. Jahrhundert ein Wiederaufleben verzeichnet und war auch im 17. Jahrhundert konstitutiv für den Stil der weltlichen und geistlichen Liebesdichtung.⁹⁸ Alexandra Ziane konnte anhand vertonter Gedichte nachweisen, wie stark sich die Sprache von Mystik und weltlicher Liebespoesie im frühen 17. Jahrhundert einander annäherten.⁹⁹ Insbesondere die spanische Karmeliter-Mystik greift die Tendenzen der petrarkistischen Liebesdichtung auf.¹⁰⁰

Durch die wechselseitige Durchdringung von profaner und sakraler Liebeslyrik wurde die ekstatische Gottesliebe als *dolce martire* beschrieben und auch in der bildenden

93 Zu Borromeos Schriften und seinem Interesse an zeitgenössischen Mystikern Saba 1933, S. XXIII–XXIX.

94 Felten 2016, S. 136.

95 Careri 2019, S. 61. Tomás de la Cruz analysierte alle ekstatischen Erfahrungen Teresas wie folgt für das *Dictionnaire de spiritualité* (1953): „Generell sind sehr intensive Ekstasen diskontinuierlich: Wenn die Kräfte ihren Umschlagpunkt erreicht haben, fallen sie in ein ekstatisches Innehalten, um so für kurze Zeit, höchstens eine halbe Stunde, zu verharren, schreibt die Heilige. Dann kommt die nächste Kraftwelle, an deren Stelle wieder Innehalten tritt, usw., in einer Art Rhythmus.“ Siehe Tomás de la Cruz, *L'extase chez sainte Thérèse d'Avila*, in: *Dictionnaire de spiritualité*, Paris 1953, S. 2151–2160, zit. und übers. in Careri 2019, S. 61.

96 Ziane 2011, S. 270.

97 In seinem *Canzoniere* ruft die qualvolle Unerfüllbarkeit der Liebe zu Laura ein Gefühl des lustvollen Leidens beim lyrischen Ich hervor. Ziane 2011, S. 253.

98 Die Rezeption von Petrarcas Dichtung in bildenden Künsten, Literatur und Musik ist beispielsweise auch eine der wesentlichen Grundlagen für die „Giorgione-Revolution“ in der venezianischen Malerei um 1500, die als neue Porträttypen unter anderem die sogenannten *Lyrischen Bildnisse* und *Belle Donne* hervorbrachte – in beiden Fällen erotisierte Darstellungen idealschöner junger Männer und Frauen, die als Projektionsfläche für unerfülltes Liebesbegehren und somit als Katalysator petrarkistischer Lyrik dienen konnten. Die von Petrarca entlehnte Selbsterfahrung des Individuums als sehndes Subjekt avancierte im 16. Jahrhundert zur Grundlage einer Erotisierung sämtlicher Bildgattungen. Vgl. hierzu ausführlich Gatarski 2023 (mit weiterführender Literatur).

99 Ziane 2011, S. 287.

100 Teuber 2003, S. 514.

Kunst häufig in der Affektsprache einer *petite mort* geschildert.¹⁰¹ Die Metapher vom „kleinen Tod“ ist in der Dichtung und Musik um 1600 allgegenwärtig, und der Metaphertransfer zwischen Tod und sexueller Ekstase muss daher stets mitberücksichtigt werden. Giambattista Marino beispielsweise schildert den Tod des Adonis in seinem Versepos *L'Adone* wie einen erotischen Trancezustand.¹⁰² Auch in den Bildkünsten nähern sich Tod und Erotik in der Affektschilderung einander an und sind zum Teil kaum voneinander zu unterscheiden.¹⁰³

In beiden Fällen handelt es sich um eine Grenzerfahrung. Was den Tod mit der sexuellen und der mystischen Ekstase verbindet, ist das Element der Transgression, das in die Auflösung der Individualität mündet.¹⁰⁴ Die Affektlage der willenlosen Hingabe bis zur Selbstaufgabe führte im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer frappierenden Ähnlichkeit in der Darstellung von Sterbenden und Ekstatikern.¹⁰⁵ Bei den zahlreichen Ekstatiker-Porträts des Procaccini-Schülers Francesco Cairo (1607–1665) äußerte sich dies in geradezu karikaturhaften Überzeichnungen des schmerzerotischen Affektzustands.¹⁰⁶

6.2.2 Christusliebe als *guerra d'amore* in Caravaggios *Hl. Franziskus in Ekstase*

Ein frühes und folgenreiches Beispiel für die ikonographische Annäherung von Tod, Erotik und Ekstase ist Caravaggios *Hl. Franziskus von Assisi in Ekstase* (Abb. 89) für Ottavio Costa, einen römischen Bankier, Sammler und Freund Kardinal Del Montes. Mit dieser Bildinvention hatte der Künstler bereits einige Jahre vor seiner *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* einen Prototyp konzipiert, der zu Recht als einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die Entwicklung der Ikonographie mystischer Erotik im

101 Ziane 2011, S. 253

102 Ebd., S. 256.

103 Georges Bataille weist in seinen Studien „Die Tränen des Eros“ (1981) und „Die Erotik“ (1994) auf den elementaren Zusammenhang zwischen Erotik und Religiosität hin. Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*, München 1981; Ders., *Die Erotik*, Berlin 1994. Zum Oszillieren zwischen Eros und Thanatos anhand der Ikonographie des hl. Sebastian als Märtyrer vgl. auch Maniu 2023, S. 276f.

104 Bataille 1981, S. 74. Stefania Buccini, *Marino e la morte erotica dell'età barocca*, in: *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, hg. von Francesco Guardiani, New York u. a. 1994, S. 289–298, S. 292.

105 Ziane 2011, S. 257. Vgl. auch Walter Schubart, *Religion und Eros*, hg. von Friedrich Seifert, München 1941, S. 126ff.

106 Alessandro Nova sieht eine Verbindung zwischen den zum Teil bizarren Darstellung von Schmerzerotik in der Kunstproduktion des 16. Jahrhunderts – beispielsweise bei Cherubino Alberti und Francesco Salviati – und dem Phänomen erotisierter Heiligenbilder. Nova 2014, S. 102.



Abb. 89 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Der hl. Franziskus von Assisi in Ekstase*, 1595/96, 93,3 × 123,5 cm, Hartford, CT, Wadsworth Atheneum Museum of Art

17. Jahrhundert bezeichnet wird.¹⁰⁷ Ausgehend von Caravaggios Vorbild inszenieren auch Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari, Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni oder Ludovico und Annibale Carracci den hl. Franziskus als Ekstatisch.¹⁰⁸

Caravaggio zeigt den Heiligen während seiner Stigmatisierung auf dem Berg La Verna. Das Ereignis ist in der *Legenda Maior* des Bonaventura überliefert.¹⁰⁹ Die Darstellung weicht jedoch deutlich von der tradierten Ikonographie ab.¹¹⁰ Franziskus

¹⁰⁷ Zu den Hintergründen des Auftrags Ebert-Schiffärer 2012, S. 87–90. Valeska von Rosen bezeichnet das Bild als „Kristallbild“ in dem Sinne, dass sich darin die in einer Epoche virulenten bild- und kunsttheoretischen Fragen verdichten. Als eines der ersten religiösen Sammlerbilder des Künstlers reflektiert das Gemälde bestimmte Problemkonstellationen und Produktionsvorgaben. Valeska von Rosen, Caravaggios „Ekstase des hl. Franziskus“ in Hartford. Ein religiöses Sammlerbild um 1600, in: Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, hg. von Kristin Marek und Martin Schulz, Bd. 2, Neuzeit, Paderborn 2015, S. 261–280, S. 261.

¹⁰⁸ Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 22, S. 147 (Stefan Weppelmann).

¹⁰⁹ Von Rosen 2015, S. 263f.

¹¹⁰ In der von Giotto und Pietro Lorenzetti wenige Jahrzehnte nach dem Stigmatisierungsereignis entworfenen Darstellung des Ereignisses in den Fresken für San Francesco in Assisi kniet der Heilige aufrecht, öffnet die Arme zum Gebet und richtet seinen Blick himmelwärts, wo ihm ein gekreuzigter

liegt mit erschlafte Körper und geschlossenen Augen in den Armen eines jugendlichen Engels mit weißen Flügeln und antikisch anmutendem weißen Gewand, der ihn behutsam umfasst hält und mit Anteilnahme betrachtet. Weder sind Franziskus' Stigmata eindeutig zu erkennen, noch ist die visionäre Ursache seiner Ekstase sichtbar.

Caravaggio zeigt also nicht die überlieferte Visionserfahrung, bei der Franziskus während der Lektüre der Passionsgeschichte der gekreuzigte Christus in Gestalt eines Seraphen erscheint, sondern die Ermattung nach dem ekstatischen Geschehen.¹¹¹ Diese poetische Dehnung der Handlung muss auf die zeitgenössischen Betrachter ausgesprochen unkonventionell gewirkt haben.¹¹² Auch die Einführung des tröstenden Engels ist eine gezielte Abweichung vom tradierten Bildformular.

Mit diesem Motiv rezipiert Caravaggio das figurative Schema der *Pietà*, oder auch der *Engelspietà*, der Präsentation des Leichnams Christi durch trauernde Engel.¹¹³ Diese ikonographische Referenz unterstreicht die *christoformitas* des Heiligen, welche sich in der Stigmatisierung auch physisch manifestierte.¹¹⁴ Bonaventura beschreibt das Ereignis wie folgt: „Così il verace amore di Cristo aveva trasformato l'amante nella immagine stessa dell'amato“.¹¹⁵ Die durch die Stigmatisierung vollzogene Verwandlung in das Abbild Christi wurde als Folge einer Liebesvereinigung gedeutet.

Wie auch Maria Magdalena galt Franziskus als ein besonders in himmlischer Liebe zu Christus entbrannter Heiliger, der sich – ausgelöst durch die empathische Versenkung in die Passion – in mystischer Union mit seinem Geliebten vereint. Maria Magdalena und Franziskus wurden daher häufig als Pendants dargestellt.¹¹⁶ Die mystische Liebe des hl. Franziskus wurde auch in der *musica spirituale* des 17. Jahrhunderts verarbeitet. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass Giambattista Marino mehrere Gedichte über Franziskus verfasste, die vielfach vertont wurden.¹¹⁷

Marinos Madrigal *Amasti amato amante* wurde besonders häufig rezipiert.¹¹⁸ Durch die freundschaftliche Beziehung Marinos zu Caravaggio vermutet Alexandra Ziane in Marinos berühmtem Madrigal auch die Grundlage für Caravaggios außergewöhnliche Bildinvention.¹¹⁹ In Marinos Gedicht reflektiert das lyrische Ich über den meditierenden

Seraph erscheint. Strahlen verbinden die Wundmale des Gekreuzigten mit denjenigen des Heiligen. Im 16. Jahrhundert wurde diese Ikonographie nur unwesentlich modifiziert, indem der numinose Aspekt durch eine effektvolle Mystifizierung der himmlischen Erscheinung gesteigert wurde. So etwa bei Federico Barocci (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino). Von Rosen 2015, S. 264.

111 Ziane 2011, S. 286.

112 Von Rosen 2015, S. 264–268.

113 Insbesondere Giovanni Bellini hatte diesen Bildtyp geprägt. Von Rosen 2015, S. 264f.

114 Von Rosen 2015, S. 264f.

115 Zit. nach Ziane 2011, S. 287.

116 Ebd., S. 286.

117 Ebd., S. 287.

118 Das Madrigal wurde 1614 als Bestandteil von Marinos *Lira* veröffentlicht, war jedoch bereits 1602 als Teil der *Rime* publiziert worden. Ziane 2011, S. 287.

119 Ebd., S. 289f.

Franziskus, dem durch seine liebende Versenkung in die Wunden Christi die Wundmale des Geliebten in die eigenen Glieder eingeprägt (*impresso*) werden:

*Amasti amato amante
E qual vero amatore
Ti trasformasti ne l'amato Amore.
Et amante, & amato
Amore innamorato.
De le sue piaghe sante
L'amoroso semblante
Ne le tue membra impresso,
In te sol per amor stampò se stesso.*¹²⁰

Durch einen geistlichen Liebesbrand ist Franziskus in ein Abbild Christi verwandelt worden.¹²¹ In Marinos Schilderung vereint das Ereignis in konsequentester Weise Schmerz und Liebesfreude und beschreibt auf diese Weise den Affekt des *dolce martire*, den auch Caravaggios Franziskusfigur zum Ausdruck bringt.¹²² Durch das lustvolle Leiden des Heiligen und die intime körperliche Nähebeziehung zwischen Franziskus und dem jugendlichen Engel findet in Caravaggios Darstellung eine deutungsoffene Durchdringung von Mystik und Erotik statt.¹²³

Die Ambiguität zwischen himmlischer Liebe und irdischer Erotik, die Caravaggio in diesem Gemälde exemplarisch entwickelt, wurde häufig aufgegriffen. Durch die erotische Charakterisierung und die antikische Gewandung des Engels, der gemälde-technologischen Untersuchungen zufolge zunächst ganz nackt konzipiert war, zieht Caravaggio eine deutliche Parallele zu Darstellungen des jugendlichen Amor, die sich durch die Rezeption des Mythos von Amor und Psyche seit dem 16. Jahrhundert in Konkurrenz zur Darstellung Amors als Kind etablierten.¹²⁴ Seit dem Konzil von Trient

120 „Du hast geliebt, geliebter Liebender / und als dieser wahre Liebhaber / hast du dich in die geliebte Liebe verwandelt. / Und liebend und geliebte / verliebte Liebe, / Seiner heiligen Wunden / liebenswürdiger Anblick / in deine Gliedmaßen eingeprägt. / In dir prägte er sich nur aus Liebe selbst ein.“ Siehe Marino 1667, S. 363 (Madriral CXXXIV). Zit. und übers. in Ziane 2011, S. 289.

121 Barbara Vinken, „Via crucis, via amoris“, in: *Stigmata. Poetiken der Körpereinschrift*, hg. von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004, S. 11–24, S. 16. Bereits Bonaventura setzte die Stigmata des Franziskus in Beziehung zu den Wunden der Märtyrer und deutet sie als Metaphern für die spirituelle Liebeserfahrung des Heiligen. Ziane 2011, S. 290.

122 Ebd., S. 305.

123 Ebert-Schifferer 2012, S. 88.

124 Zu Caravaggios ursprünglichem Bildkonzept, Ziane 2011, S. 305. Der Mythos von Amor und Psyche wurde 1469 durch die italienischsprachige Publikation der *Metamorphoses* des Apuleios wiederentdeckt. Raffaels *Loggia di Psyche* in der Villa Farnesina (1517–1518) ist ein Beispiel für die intensive künstlerische Rezeption des Mythos. Dieser handelt vom jugendlichen Amor, der sich in die sterbliche Psyche verliebt und sie schließlich heiratet. Psyche wurde somit zur letzten Sterblichen, die

wurde der jugendliche Amor vermehrt als Verkörperung der himmlischen Liebe dargestellt.¹²⁵ Eine seit den Spätantike tradierte christliche Lesart des Mythos von Amor und Psyche deutet die erotische Liebe des heidnischen Gottes zur sterblichen Psyche im Sinne der Liebe des christlichen Gottes zur Seele des individuellen Gläubigen.¹²⁶

Dank der christlichen Umdeutung ergaben sich vielfältige neue Einsatzmöglichkeiten der heidnischen Götterfigur, insbesondere auch in der kontroversen Debatte um himmlische und irdische Liebe. Das neuplatonische, durch Marsilio Ficinos Kommentar zu Platons *Symposion* populär gewordene Modell einer Differenzierung in himmlische und irdische Liebe war in Italien weit verbreitet.¹²⁷ Diese Unterscheidung führte auf theoretischer Ebene zwar zur Abwertung der irdischen Liebe, förderte jedoch gleichzeitig eine beachtliche Produktion von Werken, die sich mit der Bestimmung der „richtigen“ und „wahren“ Liebe beschäftigten.¹²⁸

In Guido Renis vielkopierter Darstellung der *Himmlischen und irdischen Liebe* (1622–1623, Genua, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola) verbrennt ein jugendlicher Amor die Pfeile eines kindlichen Amorknaben, der gefesselt und mit verbundenen Augen in der Pose von Michelangelos *Rebellischem Sklaven* für das Grabmal von Papst Julius II. (1513, Paris, Musée du Louvre) als Besiegter gezeigt ist.¹²⁹

in den Olymp aufgenommen wurde. Da Amor seine Geliebte in einem glanzvollen Palast beherbergt, war der Mythos insbesondere im Kontext der italienischen Hofkultur beliebt. Im Rahmen mythologischer Raumdekorationen wurde Amors Palast häufig mit dem realen Gebäude zusammengeführt. Steigerwald 2012, S. 7 f.

125 Die Gestalt des römischen Gottes Amor oder Cupido entspricht dem griechischen Gott Eros. Ikonographisch wurde nicht weiter zwischen ihnen unterschieden. Zur Rezeption Amors als Personifikation der himmlischen Liebe Ziane 2011, S. 359.

126 Steigerwald 2012, S. 8.

127 Durch seine erste vollständige Übersetzung des platonischen Corpus machte Marsilio Ficino die platonische Philosophie überhaupt erst zugänglich. Zu Ficinos Metaphysik der Liebe Maria-Christine Leitgeb, Was heißt denken? Ficinos Metaphysik der Liebe, in: *Amor sacro e profano*. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 18–34. Zahlreiche Relativierungen und Parodien belegen jedoch, dass die Differenzierung von *amor sacro* und *amor profano* schon um 1520 als begrenzt tauglich wahrgenommen wurde. Von Flemming 2019.

128 Swoboda 2019, S. 23. Mit der Definition der „richtigen“ und „wahren“ Liebe beschäftigte sich sowohl die affirmativ (Pietro Bembo, Torquato Tasso) oder parodisierend (Giambattista Marino) auf Petrarcas *Canzoniere* bezogene Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts als auch die beachtliche Menge von Traktaten zu diesem Thema. Das meiste, was unter *amore* verhandelt wurde, kreiste – in der Regel aus männlicher, philosophisch versierter Perspektive – um Bedingungen der Erwidierung der Zuneigung, um die Qualität des vor-, manchmal auch außerehelichen Begehrens und um die Grenzen und Lizenzen von Sexualität. Victoria Von Flemming, Amore, in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 121.

129 Ikonographisch geht Renis Werk auf Andrea Alciatis vielrezipierte *Emblemata* (1531) zurück. Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 15, S. 131 (Eva Bracchi).

Ein erhaltener Brief von Marcello Malpighi an den Marchese Don Antonio Ruffo aus dem Jahr 1670 enthält wichtige Hinweise auf die zeitgenössische Interpretation des Werkes. Malpighi beschreibt darin Renis Invention als „himmlischen Amor, während er die Instrumente der Eitelkeit des von ihm gefesselten irdischen Amors verbrennt“. ¹³⁰

Die *Psychomachia* zwischen himmlischer und irdischer Liebe avancierte im 17. Jahrhundert zu einem beliebten Motiv, das sich auch in der *musica spirituale* wiederfindet. ¹³¹ Bei vielen Darstellungen Amors als Personifikation der Liebe ist jedoch nur schwer zu unterscheiden, um welche Form der Liebe es sich handeln soll, wodurch eine reizvolle Ambiguität entsteht, die nicht eindeutig aufgelöst werden kann und wohl auch nicht soll. ¹³² In jeder Amor-Darstellung stellt sich also die Frage, was für ein Amor gemeint ist und aufgrund welcher Indizien er kontextualisiert werden kann. ¹³³

¹³⁰ Zit. nach Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 15, S. 131 (Eva Bracchi).

¹³¹ Die Darstellungen des Kampfes zwischen *amor sacro* und *amor profano* sind Panofsky zufolge als letzte Abkömmlinge der *Psychomachia*, der allegorischen Darstellung des Kampfes zwischen Tugend und Laster, aufzufassen. Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 15, S. 131 (Eva Bracchi); Ziane 2011, S. 368–373. Das in den philosophischen Traktaten über die Liebe wiederbelebte Begriffspaar von Eros und Anteros hingegen entsprach dem zähen Kampf des petrarkistisch versierten Liebenden um die Erwidderung seiner Zuneigung. Von Flemming 2019. Oftmals kommt es zu einer ikonographischen Vermischung und Eros und Anteros werden als Verkörperungen von *amor sacro* und *amor profano* aufgefasst. Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 15, S. 131 (Eva Bracchi).

¹³² Ziane 2011, S. 388. Das Gleiche gilt für Bildinventionen wie Tizians enigmatisches Gemälde *Himmlische und irdische Liebe* (1515, Rom, Galleria Borghese), das bewusst deutungssoffen angelegt ist. Tizian bezieht sich mit seinem Gemälde höchstwahrscheinlich auf Pietro Bembo's Dialog *Gli Asolani*, welcher der Verhandlung von gegensätzlichen Modellen der Liebe gewidmet ist. Durch die drei Sprecher des Dialogs werden die verschiedenen Wirkungen der Liebe vorgestellt. Es wird jedoch anders, als lange Zeit von der Forschung behauptet, keine Synthese der Liebesmodelle geleistet, sondern die Pluralität bis zum Ende offengehalten. Die Frage nach der Ordnung der Liebe wird also nicht beantwortet. Von der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung konnte aufgezeigt werden, dass es sinnvoller ist, den Dialog als eine Inszenierung der rinascimentalen Verhandlungen von himmlischer und irdischer Liebe zu begreifen, die immer nur subjektiv entschieden werden, aber nicht objektiv geklärt werden können. Jörn Steigerwald, *Amor sacro e profano*. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance, in: *Amor sacro e profano*. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 1–16, S. 4–11; Beverly Louise Brown, *Picturing the Perfect Marriage*. The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's *Sacred and Profane Love*, in: *Art and Love in Renaissance Italy*, hg. von Andrea Bayer (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York), New Haven und London 2008, S. 238–245. Auch Caravaggios *Amor als Sieger* für Vincenzo Giustiniani (um 1602, Berlin, Gemäldegalerie) ist als provokanter Beitrag zum Liebesdiskurs des 17. Jahrhunderts konzipiert, wie die daran entzündete Debatte und die entsprechende Reaktion Giovanni Bagliones belegen. Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 12, S. 125 (Margot Leerink).

¹³³ Steigerwald 2012, S. 8.

Caravaggios Engel entspricht vom Typus her den gängigen Personifikationen der himmlischen Liebe in Gestalt des jugendlichen Amor. Dass Caravaggios Engel von den Zeitgenossen tatsächlich auch als solcher wahrgenommen wurde, belegt Marinos Madrigal *Pietosissimo Arciero* mit dezidierter Widmung „A San Francesco d’Ascesi“, der höchstwahrscheinlich in Reaktion auf Caravaggios Gemälde entstand.¹³⁴ Hier beschreibt Marino die Stigmatisierung als eine Art *guerra d’amore* – einem aus der weltlichen Liebesdichtung bekannten Topos. Nach einem kriegeischen Wettkampf mit Amor wird der Krieger zwar verletzt, erringt jedoch den Sieg:

A San Francesco d’Ascesi

*Pietosissimo Arciero,
Con Amor contendesti,
E d’Amor saettato, Amor vincesti,
Sanguinoso guerriero,
Ferito, e feritore,
E vinto, e vincitore;
Vinto, però ferito,
Ma vincitor ardito.
In segno de la Palma, e de l’acquisto
Porti l’ensegne de l’amato Christo.*¹³⁵

Ein ähnliches Bild entwirft auch Caravaggio: Der von Amor verwundete Krieger liegt scheinbar besiegt und doch siegreich am Boden, gestützt von seinem Kampfpartner, der sich liebevoll um ihn kümmert. Der Sieg des in Liebe entbrannten Kriegers liegt im Erringen der „Abzeichen“ (*l’ensegne*) des geliebten Christus.¹³⁶ Auch wenn die Stigmata bei Caravaggio noch nicht als blutige Wunden sichtbar sind, scheint Franziskus durch den Griff an die Brust bereits den Schmerz der aufbrechenden Wundmale zu empfinden, die zugleich als Liebeswunden charakterisiert werden.

Die von Marino angedeutete Gleichsetzung des Kampfparkers Amor mit dem Geliebten (*l’amato Christo*) wiederholt der Dichter auch an anderer Stelle, wo er Christus

¹³⁴ Zu einer möglichen Rezeption von Caravaggios Gemälde von Rosen 2015, S. 271. Zur wechselseitigen Rezeption von Marino und Caravaggio Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art*. Marino’s Poetry and Caravaggio, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, S. 193–212.

¹³⁵ „Barmherzigster Bogenschütze, / mit Amor hast du gewetteifert / und von Amor getroffen, hast du Amor besiegt. / Blutiger Krieger, / verletzt, und Verletzender, / und besiegt, und Besieger, / siegreich, aber verletzt, / und doch entbrannter Sieger. / Im Zeichen der Handfläche, und des Erwerbs / trägst du die Abzeichen des geliebten Christus.“ (Madrigal CXXXV, Marino 1667, S. 364). Zit. und übers. in Ziane 2011, S. 306.

¹³⁶ Der Topos des Kriegers passt zum Selbstverständnis des christlichen Asketen als *miles christi*, der durch Fasten, Gebet und Selbstkasteiung den Sieg über die fleischlichen Begierden erringt. Ziane 2011, S. 307.

als *celeste arciere*, oder als inkarnierten und gekreuzigten Cupido bezeichnet, der in Liebe zur Menschheit entbrannt ist.¹³⁷ Mit diesem doppeldeutigen Bezugssystem spielt auch Caravaggio. Die erotische Verbindung zwischen dem ermatteten Franziskus und dem amorhaften Engel ist so deutlich, dass Valeska von Rosen den Handlungszusammenhang als Andeutung einer homoerotischen Liebesbeziehung deutet.¹³⁸ Dass Ottavio Costa wenig später einen *Hl. Johannes d. Täufer* (um 1604, Kansas City, Nelson-Atkins-Museum) bei Caravaggio bestellte, der in Figurentyp, Haltung und Körpertorsion fast identisch mit dem Engel aus der Darstellung des *Hl. Franziskus in Ekstase* ist, scheint ein besonderes Interesse des Auftraggebers an dem entsprechenden Knabentyp zu belegen. Die beiden Gemälde waren höchstwahrscheinlich als Pendants konzipiert, was Caravaggio durch ein interpikturales Spiel von Verweisen andeutet.¹³⁹

Valeska von Rosen zufolge reagiert das vielschichtige Bild perfekt auf die neuen situativen und kommunikativen Bedingungen in privaten Kunstsammlungen, die eine gewisse Dissoziation von Form und Inhalt des religiösen Bildes zur Folge hatten.¹⁴⁰ Die Bildaufgabe des religiösen Galeriebildes war um 1600 vergleichsweise neu. Die gemischten Hängungen sakraler und profaner Sujets erzeugten gänzlich andere Rezeptionsbedingungen als eine Präsentation im sakralen Kontext und richteten sich an ein anderes Publikum.¹⁴¹ Von Rosen zufolge nimmt Caravaggio mit der Ambiguität des Gemäldes Bezug auf diesen Kontext und liefert eben jenen *diletto sensuale e intellettuale*, den sich wohlhabende Sammler als Anregung für intellektuelle Diskurse vor den Bildern erhofften.¹⁴²

Caravaggios Bilder gehörten ebenso wie die zeitgenössische *musica spirituale* dem Bereich der privaten Frömmigkeit an, wo die Grenzen zwischen irdischer und himmlischer Erotik fließend waren.¹⁴³ Die Tatsache, dass Caravaggios Nachfolger seine Werke zum Teil veränderten, indem sie nackte Körperteile bedeckten und die Näheverhältnisse entschärften, gibt Aufschluss darüber, dass die Zeitgenossen die Ambiguität des erotischen Gehalts als provokant oder sogar grenzüberschreitend wahrnahmen.¹⁴⁴

137 Ebd.

138 Von Rosen 2009, S. 171; Von Rosen 2015, S. 276. De facto waren päderastische Beziehungen älterer Männer zu jüngeren Knaben in damaliger Zeit in Rom an der Tagesordnung und wurden toleriert, sofern keine Gewalt im Spiel war und der passive Partner noch nicht volljährig war. Homosexuelle Beziehungen unter Erwachsenen hingegen wurden streng verfolgt. Auf jede Form von Sodomie stand als Strafe der Scheiterhaufen. Ebert-Schifferer 2012, S. 267.

139 Von Rosen 2015, S. 275.

140 Ebd., S. 274f.

141 Ebd., S. 273.

142 Von Rosen 2015, S. 276.

143 Ebert-Schifferer 2012, S. 262. Die Stimulierung der Phantasie setzt damals wie heute auf Betrachterebene vielschichtige Assoziationen frei, die sich kaum kontrollieren lassen und die leicht in die Profanität „kippen“ können. Die Ambiguität des Bildes korrespondiert daher mit der Ambiguität der beim Betrachter ausgelösten Gefühle. Von Rosen 2009, S. 171.

144 Von Rosen 2015, S. 272.

Der *diletto sensuale e intellettuale* des Bildes war aufgrund seiner Missverständlichkeit offenbar ungeeignet für ein öffentliches Publikum.

6.2.3 Physische Intimität als verkörperter Seelenzustand

Durch den Blick der Psychoanalyse dominiert in der Forschung zur mystischen Erotik aktuell ein einseitiger Fokus auf konkrete sexuelle Anspielungen, nachdem die frühere Forschung den erotischen Gehalt in den Darstellungen ekstatischer Heiliger entweder ignoriert oder mit dem Verweis auf neuplatonistische Sublimierungsmodelle weginterpretiert hatte, ohne das sinnlich-erotische Potenzial der Werke ernstzunehmen und entsprechend zu würdigen.¹⁴⁵ Die erotischen Ekstatikerdarstellungen des 17. Jahrhunderts belegen genau wie die zeitgenössische geistliche Dichtung und Musik das Bestreben, die fromme Devotion in die Sphäre des Sinnlichen zu integrieren, wodurch eine bewusste Ambivalenz entsteht und die Rezeptionsmöglichkeiten potenziert werden.¹⁴⁶ Die Moderne hat dank der Psychoanalyse die Möglichkeit hinzugewonnen, die Abgründe der menschlichen Seele zu analysieren, dafür aber im Gegenzug die Fähigkeit eingebüßt, diese spielerisch-diskursiv in ihren changierenden Nuancen miteinander zu

¹⁴⁵ Vgl. hierzu auch Ebert-Schifferer 2012, S. 267. Zum neuplatonischen Paradigma in der Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts vgl. Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, S. 90–96. Vgl. hierzu auch Panofsky, *Problems in Titian, mostly Iconographic*, London 1969; Ders., *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958. Aufhänger für die Verabschiedung vom neuplatonischen Paradigma der Renaissanceforschung, das vor allem mit den Namen Erwin Panofsky und Edgar Wind verbunden wird, war die von Andrea Bayer kuratierte Schau „Art and Love in Renaissance Italy“ im Metropolitan Museum of Art. *Art and Love in Renaissance Italy*, hg. von Andrea Bayer (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York), New Haven und London 2008. In den jüngeren Studien wird eine Verschiebung des Forschungsinteresses deutlich, die sich vorzugsweise den sogenannten pornographischen Schriften und Bildern der Frühen Neuzeit zuwendet. Vgl. hierzu auch *The Invention of Pornography, 1500–1800. Obscenity and the Origins of Modernity*, hg. von Lynn Hunt, New York 1993; Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999; Ulrich Pfisterer, *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. „Sexualisierte Theorien“ zur Werkgenese in der Frühen Neuzeit*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41–72. Im Zentrum steht nun das Zusammenspiel von Liebe und Kunst in der Renaissance unter mentalitäts- und kulturhistorischer Prämisse. Dementsprechend wird nicht mehr vorrangig die Sublimierung und Transzendierung des Irdischen in der Kunst betrachtet, sondern die Inszenierung von historischen Hochzeitsriten etc. Kurz gesagt: Anstelle des *amor sacro* wird nun der *amor profano* in seinen bildkünstlerischen Ausgestaltungen verfolgt. Zum Paradigmenwechsel in der Forschung, Steigerwald 2012, S. 1–3.

¹⁴⁶ Ebert-Schifferer 2012, S. 262.

versöhnen. Spiritualität erotisch zu erfahren, ohne dahinter ein sublimiertes Ausleben unterdrückter sexueller Phantasien zu vermuten, ist unvorstellbar geworden.¹⁴⁷

Was auch bei Valeska von Rosen, die die Ambiguität des *Hl. Franziskus in Ekstase* auf ein Changieren zwischen einer sublimierenden Lesart des erotischen Gehalts als Ausdruck keuscher Caritas und einer profanen Interpretation als Andeutung homosexueller Erotik beschränkt, zu kurz kommt, ist die Tatsache, dass das mystische Begehren nach Gott von den Mystikern selbst als erotischer Vorgang beschrieben wurde. Giambattista Marinos Madrigal legt nahe, dass die zeitgenössischen Betrachter Caravaggios Engel als Amorfigur interpretierten und Amor in diesem Kontext wiederum als Metapher für Christus verstanden, der das eigentliche Ziel mystischer Liebessehnsucht ist. Den gleichen Metapherntransfer bedient auch Antonius Wierix in seiner *Transverberation der hl. Teresa*, für die er den Christusknaben als bogenschießenden Amor auftreten lässt.¹⁴⁸

Caravaggio scheint mit seiner Darstellung einen Schritt weiter gehen zu wollen: Mit der intimen, zärtlichen Umarmung durch den attraktiven Engel findet er einen verkörperten Ausdruck für das sinnliche Empfinden bei der Erfüllung des mystischen Begehrens nach Gott. Das Ruhen in den Armen des Geliebten wird hier zum Sinnbild für die mystische Vereinigung der Seele mit Christus.¹⁴⁹ In ihren *Gedanken zum Hohenlied* beschreibt auch Teresa von Ávila die Empfindung der Liebe Gottes als ein Aufgehobensein „in jenen göttlichen Armen“.¹⁵⁰

Noch konkreter formuliert findet sich diese Analogie bei Johannes vom Kreuz. Um die intensivste Liebesvereinigung zwischen Mensch und Gott zu beschreiben, greift er in der letzten Strophe seines mystischen Gedichts *Die lebendige Liebesflamme* auf die universal verständliche Metaphorik der profanen Erotik zurück, um das Unaussprechliche zum Ausdruck zu bringen: „Wie sanft und liebkosend / erwachst du in meinem

¹⁴⁷ Sybille Ebert-Schifferer zufolge geht es daher auch völlig fehl, in Caravaggios Bildern eine eindeutige Positionierung zu Fragen des Religiösen, Profanen oder Sexuellen, sei es auch als Provokation, zu suchen. In einer Zeit, in der eine bekenntnishaft Identifizierung mit der eigenen sexuellen Orientierung weder möglich noch relevant war, ist die Frage, ob Caravaggios Bilder entsprechende Aussagen enthalten, ahistorisch. Ebert-Schifferer 2012, S. 267. Zur psychoanalytischen Deutung der Unbestimmtheit in Caravaggios Bildern vgl. auch Graham L. Hammil, *History and the Flesh. Caravaggio's Queer Aesthetic*, in: Ders., *Sexuality and Form. Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago und London 2000, S. 63–96.

¹⁴⁸ Joseph F. Chorprenning, *The Dynamics of Divine Love. Francis de Sales's Picturing of the Biblical Mystery of the Visitation*, in: *Ut pictura amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice, 1500–1700*, hg. von Walter S. Melion u. a., Leiden und Boston 2017, S. 485–531, S. 515. Zur Darstellungstradition des Christusknaben als Amor vgl. auch Ziane 2011, S. 377–382.

¹⁴⁹ In ähnlicher Weise vergleicht auch Teresa von Ávila das Empfinden der Gotteinung als Höchstform mystischen Erlebens mit dem Ankommen an einem Rastplatz und dem Verweilen im vollständigen inneren Frieden. Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 348, 354.

¹⁵⁰ Siehe Teresa-Dobhan/Peeters 2004, S. 100.

Schoß, [...] wie zartkosend machst du mich verliebt!“¹⁵¹ Auch in dem eigenhändig skizzierten, didaktischen Schaubild zu seiner mystagogischen Schrift *Der Aufstieg auf den Berg Karmel* (1578/79) wählte er eine Darstellungsform zur Erläuterung des mystischen Aufstiegs, die stark abstrahiert an die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau, reduziert auf die genitale Körperlichkeit, erinnert.¹⁵² In der druckgraphischen Fassung von Diego de Astor für die erste Druckausgabe der Schrift im Jahre 1618 wurde diese Analogie jedoch unkenntlich gemacht.¹⁵³

Aufgrund der inhärenten Gefahr der Missverständlichkeit und der sinnlichen Überschreitung blieben bildliche Darstellungen der konkreten, sinnlichen Berührung mit Christus im Rahmen der visionären Ekstase eine Seltenheit. Mit seiner gewagten Bilderfindung hatte Caravaggio bereits die Grenzen des Decorums strapaziert. Nur Francisco Ribalta wagte sich mit seiner Darstellung des *Amplexus Bernardi* (Abb. 67) noch weiter vor und zeigt den ekstatischen Heiligen tatsächlich in den Armen des gekreuzigten Christus.¹⁵⁴

Pedro de Ribadeneira schreibt zu dieser Episode aus der Vita des hl. Bernhard von Clairvaux in seiner Schrift *Flos sanctorum o libro de la vida de los santos* (1599): „Der Herr liebte den heiligen Bernhard so sehr, dass der Gekreuzigte eines Tages, als Bernhard vor dem Kreuz kniete, seinen Arm ausstreckte und auf ihn legte, ihn umarmte und mit größter Zärtlichkeit liebte. In einer unaussprechlichen Süße, in tiefem Schweigen und in der allerkeuschesten Umarmung vereinte er sich mit dem Höchsten.“¹⁵⁵

151 Siehe Johannes vom Kreuz, *Die lebendige Liebesflamme*, Vollständige Neuübersetzung, Gesammelte Werke Band 5, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters, Freiburg i. Br. 2013, S. 48.

152 Durch die Kommentare in der Zeichnung werden der männlich kodierten Aufstiegsbewegung die negierenden Methoden der mystischen Theologie des Nichtwissens zugeschrieben: *ni eso – ni esotro* (nicht dieses – nicht das andere) und mit je höherer Erektion: *nada nada nada* (nichts nichts nichts). Die Johannes vom Kreuz zufolge nur auf diesem männlich „harten“ Weg zu erlangenden positiven Prädikate der Gottese Erfahrung wie *saber*, *consuelo*, *gozo* (Weisheit, Tröstung, Genuss) werden hingegen dem an den weiblichen Schoß erinnernden Gegenstück eingeschrieben, in das die männliche Aufstiegsbewegung vorstößt. In dessen Zentrum hat Johannes vom Kreuz notiert: *Sólo mora en esto monte honra y gloria de Dios* (Allein auf diesem Gipfel wohnen Ehre und Herrlichkeit Gottes). Für den Hinweis auf die Zeichnungen von Johannes vom Kreuz und deren Auslegung danke ich Prof. Martin Thurner.

153 Für eine ausführliche Erläuterung der didaktischen Zeichnung im Verhältnis zur spirituellen Lehre bei Johannes vom Kreuz Anna Serra Zamora, *La pedagogía y estética sanjuanista a la luz del dibujo del Monte*, in: *Revista de Espiritualidad* 77, 2018, S. 9–33.

154 Mit Ribaltas sinnlicher Darstellung war jedoch ein Punkt erreicht, an dem die Rhetorik der Repräsentation ihrer eigenen Zensur begegnet. Zum mystischen Eros in bildlichen Darstellungen der *unio mystica* in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. auch Stoichita 1997, S. 125. Stoichita geht u. a. der Frage nach, wie die Bilder der mystischen Vereinigung aussahen, die akzeptiert und propagiert wurden, und wie weit das Bildmedium in der Thematisierung des Kontakts zwischen Mensch und Gott gehen durfte.

155 Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum o libro de la vida de los santos*, Madrid 1599, zit. und übers. nach Stoichita 1997, S. 154.

Abb. 90 Giulio Cesare Procaccini, *Das Martyrium des hl. Bartholomäus*, um 1618–1620, 300 × 200 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Santo Stefano



Der Moment liebevoller Intimität zwischen Franziskus und dem Amor-Engel in Caravaggios *Hl. Franziskus in Ekstase* kann nicht nur als Verkörperung der *unio mystica*, sondern auch als Metapher für die sinnliche Qualität der visionären Gotteserfahrung gedeutet werden. Eine ähnliche Bildidee verfolgt auch Procaccini in seinen Visionsdarstellungen. Entweder hüllt er seine Visionäre wie in der *Rosenkranzmadonna* in eine klaustrophobische Überfülle inkarnierter Engel ein, die sie wie eine himmlische Matrix umschließen, oder er stellt wie Caravaggio eine erotisch-intime Nähebeziehung zwischen den Visionären und einzelnen jugendlichen Engeln her. Beispiele für Letzteres sind die *Vision des hl. Carlo Borromeo*, die *Hl. Maria Magdalena in Ekstase*, aber auch seine Darstellungen der hll. Sebastian und Bartholomäus als Märtyrer.

Dass das Ziel der erotisierten Himmelssehnsucht letztlich Christus ist, wird in Procaccinis *Martyrium des hl. Bartholomäus* (Abb. 90) für das *Oratorio di San Bartolomeo*

in Genua besonders deutlich. Das Gemälde wurde ursprünglich für den Hochaltar des Oratoriums in Auftrag gegeben und wird auf 1618–1620 datiert.¹⁵⁶ Die Bildfläche ist in zwei Ebenen unterteilt. Im Zentrum des Bildes steht die beinahe lebensgroße, erotisch inszenierte Aktfigur des hl. Bartholomäus. Er ist von sechs Soldaten umringt, ragt jedoch über die auf gleicher Höhe angeordneten Köpfe seiner Folterer hinaus und streckt den linken Arm nach oben, von wo ihn die von zahlreichen Engeln bevölkerte himmlische Sphäre zu umschließen beginnt.

Ein jugendlicher Engel fasst Bartholomäus behutsam von hinten an Schulter und Kopf und richtet seine Aufmerksamkeit auf Christus, der ihm, getragen von Engeln, mit ausgebreiteten Armen entgegenschwebt. Im Hintergrund ist wieder das Motiv der sich umarmenden und am Kinn fassenden Engel zu sehen, das Procaccini als Hinweis auf die lebenssechte Haptik seiner Figuren in mehrere Bildinventionen integriert hat, sowie ein Putto, der sich dem Kopf des Märtyrers mit einer Krone nähert. Die erwartungsvolle Spannung zwischen dem sehnsuchtsvollen Esktiker und dem über ihm schwebenden Christus erinnert in ihrer emotionalen Intensität an Francisco Ribaltas *Amplexus Bernardi*. In Ribaltas Gemälde ist die liebende Umarmung durch Christus, die bei Procaccini noch aussteht und Bartholomäus erst jenseits der Schwelle des Todes erwartet, jedoch bereits im Rahmen der ekstatischen *unio mystica* vorweggenommen.

In beiden Fällen handelt es sich um ikonographische Ausnahmeerscheinungen. Im Gegensatz zur visionären Schau und Berührung des Christusknaben wurden mystische Begegnungen mit Christus in erwachsener Gestalt vergleichsweise selten dargestellt. Der direkte Körperkontakt zwischen einem Visionär und dem erwachsenen Christus blieb eine Ausnahme. In Procaccinis Œuvre finden sich jedoch gleich zwei derartige Darstellungen. Neben dem *Martyrium des hl. Bartholomäus* ist es passenderweise die bereits erwähnte Darstellung einer *Vision der hl. Teresa von Ávila* (Abb. 71) für die Karmeliterkirche in Pavia, in der Procaccini eine solche Begegnung ins Bild setzt.¹⁵⁷ Ähnlich wie bei der *Rosenkranzmadonna* und der *Vision des hl. Carlo Borromeo* kommt der direkte Körperkontakt hier nur beinahe zustande. Der weitere Verlauf der Handlung, der eine tatsächliche Berührung impliziert, bleibt der Imagination des Betrachters überlassen.

Körperkontakt und Berührungen zeigt Procaccini in der Regel nur zwischen dem jeweiligen Visionär und den Engelsfiguren. Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür ist seine Darstellung des *Hl. Carlo Borromeo in der Glorie* (Abb. 91). Das Gemälde befand sich lange Zeit als Altarbild in der Kapelle der Familie Cattaneo Adorno in San Francesco in Albaro.¹⁵⁸ Procaccini orientierte sich ikonographisch an Ceranos Altarbild

156 Nach der Profanierung von San Bartolommeo wurde das Gemälde in die Genueser Kirche Santo Stefano transferiert. Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 111, S. 358.

157 Vgl. Kap. 5.2.4.

158 Die Entstehungsumstände und die Datierung sind nicht dokumentarisch belegt. Unklar ist auch, ob das Gemälde von der Adorno Familie bestellt wurde, oder ob Giovan Carlo Doria den Auftrag erteilt hatte und das Gemälde erst später von der Familie erworben wurde. Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 59, S. 327.



Abb. 91 Giulio Cesare Procaccini, *Der hl. Carlo Borromeo in der Glorie*, 1610–1613, 285 × 169 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 92 Giovanni Battista Crespi, *Der hl. Carlo Borromeo in der Glorie*, vor 1613, 395 × 205 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, San Gottardo in Corte

mit dem gleichen Sujet für San Gottardo in Corte (**Abb. 92**), zeigt den hl. Carlo jedoch nicht auf einer Wolke stehend, sondern von zwei jugendlichen Engeln getragen und von drei weiteren Putti umringt, während er mit ausgebreiteten Armen und himmelndem Blick in die sich öffnenden Wolken emporgehoben wird. Strukturell ist das Gemälde an Ikonographien der Himmelfahrt Mariens angelehnt und steht daher den *Assunta*-Darstellungen von Guido Reni und den Carracci näher als dem Vorbild Ceranos.

Durch die intime Nähe der jugendlichen Engel, die sich von beiden Seiten eng an den Heiligen schmiegen, unterscheidet sich Procaccinis Gemälde stark von Ceranos

zeitgleich entstandenen Fassungen. Procaccini charakterisiert Borromeos Aufnahme in den Himmel als Eintritt in ein intimes Beziehungsgeschehen. Mit dieser körperhaften Metaphorik für die sinnliche Qualität des Himmels erzeugt er ein auffälliges Gegenmodell zum irdischen Verzicht und zur Berührungslosigkeit des zölibatären Lebensstils, der die dargestellten Visionäre allesamt verbindet. Gerade weil intime körperliche Nähe gleich welcher Form in diesen Lebensentwürfen nicht existierte, wurde sie gewissermaßen zum Sehnsuchtsstolos und Charakteristikum der *celesti delitie*, die sich den Visionären in ihren Ekstasen zeitweise offenbaren.

Johannes vom Kreuz zufolge begegnet der Mensch auf dem Gipfel der mystischen Erfahrung Gott in einer neuen Tiefe. Gott holt den Menschen hierbei in die Mitte seiner eigenen trinitarischen Liebeshingabe.¹⁵⁹ Durch seinen Darstellungsmodus charakterisiert auch Procaccini die Himmelerfahrung als Beziehungserfahrung. Da Gott der christlichen Vorstellung zufolge dreifaltig – das heißt in sich selbst Beziehung und Liebesaustausch – ist, liefert Procaccini auf diese Weise ein verkörpertes Sinnbild für das Eintauchen in die göttliche Liebe im Rahmen der Visionserfahrung, wie sie Mystiker wie Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz beschreiben, auch wenn die provokante Sinnlichkeit und der intime Körperkontakt seiner Darstellungen selbstverständlich im Konflikt mit der asketischen, körperfeindlichen Ausrichtung des tatsächlichen monastischen Lebens stand.

Zu den sinnlichen Eindrücken, die Teresa von Ávila während ihrer Visionserfahrung zuteilwurden, gehören überirdisches Licht, Duft und Klänge.¹⁶⁰ Da die Repräsentationsmöglichkeiten der Empfindungen während der visionären Ekstase im Bildmedium auf die Darstellung von Körpern reduziert sind, bieten sich für die Wiedergabe der explosiven Stimulierung der Sinne vor allem Seh- und Tastsinn an, während Düfte, Klänge und Geschmäcker nur bedingt bildlich darstellbar sind. Durch seine spezifische Wirkungsästhetik löst Procaccini eine empathische, körperhafte Bilderfahrung beim Betrachter aus und vermittelt auf diese Weise einen spürbaren Eindruck von der sinnlichen Qualität der himmlischen Welt. In ähnlicher Weise experimentierten auch Caravaggio und Bernini mit verkörperten Formen der Visualisierung der intensiven seelischen Liebeserfahrung während der visionären Ekstase.¹⁶¹

Bei Caravaggio, Bernini und Procaccini wird der Leib zur berührbaren Oberfläche der Seele und zur Ausdrucksform der seelischen Empfindungen während der Ekstase.

¹⁵⁹ Der Mensch ist jedoch nicht nur passiver Empfänger der göttlichen Liebe. Am Ende des mystischen Weges steht für Johannes vom Kreuz nicht die Auflösung des eigenen Selbst in die Unendlichkeit Gottes, sondern ebenbürtige Partnerschaft mit Gott, die in höchster Liebesaktivität ihren Ausdruck findet und ihre letzte Entfaltung erst nach dem Übergang in die himmlische Welt erreichen wird. Peeters 2013, S. 29 f.

¹⁶⁰ Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 178, 234, 254.

¹⁶¹ Careri 2019, S. 65. Bernini steigerte sogar die Gewandfalten zur Ausdrucksform. Careri weist anhand verschiedener Beispiele nach, dass Körper und Gewänder von Mystikern im 17. Jahrhundert als Ausdrucksträger des inneren Seelendramas zum Einsatz kamen. Careri 2019, S. 57.

Ausgangspunkt für die verkörperte Darstellung der mystischen Ekstase war die erwähnte Annahme einer engen Beziehung zwischen außen und innen, zwischen Leib und Seele, was die Frage aufwirft, inwieweit die Seele, die Thomas von Aquin auch als *forma corporis* bezeichnet, im Rahmen der mystischen Erfahrung selbst eine sinnliche Leiblichkeit erlangen kann.¹⁶² Der Ordensgründer, Mystiker und Kirchenlehrer Franz von Sales (1567–1622) beschreibt die Beziehung zwischen Leib und Seele im Sinne einer Überlagerung zweier Leiber. Das Phänomen einer mystischen Stigmatisierung bezeichnet er daher als den Moment, in dem die Trennung von Leib und Seele aufgehoben wird und beide ineinander überfließen.¹⁶³

Im Prozess des tatsächlichen, leiblichen Aufreißens seelischer Wunden ohne zusätzliche äußere Stimulation erfährt die Seele ihre radikalste Verkörperung. Der Wunsch nach einer solchen wunderhaften Verkörperung seelischer Prozesse bei Heiligen mit ikonenhaftem Status führte zum Teil sogar dazu, dass dem Leichnam der entsprechenden Heiligen nachträglich Wunden zugefügt wurden, die als Wunder deklariert wurden. So wurde beispielsweise das Herz der hl. Teresa von Ávila postum durchbohrt, was als sichtbarer Beweis der mystischen Transverberation propagiert wurde.¹⁶⁴

Auch in der künstlerischen Darstellung diente die Konstruktion eines „Seelenleibes“ der Vergegenwärtigung der konzeptuellen Paradoxien mystischen Erlebens als einer seelischen Erfahrung mit leiblichen Auswirkungen.¹⁶⁵ Die sinnliche Körpermetaphorik, mit der Mystiker wie Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz ihre Gotteserfahrungen

162 So besteht beispielsweise ein enger Zusammenhang zwischen dem Phänomen der Stigmatisierung und der Transverberation. In beiden Fällen wird der Leib durchbohrt. Bei der Stigmatisierung im wörtlichen Sinne, bei der Transverberation hingegen als imaginäre, aber sinnlich intensiv empfundene Erfahrung. Das Eindringen des Pfeils in das Herz der hl. Teresa und des „Blitzes“ in den Leib des hl. Franziskus bringt die Grenze zwischen dem Äußeren und dem Inneren des Leibes zum Vorschein. Careri 2019, S. 57. Zum thomistischen Seelenverständnis, das auf der Seelenlehre des Aristoteles beruht, und zur kontroversen anthropologischen Debatte des 13. Jahrhunderts Tobias Kläden, *Anima forma corporis*. Zur Aktualität der nichtdualistischen Sicht des Menschen bei Thomas von Aquin, in: *Die Aktualität des Seelenbegriffs*, hg. von Josef Quitterer und Georg Gasser, Leiden 2010, S. 253–270. Das von Thomas geprägte Seelenverständnis setzte sich später als lehramtlich verbindlich durch.

163 Franz von Sales beschreibt die Stigmatisierung des hl. Franziskus von Assisi in seinen *Abhandlungen über die Gottesliebe* wie folgt: „Doch da die Liebe im Innern der Seele brannte, war es ihr nicht gegeben, das Fleisch von außen aufzureißen. Deshalb kam ihr der glühende Seraph zu Hilfe und warf Strahlen von einer so durchdringenden Helle auf den Heiligen, daß sie tatsächlich in dessen Fleisch die körperlichen Wunden des Gekreuzigten einbrannten, die die Liebe bereits innerlich der Seele eingeprägt hatte.“ Zit. nach Careri 2019, S. 57.

164 Teresas Leichnam wurde bereits kurz nach ihrem Tod von Reliquiensammlern zerteilt. Verehrer der Heiligen waren offenbar enttäuscht, dass ihr ekstatisches Transverberationserlebnis nicht zu einer leiblich sichtbaren Stigmatisierung ihres Herzens geführt hatte. Die nachträglich zugefügte Brandwunde ist bis heute an der Reliquie sichtbar. Benz 1969, S. 406.

165 Entsprechend der Affektenlehre wird der Körper zur Projektionsfläche des exteriorisierten Seelendramas und fungiert in diesem Sinne als „Seelenleib“. Careri 2019, S. 57.

beschreiben, regte in der künstlerischen Rezeption zu Experimenten in der Visualisierung innerer Vorgänge mithilfe einer verkörpernden Malerei ein, da die Ekstase der Seele bildlich nicht anders als durch die Ekstase des Leibes gezeigt werden kann.¹⁶⁶

Mit seinen haptischen, auf körperhafte Bilderfahrung ausgerichteten Visionsdarstellungen kann Procaccini in die Reihe außergewöhnlicher Bildinventionen in der verkörpernden Malerei des 17. Jahrhunderts eingereiht werden, die auf Caravaggios Ekstatiker zurückgehen.¹⁶⁷ Ein besonders prägnantes Beispiel für die Verkörperung spiritueller Innerlichkeit ist Caravaggios *Martyrium der hl. Ursula* (1610, Neapel, Palazzo Zevallos Stigliano), bei dem die Heilige in stiller Kontemplation die ihr zugefügte Wunde berührt, aus der das Blut hervorspritzt.¹⁶⁸ Hierbei ist das Martyrium kaum von einem mystischen Trancezustand zu unterscheiden.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Procaccini später in seinem *Martyrium der hl. Cecilia* (Abb. 84). Das Gemälde steht prototypisch für die strukturellen Parallelen in der Affektdarstellung von Martyrium, erotischer und spiritueller Ekstase im 17. Jahrhundert. Martyriumstod und Ekstase sind bei Procaccini gleichermaßen als Moment der Antizipation der *celesti delitie* charakterisiert. Ähnlich wie Caravaggio inszeniert er die Affektlage des Außer-sich-Seins während der mystischen Ekstase als vorübergehende Transgression in das intime Beziehungsgeflecht himmlischer Liebe. Das Vordringen in die himmlische Sphäre wird als eine Erfahrung körperlicher Intimität repräsentiert. Vollendet wird dieser Übertritt erst mit dem Tod und der Aufnahme in den Himmel, wie Procaccini in seiner Darstellung des *Hl. Carlo Borromeo in der Glorie* andeutet.

Procaccinis dichte, haptische Kompositionen besaßen in der zeitgenössischen Wahrnehmung auch jenseits der erotischen Körper- und Affektschilderung bereits per se erotischen Charakter. Bezeichnend für die Theorie der fünf Sinne in der Frühen Neuzeit ist die topische Assoziation des Tastsinns mit Erotik und Sexualität.¹⁶⁹ Bereits der antike Rhetoriklehrer und Kirchenvater Laktanz deklarierte den Tastsinn als sündigsten aller Sinne.¹⁷⁰ Die Verbindung des Tastsinns mit Sexualität und Schmerz gehörte daher seit dem 16. Jahrhundert zur Standardikonographie für personifizierende Darstellungen der fünf Sinne.¹⁷¹

166 Ebd.

167 Zur Vorbildfunktion von Caravaggios Bildinventionen Careri 2019, S. 65.

168 Caravaggios Gemälde befand sich in Marcantonio Dorias Sammlung in Genua und wurde von den Genueser Künstlern intensiv rezipiert. Auch Procaccini kannte das Gemälde und adaptierte das Sujet in einem Galeriebild für einen unbekannten Auftraggeber (1620–1623, Privatsammlung). Brigstocke/D’Albo 2020, Kat 187, S. 295 f.

169 Hans Körner, Giovanni Gonnelli. Quellen und Fragen zum Werk eines blinden Bildhauers, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 135–157, S. 153.

170 Louis Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund 1975, S. 35–37.

171 Ein Beispiel hierfür ist die Kupferstichserie zu den fünf Sinnen von Hendrick Goltzius. Körner 2013, S. 153.

Insbesondere der Bildhauerei wurde durch die haptische Präsenz der Skulpturen eine besondere erotische Macht über den Betrachter nachgesagt, was sich in zahlreichen Anekdoten über Statuenliebe manifestierte.¹⁷² Procaccini, der als ehemaliger Bildhauer in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen auch nach seinem Wechsel zur Malerei noch als Maler-Bildhauer wahrgenommen wurde, realisierte in seiner Figurendarstellung nicht nur eine betont skulpturale Haptik, sondern setzte darüber hinaus dezidiert auf spannungsreich inszenierte Berührungsmomente. Durch das klaustrophobische Umringt-Sein von unzähligen Engeln zeigt Procaccini seine Visionäre in einer Situation der regelrechten Überstimulation des taktilen Sensoriums. Die in der Affektschilderung bereits implizierte Erotik seiner Visionsdarstellungen wird durch den Einbezug des Tastsinns also noch zusätzlich gesteigert.

Die erotischen Elemente in Procaccini Visionsdarstellungen wurden in der nachfolgenden Künstlergeneration noch weitaus expliziter hervorgehoben und teilweise bis zum Karikaturhaften übersteigert.¹⁷³ Besonders deutlich wird dies in den Gemälden Francesco Cairos, dessen (vorwiegend weibliche) Märtyrer und Ekstatiker sich in orgasmischer Verzückung winden. Cairos Porträt der stigmatisierten *Hl. Katharina von Siena in Ekstase* (Abb. 93) weist nicht nur große Ähnlichkeiten zu Berninis ekstatischer Teresa auf, sondern wirkt auch wie eine Persiflage von Procaccinis Ekstatikern. Anders als Procaccini reduziert Cairo seine Ekstatikerporträts auf die intensive Affektschilderung einer frontal gezeigten Einzelperson vor dunklem Hintergrund.¹⁷⁴

Der Trend zur Erotisierung des mystischen Erlebens, der sich in den erotischen Darstellungen visionärer Heiliger offenbart, barg jedoch auch die Gefahr der Grenzüberschreitung. Extrembeispiele wie der Fall der von der spanischen Inquisition verurteilten Franziskanerin Juana Asensi, die 1649 in Valencia vor Gericht gestellt und exekutiert wurde, stehen symptomatisch für den schmalen Grat, auf dem sich die Mystiker bewegten.¹⁷⁵ Sie beschreibt eine Vision, „in der der ganze Körper Unseres Herrn Jesus Christus sich in einer Vereinigung an den ihren anschmiegte, Gesicht an Gesicht, Augen an Augen, Mund an Mund und so für die übrigen Körperteile.“¹⁷⁶ Durch die Verurteilung der spanischen Sekte der *Alumbrados*, deren Begeisterung für die sinnlich spürbare göttliche Liebe zu körperlichen Grenzüberschreitungen bis hin

172 Die Beispiele reichen vom Pygmalion-Mythos bis zur Anekdote über den lüsternen Spanier, der sich im Petersdom einschließen ließ, um sich an Guglielmo della Porta's *Justitia* am Grabmal Pauls III. zu vergehen. Körner 2013, S. 154–156. Vgl. auch Hans Körner, Statuenliebe in St. Peter, Düsseldorf 1999; Ders., Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et historiae* 4.21, 2000, S. 165–196.

173 Zur übersteigerten Erotik in Kopien und Adaptionen von Procaccinis Bildinventionen Alberto Crispo, Procaccini e dintorni, in: *Parma per l'arte* 14, 2008, S. 23–31.

174 Francesco Frangi, Francesco Cairo, Turin 1998, Kat. 75, S. 270.

175 Stoichita 1997, S. 124f. Vgl. hierzu auch Moshe Sluhovsky, Believe not Every Spirit. Possession, Mysticism, & Discernment in Early Modern Catholicism, Chicago 2007, S. 252.

176 Siehe Fr. Pons Fuster, *Místicos, beatos y Alumbrados. Ribera y la espiritualidad Valenciana del S. XVII*, Valencia 1991, S. 184, zit. nach Stoichita 1997, S. 125.



Abb. 93 Francesco Cairo, *Die hl. Katharina von Siena in Ekstase*, 1650–1653, 54,5 × 45 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

zu sexuellen Übergriffen geführt hatte, ging die Inquisition seit dem 16. Jahrhundert besonders hart gegen das Ausleben derartiger Tendenzen vor.¹⁷⁷

Angesichts der *lascivitas*-Empfindlichkeit der posttridentinischen Kunsttheoretiker erstaunt es, dass Procaccinis erotische Visionsdarstellungen nicht ins Visier inquisitorischer Zensurmaßnahmen gerieten. Grund dafür ist wohl, dass die erotische Metaphorik sich genau so auch in den Schriften der Mystiker wiederfindet und Procaccini somit einen zentralen Aspekt katholischer Spiritualität rezipierte.¹⁷⁸ Eine weitere wesentliche

177 Andrés Pacheco, Edikt zur Verurteilung von 76 Sätzen der Alumbrados, in: Joseph de Guibert, *Documenta ecclesiastica christianae perfectionis spectantia*. Dokumente des Lehramtes zum geistlichen Leben, übersetzt, aktualisiert und herausgegeben von Stephan Haering und Andreas Wollbold, Freiburg i. Br. 2012, S. 291–304, S. 300, 304.

178 Dies gilt in besonderem Maße für die spanische Karmeliter-Mystik des 16. Jahrhunderts. Diese ist jedoch nicht denkbar ohne die rheinisch-flämische Mystik der Dominikaner und die franziskanische Tradition, rezipierte aber daneben auch (zumindest teilweise) die Überlieferungen der Sufis und der Kabbalisten. Sie wurde in einem Zeitalter humanistischer, neuplatonisch inspirierter

Ressource für die erotische Metaphorik in der Umschreibung der Liebesbeziehung zwischen der Seele des individuellen Gläubigen und Gott lieferte seit den frühchristlichen Jahrhunderten auch das biblische Hohelied.¹⁷⁹ Dies führt zum letzten Kapitel, das dem sogenannten „Brautparadigma“ gewidmet ist. Das Brautparadigma stellt die Grundlage der christlichen Liebesmystik dar und lieferte somit auch den Metaphernvorrat für die erotisierte Bildsprache mystischer Gottesliebe im 17. Jahrhundert.

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Die im 17. Jahrhundert so populären erotischen Ekstatikerinnen waren Symptom einer erotisierten Darstellungstradition für mystisches Begehren und himmlische Gottesliebe, deren Grunddynamik sich aus dem Selbstverständnis der Mystikerinnen als Bräute Christi speiste. Der zentrale Referenztext für diese Identifikation war das biblische Hohelied. Die Übertragung der erotischen Metaphorik des Hohenliedes auf die Dynamik der Gottesliebe und das christliche Prinzip erotischer Transformation waren die Voraussetzungen für die Erotisierung mystischer Spiritualität und zugleich auch der Interpretationshorizont der zeitgenössischen Betrachter.

Der Rekurs auf die Metaphernwelt des Hohenliedes und die daran geknüpfte Tradition der Brautmystik diente seit dem 16. Jahrhundert als Grundlage für die Konzeption eines Darstellungsmodus, der sich analog zur erwähnten „Brautmystik“ als „Brautmodus“ bezeichnen lässt. Der Referenzrahmen für jede Darstellung mystischer Erotik ist das Sinnbild der „mystischen Vermählung“ mit Christus. In den Viten bedeutender christlicher Heiliger – darunter Katharina von Siena und Teresa von Ávila – finden sich zum Teil sehr konkrete Beschreibungen von Vermählungsvisionen.

Eines der bekanntesten und am häufigsten dargestellten Beispiele ist die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien, die in einer langen ikonographischen Tradition steht.¹⁸⁰ Procaccinis Darstellungen der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 94, 95) weisen sämtliche Strukturmerkmale seiner Visionsgemälde in kondensierter Form auf. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die beiden Gemälde

Gelehrsamkeit verfasst und greift die Tendenzen der petrarkistischen Liebesdichtung auf, während die ältere Mystik oft genug der weltlichen Liebesdichtung ihre Motive und Stoffe erst geborgt hatte. Teuber 2003, S. 514.

¹⁷⁹ Zur Rezeption der Hohelied-Metaphorik vgl. Susanna Elm und Barbara Vinken, Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der *sponsa*, in: Susanna Elm und Barbara Vinken, Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der *sponsa*, Paderborn 2016, S. 7–23. Zu Metaphern als Fundament religiöser Sprache sowie speziell zur allegorischen Lesart des Hohenliedes vgl. auch Johannes Hartl, Metaphorische Theologie. Grammatik, Pragmatik und Wahrheitsgehalt religiöser Sprache, Münster 2008, S. 162–164.

¹⁸⁰ Peter Assion, Katharina von Alexandrien, in: LCI, Bd. 7, Sp. 289–297, Sp. 294 f.

nicht nur als paradigmatische „Programmbilder“ der mystischen Erfahrung konzipiert sind, sondern auch einen hermeneutischen Schlüssel zur Interpretation der erotischen Elemente in Procaccinis Visionsdarstellungen insgesamt darstellen.

6.3.1 Das biblische Hohelied als Referenztext der christlichen Liebesmystik

Die erotisierte Darstellung der mystischen Ekstase zeigt den Körper des Visionärs in einem Spannungsfeld intensiver Diskontinuitäten.¹⁸¹ Werke wie Caravaggios *Ekstase des hl. Franziskus*, Berninis *Transverberation der hl. Teresa*, aber auch Procaccinis Ekstater stehen in der Tradition einer erotischen Theologie, die auf die jüdisch-christliche Auslegungstradition des alttestamentlichen Hohenliedes zurückgeht und Ende des 16. Jahrhunderts maßgeblich durch Johannes vom Kreuz und Teresa von Ávila erneuert wurde. Ohne diese kulturelle Referenz besteht das Risiko, den erotischen Charakter der Darstellungen lediglich auf schlüpfrige erotische Zweideutigkeiten und Orgasmus-Anspielungen zu reduzieren.¹⁸²

Das Hohelied ist eine liebeslyrische Schrift der biblischen Weisheitsliteratur und einer der zentralen Texte für die Theologie und Spiritualität der westlichen Christenheit von der Patristik bis zur Frühen Neuzeit.¹⁸³ In einem erotischen Wechselgesang besingen eine Frau und ein Mann ihre Liebe und ihr Verlangen nacheinander und preisen die Schönheit der geliebten Person. Der männliche Part wurde in der Auslegungstradition mit König Salomo identifiziert, der auch als Autor der Schrift gilt.¹⁸⁴

Kennzeichnend für das Hohelied ist die mehrdeutige, bildhafte Sprache, mit der die körperliche Attraktivität des geliebten Gegenübers und der Liebesakt in Metaphern gekleidet werden, die der Sprache und Kultur Israels, Ägyptens und des Nahen Ostens entstammen. Bereits in der jüdischen Auslegungstradition wurde die erotische Sprache des Hohenliedes allegorisch überhöht und als metaphorische Umschreibung der Liebe zwischen Gott und seinem auserwählten Volk gedeutet. Daran knüpft auch die christliche Auslegungstradition an, die maßgeblich im Rahmen zahlreicher Hohelied-Kommentare entwickelt wurde und den Text als Sinnbild für die Beziehung zwischen Christus und der Kirche, der Seele des individuellen Gläubigen oder Maria als Verkörperung der *Ecclesia* deutet.¹⁸⁵

181 Vgl. auch Careri 2019, S. 65.

182 Ebd.

183 Chorpenning 2017, S. 491.

184 Origenes bezeichnet das Hohelied als von König Salomo verfasstes Hochzeitslied (Epithalamum). Origenes, Der Kommentar zum Hohenlied, hg. und übers. von Alfons Fürst und Holger Strutwolf, Berlin und Boston 2016, Vorwort (1,1), S. 61.

185 Roland Murphy, *The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*, Minneapolis 1990, S. 16–41.

Bereits die frühen Kirchenväter lasen den erotischen Text als Allegorie mystischer Gottesliebe, die das gesamte Sensorium anspricht.¹⁸⁶ Einer der frühesten christlichen Hohelied-Kommentare stammt von dem spätantiken Gelehrten und Theologen Origenes. Er verfasste einen zehnbändigen Kommentar, dessen erste drei Bände in lateinischer Übersetzung überliefert sind und als wichtigste Quelle für die allegorische Auslegung des Hohenliedes im lateinischen Westen intensiv rezipiert wurden.¹⁸⁷ Auch in zwei erhaltenen Predigten über das Hohelied interpretiert Origenes die gegenseitigen Liebeserklärungen der Protagonisten als Abbild der Beziehung Christi zur Kirche.

Er deutet die einzelnen Abschnitte des Hohenliedes als Beschreibung der verschiedenen Stufen der Lebensreise hin zur Vereinigung mit Gott. Die körperlichen Anspielungen des Hohenliedes bezieht er hierbei auf die unsichtbaren Seelenkräfte.¹⁸⁸ Aufgrund der expliziten Erotik des Textes warnt er jedoch davor, den Text unreifen Lesern zu überlassen, die es „nicht verstehen, die Begriffe der Liebe mit reinen und unschuldigen Ohren zu hören [...] und in sich selbst die fleischlichen Begierden nähren“, weil ansonsten die Gefahr bestünde, „angestoßen von der göttlichen Schrift, zur Fleischeslust angeregt und angestachelt [zu werden]“.¹⁸⁹

Im Zuge der Ausformung einer komplexen Mariologie etablierte sich in der Spätantike auch eine auf Maria bezogene Lesart des Hohenliedes und die jungfräuliche Mutter wurde zugleich auch als himmlische Königin und Braut ihres Sohnes verstanden.¹⁹⁰ Unter den christlichen Autoren und Lesern der Spätantike fand die Deutung der jungfräulichen Mutter und *sponsa* Christi als Antityp der gefallenen Eva und Verkörperung der Braut des Hohenliedes eine beispiellose Resonanz.¹⁹¹ Im Kontext der höfischen Mystik und Minnekultur des Mittelalters wurde die mariologische Deutung um eine Identifikation der Braut mit Maria Magdalena ergänzt und die Bekehrungsgeschichte

186 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. 111–151, S. 135.

187 Murphy 1990, S. 16.

188 „[Es] ist eindeutig erwiesen, dass diese Bezeichnungen von Gliedern keinesfalls auf den sichtbaren Körper angewendet werden können, sondern auf die Teile und Kräfte der unsichtbaren Seele bezogen werden müssen, da sie zwar gleiche Bezeichnungen tragen, aber offensichtlich und ohne jede Doppeldeutigkeit Bedeutungen haben, die nicht dem äußeren, sondern dem inneren Menschen zukommen.“ Siehe Origenes-Fürst/Strutwolf 2016, Vorwort (2, 11), S. 69.

189 Er fügt mit einen Hinweis auf die jüdische Auslegungstradition hinzu: „Man sagt nämlich, dass auch bei den Hebräern darauf geachtet wird, es keinem, der noch nicht in das vollkommene und reife Alter gekommen ist, zu erlauben, dieses Büchlein auch nur in Händen zu halten.“ Siehe Origenes-Fürst/Strutwolf 2016, Vorwort (1,6-7), S. 59–61.

190 Im Zuge der spätantiken Auseinandersetzungen über die Art ihres Todes einigten die Theologen sich auf die Vorstellung der *dormitio* – des Entschlafens und anschließenden Empfangs im Himmel durch Christus, den unsterblichen Bräutigam, der sie als seine Königin aufnimmt. Elm/Vinken 2016, S. 10f.

191 Elm/Vinken 2016, S. 11.

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

der Heiligen wurde mit Worten und Bildern des Hohenliedes umschrieben.¹⁹² Im Mittelalter befassten sich christliche Theologen mit dem Hohelied mehr als mit jedem anderen Buch des Alten Testaments.¹⁹³

Die prägendste Figur der europäischen Liebesmystik ist der Zisterzienserabt Bernhard von Clairvaux (1090–1153). In seinen Schriften *De Diligendo Deo* und den *Sermones super Canticum canticorum* ergänzte er die ekklesiologische und mariologische Auslegungstradition des Hohenliedes durch eine Deutung als Sinnbild der Beziehung der individuellen Seele zum göttlichen Bräutigam.¹⁹⁴ Seine Ausführungen über das liebende Verhältnis zwischen Seele und Schöpfer wurde zum einen in den theoretischen Reflexionen seines Ordens weitergeführt und zum anderen von zahlreichen Mystikern der nachfolgenden Generationen in die Praxis umgesetzt.¹⁹⁵

Mit seiner Identifikation der Braut des Hohenliedes mit der menschlichen Seele erweiterte er die traditionelle frühmittelalterliche Deutung der Braut als Personifikation der Kirche. Die Verlagerung der Heilsgeschichte eines Kollektivs in den Bereich der seelischen Erfahrung des Einzelnen gehört zu den folgenreichsten Entwicklungen in der Geschichte der europäischen Mystik.¹⁹⁶ Die individuelle Lesart des Hohenliedes wurde vor allem in monastischen Kreisen rezipiert, wo die erotische Sprache und Bildlichkeit des Textes als Symbol für die seelische Vereinigung der Ordensfrauen und -männer mit Christus gelesen wurde, die sich gleichermaßen mit dem weiblichen Ich des Hohenliedes identifizierten.

Aus den mittelalterlichen Kommentaren zum Hohelied entwickelte sich die sogenannte „Brautmystik“, eine explizit leibbezogene, personal-beziehungshafte Gestalt mystischer Erfahrung.¹⁹⁷ Die körperliche Erotik zwischen Braut und Bräutigam, die im Hohenlied in sinnlich-bildhafter Sprache umschrieben ist, wurde hierfür sublimiert und auf die spirituelle Vereinigung übertragen.¹⁹⁸ Die Sprache mystischen Begehrens

192 Baert 2013, S. 135–138.

193 Bei einem Großteil der Texte handelt es sich nicht um systematische Kommentare, sondern um homiletische und devotionale Literatur. Viele der erhaltenen Texte sind unvollständig oder behandeln nur Ausschnitte. Für einen Überblick zur mittelalterlichen Hohelied-Exegese vgl. Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis 1200*, Wiesbaden 1958; Murphy 1990, S. 21; E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990. Die bis ins Hochmittelalter maßgebliche Interpretation geht auf Papst Gregor den Großen zurück, der sich in seiner Auslegung an Origenes orientierte und die erotische Bildsprache im übertragenen Sinn als Metaphorik für die Beziehung zwischen Christus und der Kirche deutet. Murphy 1990, S. 22 f.

194 Murphy 1990, S. 23.

195 Dinzelbacher 1998, S. 18.

196 Ebd., S. 19.

197 Marianne Heimbach-Steins, *Brautsymbolik. II. Brautmystik*, in: LThK, Bd. 2, Sp. 665 f.

198 Linda Maria Koldau, *Das Hohelied. Von Frauen gelesen, von Frauen vertont. Werke von Chiara Margarita Cozzolani und Violeta Dinescu*, in: *Das Hohelied. Liebeslyrik als Kultur(en) erschließendes Medium?*, hg. von Ute Jung-Kaiser, Bern 2007, S. 233–260, S. 244.

in den Schriften der Mystiker konnte daher zum Teil sehr konkrete erotische Züge annehmen.¹⁹⁹

In der Frühen Neuzeit steigerte sich die Popularität des Hohenliedes noch weiter. Mit der Erfindung des Buchdrucks avancierten Hohelied-Kommentare zu Bestsellern.²⁰⁰ Ausgehend von der etablierten Deutungstradition des Hohenliedes wurde im 15. Jahrhundert auch der bereits erwähnte antike Mythos von Amor und Psyche christlich umgedeutet und als Allegorie der Liebe zwischen Christus und der individuellen Seele im Sinne der Brautmystik ausgelegt.²⁰¹ Obwohl im 16. und 17. Jahrhundert die mariologische Auslegung des Hohenliedes weit verbreitet war, lag im monastischen Kontext – insbesondere in Frauenklöstern – die persönliche Identifikation mit der Braut des Hohenliedes und die individuelle Lesart des Liebesdialogs als innerer Dialog zwischen der Seele und Gott näher.²⁰² Repräsentativ für diesen Zugang stehen die mystischen Schriften von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz.²⁰³

Die christlichen Mystiker kultivierten im Rahmen der Hohelied-Rezeption ein Menschenbild, das auch als „erotische Anthropologie“ bezeichnet werden kann.²⁰⁴ Damit ist nicht das trieblich-sexualisierte Eros-Prinzip der Psychoanalyse gemeint, sondern eine christliche Adaption des platonischen Eros. Platon zufolge ist im Phänomen des Eros im Sinne einer ontologischen Kategorie des Begehrens so gut wie alles begründet.²⁰⁵ In seiner Eros-Theorie, die er im *Symposion* entfaltet, richtet sich das am Sinnlichen ausgebrochene Begehren letztlich auf das *megiston agathon*. Für den Zustand der *eudaimonia* als höchstem Ziel ergibt sich daher die Notwendigkeit einer Kultivierung, Erziehung und Transformation der erotischen Dimension menschlicher Existenz.²⁰⁶

199 Uta Felten, Die süßen Ekstasen der Braut. Mystik-Rezeption im spanischen Roman des 19. Jahrhunderts, in: Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der *sponsa*, hg. von Susanna Elm und Barbara Vinken, Paderborn 2016, S. 135–143, S. 135.

200 Allein zwischen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem Jahr 1600 wurden über 100 Editionen des Hohenliedes und 570 Kommentare publiziert. Chorprenning 2017, S. 429.

201 Steigerwald 2012, S. 8.

202 Koldau 2007, S. 244.

203 Murphy 1990, S. 33–37.

204 Für eine Herleitung des Begriffes vgl. auch Oliver Dürr, Digitaltechnologische Aufklärung. Zur pharmakologischen Herausforderung der Technik im Zeitalter der künstlich erweiterten Intelligenz, in: Die Alpen und das Valley. Natur und Technik im digitalen Zeitalter, hg. von Jan Juhani Steinmann, Göttingen 2022, S. 30.

205 Christina Leight, Was heißt denken? Ficinos Metaphysik der Liebe, in: Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance, hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 18–34, S. 20.

206 Von einer grundlegenden Erotizität des Menschen im Sinne des platonischen Eros geht auch der spätantike Mönch und Wüstenvater Evagrius Pontikos (345–399) aus. In seiner asketischen Schrift *Der Praktikos* beschreibt er die grundlegende erotische Triebkraft im Menschen wie folgt:

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Auf der Grundlage der platonischen Eros-Theorie definiert der Florentiner Humanist und Philosoph Marsilio Ficino in seiner als *Symposion*-Kommentar konzipierten Schrift *De amore* sogar das Denken als erotischen Prozess.²⁰⁷ Der Eros ist Ficino zufolge der Anfang und der erste Gegenstand des Philosophierens und bildet im Sinne der Gottesliebe das Zentrum seiner Metaphysik.²⁰⁸ In der christlichen Spiritualität wurden die verschiedenen Ansätze der Eros-Theorie zu einer konkreten Praxis erotischer Transformation synthetisiert, deren Ziel eine asketische Sublimierung der leiblichen Erotik durch ihre Ausrichtung auf Gott ist.²⁰⁹

Als konkrete Verkörperung der christlichen Tradition erotischer Transformation entwickelte sich bereits in der Spätantike das Lebensmodell der *sponsa Christi* – einer weiblichen Lebensform, die über Jahrhunderte hinweg die christliche Kultur Europas prägte. Als eigenständige Frauen erlangten die *sponsae Christi* überdurchschnittlich häufig Prominenz als Heilige, Dichterinnen, Philosophinnen oder Ordensgründerinnen.²¹⁰ Als *sponsa Christi* galten Frauen, die sich als Angetraute Christi verstanden, unverheiratet blieben und ihr Leben dem Ziel der eschatologischen Vereinigung mit Christus weiheten.²¹¹

Die in der Spätantike nicht ohne Widerstand entstandene Lebensform der *sponsa* als einer Frau, die auf Ehe und Kinder verzichtet und ein Gelübde lebenslanger Jungfräulichkeit ablegte, war neu und revolutionär, da die weibliche Sexualität über den familiären Status konfiguriert war und diese alternative Form weiblicher Selbstbestimmung gesellschaftlich zunächst nicht akzeptiert war und Ängste und Ablehnung schürte.²¹² Ausschlaggebend für die Akzeptanz der neuen Lebensform war die positive Einschreibung weiblicher Sexualität in den bestehenden Diskurs der biblischen Exegese.

„Was einer liebt, danach wird er auch unter allen Umständen streben, und wonach er strebt, darum wird er kämpfen, um es zu besitzen“. Dürr 2022, S. 30. Zur christlichen Konzeption des Eros vgl. auch Sarah Coakley, *God, Sexuality and the Self. An Essay "On the Trinity"*, Cambridge 2013, S. 10.

207 Leitgeb 2012, S. 20.

208 Ebd., S. 20.

209 Dürr 2022, S. 31. Vgl. hierzu auch Coakley 2013, S. 11; Gregor Emmenegger, „Komm, folge mir nach!“ Zu den Wurzeln christlicher Spiritualität, in: *Wachet und betet. Mystik, Spiritualität und Gebet in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Unruhe*, hg. von Oliver Dürr u. a., Münster 2021, S. 273–292; Katharina Heyden, *Wachsam beten als Einübung heiliger Nüchternheit. Impulse aus dem spätantiken Wüstenmönchtum*, in: *Wachet und betet. Mystik, Spiritualität und Gebet in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Unruhe*, hg. von Oliver Dürr u. a., Münster 2021, S. 293–310.

210 Die intellektuelle Selbstbestimmtheit der *sponsae Christi* manifestierte sich im Besitz eigener Bücher und in der aktiven Beteiligung an der Textüberlieferung. Erst die Reformation drängte das Modell der *sponsa Christi* zurück und unterband die darin geschaffenen Räume weiblicher Intellektualität. Elm/Vinken 2016, S. 17–20.

211 Elm/Vinken 2016, S. 7.

212 Ebd., S. 13f.

Orientiert war die Lebensform der *sponsa* am Vorbild der Gottesmutter Maria und am Rollenbild der Braut des Hohenliedes.²¹³

In der öffentlichen Wahrnehmung verkörperten jene Frauen eine besondere Art der Liebe und des Begehrens. Die Lebensform der *sponsa* wurde daher mit einer neuartigen, asketischen Form des Eros in Verbindung gebracht, der die irdische Sexualität transzendiert.²¹⁴ Die Existenz des neuen Lebensmodells der *sponsa* veränderte die Konzepte weiblicher Sexualität seit der Spätantike tiefgreifend und bot für zahlreiche Frauen eine erstrebenswerte Alternative zu etablierten Rollenbildern.²¹⁵

In den Schriften der geweihten Jungfrau, Mystikerin und Kirchenlehrerin Katharina von Siena manifestiert sich das Phänomen erotischer Transformation in einer leidenschaftlichen Christusliebe.²¹⁶ In Katharinas *Libro della divina dottrina* (1475) finden sich zahlreiche allegorische Sprachbilder, unter anderem emotionsgeladene Metaphern für die eucharistisch-mystische Vereinigung mit Christus und eine besondere Verehrung des Blutes Jesu.²¹⁷ Viele Mystikerinnen, insbesondere im dominikanischen Kontext, folgten Katharinas Vorbild. Eine intensiv erlebte Passions- und Liebesmystik zählte bis ins 19. Jahrhundert zu den prägendsten Komponenten weiblicher Spiritualität.²¹⁸

Teresa von Ávila war die bedeutendste Vertreterin dieser mystischen Tradition in der Frühen Neuzeit.²¹⁹ Das biblische Hohelied war die zentrale Ressource ihrer mystischen Bild- und Erfahrungswelt und ihrer Identifikation mit der Rolle einer *sponsa Christi*. Auch wenn Teresa durch das Verbot muttersprachlicher Bibelübersetzungen das Hohelied nicht in Gänze kannte, waren ihr Ausschnitte aus dem Brevier und aus diversen

213 Ebd., S. 8.

214 Ebd., S. 14.

215 Ebd. In Zusammenhang mit der Entwicklung des neuen weiblichen Lebensmodells entstand als neue Familienform das Modell der Familien „in Christo“, die im westlichen, lateinischen Mittelalter fortgeschrieben wurde. Die Hierarchie der Geschlechter, wie sie die patriarchalischen Familien bestimmte, wurden hier infrage gestellt, außer Kraft gesetzt oder sogar verkehrt. Elm/Vinken 2016, S. 17.

216 Elm/Vinken 2016, S. 18. Über Katharinas Mystik ist aufgrund autobiographischer und biographischer Schriften vieles bekannt. Sie hatte mit sieben Jahren ihre erste Erscheinung und es folgten zahlreiche weitere Begnadungen im Laufe ihres Lebens: Ekstasen und Visionen, eine mystische Vermählung mit dem Seelenbräutigam durch einen nur für sie sichtbaren Ring (1367), ein mystischer Herzaustausch mit Christus (1379) sowie eine unsichtbare, aber schmerzhaftige Stigmatisierung (1375). Dinzelbacher 1998, S. 28.

217 Ebd., S. 29.

218 Im Prinzip entwickelte sich in der Frauenmystik der katholischen Kirche seit dem 13. und 14. Jahrhundert kein neues Modell mehr, sondern das Bekannte wurde von oft wenig bekannten Frauen nachgeahmt. Ebd., S. 30.

219 Ebd. Zum Hintergrund der spanischen Frauenmystik Ronald E. Surtz, *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain*, Philadelphia 1995.

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Andachtsbüchern bekannt.²²⁰ Die sinnliche Sprache ihrer mystischen Schriften bedient eine ähnliche Metaphernwelt wie das Hohelied, wo das erotische Begehren zwischen Braut und Bräutigam mit zahlreichen Vergleichen aus der Welt der sinnlichen Genüsse umschrieben wird – darunter nicht nur visuelle Eindrücke, sondern auch Düfte und Geschmäcker.

In Analogie zur poetischen Sprache des Hohenliedes vergleicht Teresa in ihren *Wohnungen der inneren Burg* die Ankunft des himmlischen Bräutigams mit einem starken Duft, „der sich durch alle Sinne mitteilt“.²²¹ In ihren *Gedanken zum Hohenlied* beschreibt sie, wie aus der mystischen Begegnung mit Gott „der ganze Mensch innerlich und äußerlich Kraft schöpft, als hätte man ihn in seinem Inneren mit einem äußerst wohltuenden und gleichsam wunderbar duftenden Öl gesalbt [...] so erscheint diese allerzärtlichste Liebe unseres Gottes [...] Sie dringt in die Seele ein, und zwar mit großer Zärtlichkeit, macht sie zufrieden und satt, während sie nicht verstehen kann, wie oder woher ihr dieses Gut zukam.“²²²

Trotz aller irdischen Vergleiche betont sie jedoch immer wieder, dass der Genuss, den die Seele durch die Begegnung mit Gott empfindet, „über alle Freuden der Erde, über alle Beseligungen und Beglückungen“ hinaus gehe.²²³ Aufgrund wiederholter Anklagen und Denunziationen von verschiedenen Seiten wurden Teresas Schriften eingehend von der spanischen Inquisition geprüft, bevor eine Druckerlaubnis erteilt wurde. Ihr Hohelied-Kommentar wurde jedoch trotzdem zunächst nicht veröffentlicht, da das Thema als unangemessen für eine Frau galt.²²⁴ Erst 1630 wurde der Kommentar in die Edition ihrer *Obras completas* aufgenommen.²²⁵

220 Um 1600 stellten spanische Dominikaner in mehreren Gutachten fest, dass es nicht-studierten Leuten, vor allem Frauen, sehr geschadet habe, die Bibel in ihrer Muttersprache lesen zu können. Ihrer Meinung nach habe dies zu viele Häretiker hervorgebracht, womit auf die Reformation angespielt wird. Teresa hatte höchstwahrscheinlich bereits keinen Zugriff mehr auf eine volkssprachliche Bibelübersetzung. Dobhan / Peeters 2004, S. 41–43.

221 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 233 f.

222 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2004, S. 99.

223 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 178.

224 In der ersten Gesamtausgabe ihrer Schriften durch Luis de León wurde ihr Hohelied-Kommentar ausgelassen. Dieser wurde erst 1611 von Jerónimo Gracián in einer kommentierten Ausgabe in Brüssel herausgegeben. Dobhan / Peeters 2004, S. 52. Teresa war anfangs sogar aufgefordert worden, ihren Hohelied-Kommentar zu verbrennen. Classen 2012, S. 86. Zur Prüfung ihrer Schriften durch die Inquisition Dobhan-Peters 2005, S. 17–20.

225 1649 erschien bereits die erste Gesamtausgabe ihrer Werke in deutscher Übersetzung. Dobhan / Peeters 2004, S. 53.

6.3.2 Erotische Transformationen und die Konzeption eines „Brautmodus“

Schön bist du, meine Freundin, ja, du bist schön. Hinter dem Schleier deine Augen wie Tauben. Dein Haar gleicht einer Herde von Ziegen, die herabzieht von Gileads Bergen. [...] Rote Bänder sind deine Lippen; lieblich ist dein Mund. Dem Riss eines Granatapfels gleicht deine Schläfe hinter dem Schleier. [...] Deine Brüste sind wie zwei Kitzlein, wie die Zwillinge einer Gazelle, die in den Lilien weiden. [...] Alles an dir ist schön, meine Freundin; kein Makel haftet dir an. [...] Verzaubert hast du mich, meine Schwester Braut; ja verzaubert mit einem (Blick) deiner Augen, mit einer Perle deiner Halskette. [...] Von deinen Lippen, Braut, tropft Honig; Milch und Honig ist unter deiner Zunge. Der Duft deiner Kleider ist wie des Libanon Duft. [...] Ein Lustgarten sprosst aus dir, Granatbäume mit köstlichen Früchten [...]
(Hld 4, 1-14)

Für die monastische und private Frömmigkeit der posttridentinischen Zeit war das Hohelied der zentrale Referenztext und es ist kaum möglich, die Bedeutung des Textes für die Spiritualität des 17. Jahrhunderts zu überschätzen.²²⁶ Hohelied-Zitate wurden nicht nur im Rahmen von Liturgie, Predigten, privater Devotion und mystischer Literatur rezipiert, sondern auch in der geistlichen Dichtung, Musik und Kunst verarbeitet – auch und gerade im Kontext von Visionsdarstellungen.

Wie bereits erwähnt, legte Pietro d'Asaro seiner *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* das Hoheliedzitat „amore languo“ (Hld 5, 8) in den Mund.²²⁷ Auch in Fra Bartolommeos Gemälde *Gottvater mit den hll. Maria Magdalena und Katharina von Siena* (Abb. 5) für den Dominikanerkonvent San Pietro Martire auf Murano wurde durch die Rahmeninschriften „DIVINUS AMOR EXTASIM FACIT“, „NOSTRA CONVERSATIO IN COELIS EST“ und „AMORE LANGUEO“ die Visionserfahrung der beiden Heiligen, die als Vorbilder für das Lebensmodell der *sponsa Christi* galten, in Zusammenhang mit der Liebesmystik des Hohenliedes gebracht.²²⁸

Auch im direkten Umfeld Procaccinis finden sich derartige Hohelied-Referenzen. Ein Beispiel aus dem monastischen Kontext ist das Hohelied-Zitat auf dem Lettner-Balken in der Sakristei der *Certosa di Pavia*, für die Procaccini zwei Lateralbilder angefertigt hatte. Ein Beispiel aus einem öffentlichen Kirchenraum sind die beiden Nischenskulpturen von Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz in der Karmeliterkirche Santa Maria

²²⁶ „For women and men in and out of the Catholic world, this short Old Testament canticle provided a wide array of allegorical tropes for earthly phenomena, ranging from the entirety of soteriological history, to the provision of models for daily Christian life, to comfort in the often difficult personal search for Christ. It would be difficult to overestimate the meaning of this stunningly beautiful text, with its exotic poetic language and mysteriously discontinuous narrative, for the self-understanding and mystical world-view of everyday women and men in the seventeenth century“. Siehe Robert Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford 1996, S. 166 f.

²²⁷ Ziane 2011, S. 270.

²²⁸ Für Hintergrundinformationen zur Ikonographie Kleinbub 2011, S. 27 ff.

delle Grazie in Pavia, für die Procaccini seine *Vison der hl. Teresa von Ávila* malte. Die am Sockel der Skulpturen angebrachten Inschriften weisen sie als „Sponsa Jesu“ und „Sponsus Crucis“ aus. Die genannten Beispiele zeigen, dass die Hohelied-Rezeption in der katholischen Spiritualität des frühen 17. Jahrhunderts omnipräsent war und somit als ein wichtiger Aspekt für die hermeneutische Erschließung von Procaccinis Bildproduktion zu berücksichtigen ist.

Das christliche Prinzip erotischer Transformation und die Übertragung der erotischen Metaphorik des Hohenliedes auf die Dynamik der Gottesliebe war eine der Voraussetzungen für die Erotisierung mystischer Spiritualität und deren Darstellung in posttridentinischer Zeit und zugleich auch der Interpretationshorizont der zeitgenössischen Betrachter.²²⁹ Ein weiterer Grund für die gesteigerte Erotik in der sakralen Bildproduktion war der große Erfolg pornographischer Darstellungen und die damit einhergehende Erweiterung der erotischen Vorstellungswelt zu Beginn des 16. Jahrhunderts.²³⁰

An der Kunstproduktion des 16. und 17. Jahrhunderts lässt sich daher zum einen eine progressive Erotisierung des Sehnsinns und des menschlichen Körpers beobachten, zum anderen jedoch auch die Möglichkeit, körperliche Erotik im sakralen Kontext symbolisch zu lesen und zu sublimieren.²³¹ Die Fähigkeit eines spirituellen Blicks auf erotische Körper ist auch der Grund, weshalb die Erotik in Procaccinis Visionsdarstellungen weder als lasziv, noch als unangemessen wahrgenommen wurde. Die erotische Qualität eines Gemäldes wie der *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1) steht außer Frage, trotzdem wurde das Gemälde nicht wie ein profanes Bild wahrgenommen und bewertet.²³²

Die kontroversen Debatten um Tizians *Hl. Maria Magdalena als Büßerin* und Berninis *Transverberation der hl. Teresa* geben Aufschluss darüber, dass die Zeitgenossen die Ambiguität der Werke und das Oszillieren zwischen Heilig und Profan durchaus wahrnahmen und die Künstler mit den Grenzen des Decorums spielten, jedoch

229 Chorpénning 2017, S. 429. Zum Phänomen der Erotisierung in der sakralen Kunst vgl. auch Elizabeth Cropper, *The Place of Beauty in the High Renaissance and Its Displacement in the History of Art*, in: *Place and Displacement in the Renaissance*, hg. von Alvin Vos, Binghamton 1995, S. 159–205.

230 Alessandro Nova definiert die neue Bildwelt pornographischer Darstellungen als Grund für die Erotisierung religiöser Malerei. „Die realistische und drastische Darstellung des Koitus und des Liebenspiels brachten als Nebeneffekt einen neuen Typus des religiösen Bildes hervor“. Nova 2014, S. 84–100. Zu den Auswirkungen der weiten Verbreitung druckgraphischer Pornographie auf die Sehgewohnheiten und die sakrale Kunstproduktion vgl. auch Nova 2013.

231 Zur Erotisierung des Sehnsinns im frühen 16. Jahrhundert vgl. auch Carlo Ginzburg, Tiziano, Ovidio e i codici della raffigurazione erotica nel '500, in: *Tiziano e Venezia*, hg. von Neri Pozza (Convegno Internazionale di Studi, Venedig, Vicenza), Vicenza 1980, S. 125–135.

232 Vgl. hierzu Alessandro Novas Ausführungen zu Parmigianinos *Madonna della Rosa*. Alessandro Nova, Erotik und Spiritualität in der römischen Malerei des Cinquecento, in: *Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, hg. von Alessandro Nova, Berlin 2014, S. 83–104, S. 87.

waren die zeitgenössischen Betrachter durch die lange Tradition der Brautmystik und die Popularität des biblischen Hohenliedes als Referenztext für die spirituelle Gottesliebe zugleich in der Lage, diese sublimierend zu lesen.²³³ Offensichtlich waren die Rezipienten zu einem „doppelten Blick“ fähig, so dass sie die Ambiguität erotischer Sakralkunst in ihrer Spannung zwischen *sacro* und *profano* zwar wahrnahmen, jedoch zugleich so geübt in der Praxis der spirituellen Transformation waren, dass sie die ambigen Gefühle, die derartige Bilder auslösten, in die Affektlage der himmlischen Gottesliebe integrieren konnten.

Die posttridentinischen Bildertheologen waren zwar geteilter Meinung über die Definition und Zensur lasziver Bilder, die zum Teil rigorosen Forderungen der Theoretiker wurden in der Praxis jedoch äußerst maßvoll gehandhabt und es kam nur in wenigen Ausnahmefällen zu tatsächlichen Zensurmaßnahmen.²³⁴ Sogar im Erzbistum Mailand, wo unter dem Episkopat Carlo Borromeos noch äußerste Sittenstrenge praktiziert wurde, war Anfang des 17. Jahrhunderts die Haltung gegenüber erotischer Sakralkunst vergleichsweise entspannt. Dies zeigt sich unter anderem an der Tatsache, dass Federico Borromeo in seinem Malereitraktat *De pictura sacra* unter der Kapitelüberschrift *De figuris lascivis* primär auf explizit pornographische Darstellungen Bezug nimmt und andererseits Tizians kontrovers diskutierte *Hl. Maria Magdalena als Büsserin* gegen den Vorwurf der Unangemessenheit verteidigte.²³⁵

233 Zur Fähigkeit einer mehrdimensionalen Bildrezeption bei den Betrachtern des 17. Jahrhunderts vgl. Ebert-Schifferer 2012, S. 267.

234 Zensurmaßnahmen wurden trotz der theoretischen Strenge des Konzilsdekrets und der bildertheologischen Traktate praktisch so gut wie nie umgesetzt. Hecht 2016, S. 66. Ein Beispiel für planmäßige Visitationen und Zensurmaßnahmen in posttridentinischer Zeit ist Papst Clemens VIII. Aldobrandini. Er war in dieser Hinsicht im Vergleich zu seinen Vorgängern und Nachfolgern ausgesprochen streng. Nach dem Mailänder Vorbild Carlo Borromeos hatte er Visitationen für sämtliche kirchlichen Institutionen in Rom angeordnet, die er in den Jahren 1592–1596 persönlich leitete. Bei den Visitationen spielten Bilder nur eine untergeordnete Rolle, aber es kam tatsächlich zu einigen Fällen, in denen Bildwerke als unpassend entfernt oder modifiziert wurden. Hauptsächlich ging es hierbei um Fragen unpassender Nacktheit und Erotik, aber auch um pagane Elemente bei Grotesken und Allegorien. Der prominenteste Fall sind Guglielmo della Portas Allegorische Frauenfiguren auf dem Grabmal Papst Pauls III. Farnese, deren unschickliche Darstellung bemängelt wurde – ein Fall, der sicher nicht frei von Konkurrenzgedanken gegenüber den Farnese war. Alles in allem handelte es sich bei den Purifizierungsaktionen jedoch nicht um systematische Prüderie, sondern um eine kontext- und publikumsabhängige Zensur: Was für einen sakralen Kontext unpassend war, konnte an einem profanen Ort seine Berechtigung haben. Bilder wurden also nicht grundsätzlich als falsch verurteilt, sondern wenn, dann nur als unpassend für den jeweiligen Ort und ihr dortiges Publikum. Außerdem betrafen die Visitationen nur öffentliche Gebäude und religiöse Gemeinschaften, ansonsten hatte selbst der Papst wenig Macht über die Kunstproduktion in Rom. Mansour 2013, S. 142–154. Zur Kulturpolitik von Clemens VIII. vgl. auch Clare Robertson, *Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII*, New Haven und London 2015.

235 Borromeo-Rothwell 2010, S. 54–59.

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Die erotische Inszenierung von Haaren und Brüsten, die Procaccini in seiner *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1) von Tizian übernimmt, konnte als direktes Zitat aus dem Hohenlied gelesen werden, wo der Bräutigam Haare und Brüste seiner Angebeteten in kreativen Metaphern besingt.²³⁶ Durch die seit dem Mittelalter beliebte Identifizierung Maria Magdalenas mit der Braut des Hohenliedes wurde die körperliche Erotik der Heiligen von den gebildeten Zeitgenossen als Hohelied-Referenz erkannt und auf die seelische Ebene übertragen.²³⁷ Giambattista Marino bezeichnete Maria Magdalena in einem seiner Gedichte auch als *nova sposa*, was die Überlieferung ihrer Gestalt als Braut bis ins 17. Jahrhundert belegt.²³⁸

Die entsprechenden Passagen aus dem Hohenlied waren auch die biblische Legitimation für die erotisierte Hervorhebung der weiblichen Brüste in Parmigianinos Darstellungen der *Madonna dal collo lungo* (Abb. 47), der *Madonna della Rosa* (1529–1530, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) und der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 99). Nur so lässt sich nachvollziehen, dass die Erotisierung der Gottesmutter in Parmigianinos *Madonna della Rosa* von den Zeitgenossen nicht als unangemessen wahrgenommen wurde. Einer Anekdote zufolge hatte Parmigianino das Bild im Auftrag von Pietro Aretino als Darstellung von Venus und Cupido begonnen und dann zu einer Madonna mit Kind konvertiert, weil der Auftraggeber beschlossen hatte, das Bild als Geschenk an Papst Clemens VII. zu schicken.²³⁹

Die Tradition der Brautmystik und der Rückgriff auf die Metaphorik des Hohenliedes führten im 16. Jahrhundert zur Genese eines spezifischen Darstellungsmodus für weibliche und männliche Heilige, der auch als „Brautmodus“ bezeichnet werden kann. Da der begehrte Körper der Braut in den theologischen Hohelied-Auslegungen, insbesondere im franziskanischen und karmelitischen Kontext, im Sinne des erwähnten „Seelenleib“-Konzepts auf die seelische Ebene der Gottesliebe übertragen wurde und der erotische Wechselgesang des Hohenliedes als Liebesdialog zwischen Gott und der Seele gelesen wurde, konnten die körperlichen Merkmale der Braut als Tugenden des individuellen Gläubigen gedeutet werden, die sich im Rahmen der spirituellen Weiterentwicklung entfalten und den himmlischen Bräutigam verzaubern. Die Schönheit des Körpers wurde auf die Schönheit der Seele übertragen, welche auf die begehrende Gegenliebe des Bräutigams trifft.

236 „[...] Dein Haar gleich einer Herde von Ziegen / die herabzieht von Gileads Bergen“ (Hld 4,1). Deine Brüste sind wie zwei Kitzlein, / wie die Zwillinge einer Gazelle, / die in den Lilien weiden.“ (Hld 4,5). „Ich sage: Ersteigen will ich die Palme; / ich greife nach den Rispen. Trauben am Weinstock seien mir deine Brüste, / Apfelduft sei der Duft deines Atems“ (Hld 7,9). Zur Hohelied-Rezeption in der erotisierten Inszenierung der weiblichen Brust anhand von Parmigianinos *Madonna della Rosa* vgl. auch Nova 2014, S. 99.

237 Zur Identifizierung von Maria Magdalena mit der Braut des Hohenliedes Baert 2013, S. 135–138.

238 Ziane 2011, S. 270.

239 Hall 2011, S. 6.

Da sich Frauen und Männer gleichermaßen mit der Braut des Hohenliedes identifizierten, wurden auch in der künstlerischen Rezeption mystischer Sujets weibliche und männliche Heilige gleichermaßen mit einem attraktiven Äußeren ausgestattet und in einen bräutlichen Darstellungsmodus eingeschrieben. In Visionsdarstellungen wurde die sehnsüchtige, zum Teil durchaus erotisch anmutende Beziehung zwischen den Heiligen und den Personen der transzendenten Sphäre entsprechend als Ausdruck ihrer liebenden Gottesehnsucht gedeutet.²⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ist nicht nur Procaccinis explizite Erotisierung weiblicher und männlicher Heiliger wie Magdalena, Cecilia, Sebastian und Bartholomäus als Einschreibung in den „Brautmodus“ zu deuten, sondern auch sein genereller Darstellungsmodus für visionäre Heilige. In seiner *Madonna mit Kind und den hl. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2) beispielsweise legt der Christusknabe zärtlich seinen Arm um den sehnsüchtig in seine Richtung „himmelnden“ Latinus. Das Gleiche gilt für die erwartungsvolle Haltung von Franziskus und Dominikus in der *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) und insbesondere für Carlo Borromeo in der *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54).

Ein Vergleich mit den zeitgleich entstandenen mystischen Schriften sowie der zeitgenössischen Lyrik und Musikproduktion zeigt, dass eine solche Inszenierung visionärer Heiliger in sakralen Ikonographien von den Zeitgenossen vor dem Hintergrund der omnipräsenten Brautmystik rezipiert und im Sinne der Hohelied-Metaphorik als Repräsentation des komplexen Beziehungsgeschehens himmlischer Gottesliebe verstanden wurde. Während im öffentlichen Rahmen im Hinblick auf die Darstellung von Erotik und körperlicher Nähe eine gewisse Vorsicht geboten war, um keine Missverständnisse zu provozieren, waren Künstler im privaten Kontext freier, da die reizvolle Ambiguität erotisierter Sakralkunst und das Spiel mit dem doppelten Blick eben jenen *diletto sensuale e intellettuale* lieferte, den sich das elitäre Publikum als Anregung für intellektuelle Diskurse vor den Bildern erhoffte.

6.3.3 Procaccinis *Mystische Vermählungen* und ihre brautmystische Dimension

Für den Kontext einer privaten Kunstsammlung war auch Procaccinis *Mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 94) konzipiert – eine seiner bekanntesten und am häufigsten kopierten Bildinventionen.²⁴¹ Aus stilistischen Erwägungen wird das Bild auf ungefähr 1618 datiert, Auftraggeber und Entstehungsumstände sind jedoch nicht bekannt. Da das Gemälde 1650 als Schenkung von Kardinal Cesare Monti (1594–1650) in die Kunstsammlung des Erzbistums Mailand überging, wird vermutet, dass Monti das Bild entweder direkt bei Procaccini in Auftrag

²⁴⁰ Careri 2019, S. 65.

²⁴¹ Zu den Kopien vgl. Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 94, S. 349.



Abb. 94 Giulio Cesare Procaccini, *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, 1616–1620, cm 149 × 145, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

gegeben, oder es gemeinsam mit dem *Quadro delle tre mani* von Scipione Toso erworben hat.²⁴²

Cesare Monti folgte seinem Freund und Förderer Federico Borromeo ab 1632 als Erzbischof von Mailand nach, nachdem er zuvor Nuntius in Spanien gewesen war.²⁴³ Er war ein großer Kunstfreund und baute strategisch eine private Kunstsammlung auf.²⁴⁴ Zudem zeigte er ein besonders lebhaftes Interesse an Teresa von Ávila und sammelte nicht nur zahlreiche Porträts der Heiligen, sondern hatte auch verschiedene Ausgaben ihrer Schriften in seiner Bibliothek.²⁴⁵ Entsprechend groß muss auch sein Interesse am Sujet der mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien gewesen sein.

Die Ikonographie basiert auf der *Legenda aurea*.²⁴⁶ Katharina von Alexandrien war eine Protagonistin der jungfräulichen *sponsae Christi* in der Spätantike. Der Legende nach vermählte sie sich in einer Vision mit dem Christusknaben. Künstlerische Darstellungen veranschaulichen die Vermählungsvision mittels der symbolischen Handlung des Ringaustauschs zwischen Katharina und dem Christusknaben. Auch Procaccini zeigt, wie der nackte Christusknabe, der auf dem Schoß seiner Mutter steht, Katharina einen Ring überstreift. Maria, die am linken vorderen Bildrand kniet, ist als idealisierte, jugendliche Frau mit auf dem Kopf zu einem Kranz geflochtenen Haaren und rot-weißem Gewand gezeigt. Hingebungsvoll lehnt sie ihre Stirn an den Kopf ihres Sohnes. Ihre dienstbereite Passivität erinnert an Procaccinis Darstellung der Gottesmutter in der *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20).

Das aktive Zentrum der Komposition ist der Christusknabe. Er wendet sich seiner Mutter zu, streckt aber zugleich seine Arme in Katharinas Richtung aus. Diese steht in der rechten Bildhälfte, die rechte Hand auf ein Rad – ihr Folterwerkzeug und Attribut – gestützt. Sie trägt ein rotes Gewand und einen goldenen Mantel. Ihre linke Hand reicht sie dem Christusknaben, der ihr den Ring ansteckt. Aufmerksam beobachtet die junge Frau den symbolischen Akt des Ringtauschs. Im Sinne einer Bestätigung des Bundes stützt die Gottesmutter mit ihrer linken Hand die Hände der Brautleute.

Hinter den Protagonisten ist am linken Bildrand der hl. Josef gezeigt, der sich als stiller Beobachter mit gefalteten Händen im Schatten aufhält. Direkt hinter Katharina steht ein blond gelockter jugendlicher Engel, der die Heilige an der Schulter fasst und in Richtung des Christusknaben schiebt. Mit seiner rechten Hand greift der Engel um den Ellbogen des Christusknaben und navigiert dessen Hand an Katharinas Kinn. Durch diese Zusammenführung der Brautleute wirkt er gewissermaßen als Heiratsvermittler.

242 1896 wurde das Gemälde in die Sammlung der Pinacoteca di Brera überführt. Zur Provenienz vgl. ausführlich Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 94, S. 348 f. (mit älterer Literatur).

243 Laura Facchin, *Il cardinale Cesare Monti curiale romano e nunzio in Spagna. Strategie artistiche e collezionismo*, in: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte diplomazia e politica*, Alessandra Anselmi, Rom 2014, S. 265–309, S. 276.

244 Facchin 2014, S. 275 f., 291.

245 Ebd., S. 277 f., 299, Anm. 78.

246 Peter Assion, Katharina von Alexandrien, in: *LCI*, Bd. 7, Sp. 289–297.

Mit dem engen Bildausschnitt und der dichten Anordnung der sechs halbfigurigen, beinahe lebensgroßen Personen auf der 149 × 145 cm großen Bildfläche, erzeugt Procaccini eine beengte und zugleich intime Stimmung. Die haptische Monumentalität der Figuren, die Verflechtung der Hände im Zentrum der Bildfläche und der Austausch zärtlicher Berührungen zwischen den Protagonisten appellieren an den Tastsinn des Betrachters und aktivieren die körperhafte Bilderfahrung. Durch die zahlreichen Gesten wird der lebensechte *rilievo* und die vermeintlich greifbare Körperhaftigkeit der Figuren unter Beweis gestellt und zugleich das taktile Sensorium des Betrachters angesprochen.²⁴⁷

Die plastische Bildwirkung wird durch den offenen Pinselduktus und die zahlreichen Impasti noch zusätzlich gesteigert. Einzelne Partien, wie die Konturen des Christusknaben, insbesondere am linken Fuß, wirken durch die skizzenhafte Malweise dynamisch und unfertig. Procaccinis Eleganz der Figuren, seine leuchtenden Farben und sinnlichen Texturen mit virtuosen *Non-finito*-Partien wurden als Markenzeichen des Künstlers von den zeitgenössischen Sammlern besonders geschätzt.²⁴⁸ Besonders auffällig sind die betonte Fleischlichkeit des nackten Christusknaben – ein klassischer Verweis auf die Inkarnation – und die intime Nähe zwischen Christus und den beiden Frauen.²⁴⁹

Auch wenn es die bräutlich geschmückte Katharina ist, der er den Ring als Zeichen der Vermählung ansteckt, ist auch Maria durch ihre hingebungsvolle Zuwendung in einem bräutlichen Modus gezeigt. Noch deutlicher wird die Gleichsetzung der beiden Frauen in ihrer Rolle als *sponsa Christi* in einer späteren, kleinformatigen Version der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 95), die aufgrund der stilistischen Nähe zur *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* auf 1618 bis 1620 datiert wird.²⁵⁰ Hier stellt Procaccini die beiden Frauen wie Zwillingsgeschwestern dar und zeigt sie beinahe identisch hinsichtlich Physiognomie, Haartracht und Gewand.

Wie auch in der früheren Fassung ist der Christusknabe vollständig nackt, das Geschlecht ist jedoch nur minimal angedeutet. Im Zentrum der Komposition stehen die drei aneinander gelegten Köpfe der Protagonisten. Maria, die den Christusknaben umfasst hält, schmiegt ihr Gesicht von links an seinen Kopf. Ihr verklärter Mystikerblick scheint durch ihn hindurchzugehen. Katharina berührt mit ihrer Stirn von rechts den

247 Vgl. Kap. 4.4.

248 Zur skizzenhaften Malweise Procaccinis vgl. auch Brigstocke 2020a, S. 33.

249 Bette Talvacchia erörtert in ihrem Aufsatz *The Word made Flesh. Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art* dezidiert die Hintergründe leibbetonter und erotischer Darstellungen sakraler Sujets vor dem Hintergrund der Inkarnationslehre und der neuplatonischen Philosophie. Talvacchia 2013.

250 Die Entstehungsumstände sind unbekannt. Bevor das Gemälde 1779 in die Sammlung der Eremitage überging, befand es sich im Besitz von Sir Robert Walpole in Houghton Hall, England. Dort wurde es zunächst Camillo Procaccini zugeschrieben und auch in einem Kupferstich von 1775 als Werk Camillos ausgegeben. Erst 1864 erfolgte die Zuschreibung an Giulio Cesare. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 114, S. 360 f.



Abb. 95 Giulio Cesare Procaccini, *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, 1618–1620, 56 × 72 cm, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Staatliche Eremitage

Hinterkopf des Knaben, der auf diese Weise optisch von den beiden Frauen eingerahmt wird. Sein nackter Körper ist entlang der diagonalen Bildachse prominent im Bildvordergrund platziert und er blickt lächelnd zum Betrachter. In der freien Hand, die er um den Hals seiner Mutter gelegt hat, hält er einen grünen Apfel und deutet nach links aus dem Bild heraus. Hinter Marias Rücken sind der Kopf und die überkreuzten Hände des hl. Josef zu erkennen.

Katharina greift mit der rechten Hand nach dem Arm des Christusknaben, während er ihr den Ring über die linke Hand streift. Anders als in der Vorgängerversion blickt sie jedoch nicht auf den Ring, sondern richtet ihre trancehaft verklärten Augen nach oben, auf ein unbestimmtes Ziel. Durch den Mystikerblick der Frauen gewinnt die Szene den Charakter einer doppelten Vermählungs-Vision. Da Procaccini beide Frauen im Brautmodus inszeniert, macht allein der Ringtausch deutlich, wer von beiden Katharina ist. In ihrer Hinwendung zum Christusknaben wirken sie wie die gespiegelte Ansicht ein und derselben Person. Durch ihr beinahe identisches Aussehen und die fehlenden Attribute verschmelzen ihre Identitäten.

Außergewöhnlich ist insbesondere der intime Körperkontakt der Figuren. Üblicherweise ist in Darstellungen der mystischen Vermählung der hl. Katharina das Detail des Ringtauschs der einzige körperliche Berührungspunkt zwischen Christus und seiner *sponsa*. So handhabt es auch Cerano in seiner *Galeriebildversion der*

Abb. 96 Giovanni Battista Crespi, *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, nach 1610, 75,5 × 60 cm, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum



mystischen Vermählung der hl. Katharina (Abb. 96).²⁵¹ Das Gemälde zeigt, wie der Christusknabe, der Katharina von seiner Mutter präsentiert wird, nach deren Hand greift, um ihr den Ring anzustecken. Trotz der körperlichen Nähe der Figuren zueinander wird ein durch den schwarzen Hintergrund besonders betonter physischer Abstand eingehalten. Auch in Ceranos großformatigen Altarbild der *Maria mit Kind und den hll. Katharina von Siena, Franziskus und Carlo Borromeo* (Abb. 97) herrscht eine hierarchische Distanz zwischen den Heiligen und der Madonna mit Kind. Mit spitzen Fingern greift Katharina behutsam nach dem Arm des Christusknaben, um seine Hand an ihr Kinn zu führen. Maria hingegen thront in würdevollem Ernst im Zentrum der Komposition.

Im Vergleich mit Ceranos ungefähr zeitgleich entstandenen Bildinventionen wird deutlich, wie außergewöhnlich Procaccinis Darstellung der mystischen Vermählung als intime, körperhafte und affektgeladene Begegnung auf die zeitgenössischen Betrachter gewirkt haben muss. Die Rezeptionsvorlagen für seine Bildinventionen sind nicht in der lombardischen, sondern in der emilianischen Tradition zu suchen. Zeitgenössische Kommentare zu Procaccinis Malerei dokumentieren, dass Stil und Machart seiner Gemälde als moderne Adaption von Correggios und Parmigianinos Stil wahrgenommen

251 Vertiefend zu diesem Gemälde Rosci 2000, Kat. 150, S. 225 f.



Abb. 97 Giovanni Battista Crespi, *Maria mit Kind und den hll. Katharina von Siena, Franziskus und Carlo Borromeo*, 1620–1630, 267,5 × 201 cm, Öl auf Leinwand, Florenz, Gallerie degli Uffizi

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Abb. 98 Antonio da Correggio,
*Die mystische Vermählung der
hl. Katharina von Alexandrien*,
1520–1525, 28,5 × 24 cm, Öl auf
Leinwand, Neapel, Museo e Bosco
Reale di Capodimonte



wurden.²⁵² Seine Orientierung an diesen Vorbildern wird am Beispiel der mystischen Vermählung der hl. Katharina besonders deutlich.

Als direkte Rezeptionsvorlage für Procaccinis großformatige *Mystische Vermählung der hl. Katharina* gilt Correggios Fassung des Themas für den Herzog von Modena (Abb. 98).²⁵³ Auch dieser zeigt die Szene als intimes Geschehen zwischen dem Christusknaben und den beiden bräutlichen Frauen. Der Knabe sitzt auf dem Schoß seiner Mutter und steckt Katharina den Ring an. Maria umfasst mit ihrer Linken die Hände der Brautleute – ein Motiv, das Procaccini fast identisch übernommen hat. Anders als bei Procaccini ist sie jedoch aktiv am Geschehen beteiligt und steuert die kindlich-unbeholfene Geste des Knaben.

In Procaccinis Darstellung weisen Gewand und Haartracht der Frauen sowie der rückversichernde Blick des Christusknaben zu seiner Mutter zudem auch große Ähnlichkeiten zu einer mystischen Vermählung der hl. Katharina (Abb. 99) von Parmigianino auf. Durch den ins Bild ragenden Kopf des hl. Josef und die beiden Hintergrundfiguren wirkt Procaccinis Darstellung wie eine freie Adaption von Parmigianinos Komposition. Dieser wiederum greift in seiner Bildinvention eine andere Fassung der mystischen Vermählung von Correggio auf (Abb. 100).²⁵⁴ Im Vergleich mit Correggio hat Parmigianino die Figur der Katharina jedoch deutlich erotisiert. Ihre festen Brüste

²⁵² Brigstocke 2020a, S. 41. Vgl. Kap. 4.3.2.

²⁵³ Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 94, S. 348 f. Zu Correggios Gemälde Ekserdjian 1997, S. 150; Adani 2020, Kat. 130, S. 170.

²⁵⁴ Zu Correggios Gemälde vgl. Ekserdjian 1997, S. 138 f.; Adani 2020, Kat. 78, S. 104.



Abb. 99 Parmigianino, *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, um 1527–1531, 74,2 × 57,2 cm, Öl auf Holz, London, The National Gallery



Abb. 100 Antonio da Correggio, *Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien*, 1526/27, 105 × 102 cm, Paris, Musée du Louvre

6.3 Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision

Abb. 101 Antonio da Correggio, *Maria mit Kind und den hll. Hieronymus, Maria Magdalena, Johannes d. Täufer und einem Engel (Madonna des hl. Hieronymus)*, 1527/28, 205 × 141 cm, Öl auf Holz, Parma, Galleria Nazionale di Parma



zeichnen sich durch das transparente Brusttuch ab und erinnern an die im Hohenlied besungenen Brüste der Braut.

Die intime Nähe zwischen Katharina, Maria und dem Christusknaben in Procaccinis kleinformatiger Version der *Mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien* erinnert nicht zuletzt auch an Correggios *Madonna des hl. Hieronymus* (Abb. 101).²⁵⁵ Hier ist es allerdings nicht eine Katharina, die sich an den Christusknaben schmiegt, sondern Maria Magdalena. Da diese in der Auslegungstradition des Hohenliedes ebenfalls als *sponsa Christi* betrachtet wurde, entsprach ihre Einschreibung in den Brautmodus einer gängigen Darstellungstradition. Hinsichtlich der Erotisierung der bräutlichen Beziehung geht Parmigianino in seiner *Madonna der hl. Margaretha* (Abb. 102), die ebenfalls an Correggios Vorbild orientiert ist, noch einen Schritt weiter.²⁵⁶ Hier nähert sich Margaretha, die ebenfalls als geweihte Jungfrau und *sponsa Christi* verehrt wurde, mit trancehaft verklärtem Mystikerblick dem Christusknaben und greift nach

²⁵⁵ Adani 2020, Kat. 138, S. 180–182.

²⁵⁶ David Ekserdjian, Parmigianino, New Haven u. a. 2006, S. 50.



Abb. 102 Parmigianino, *Maria mit Kind und den hll. Margaretha von Antiochien, Petronius, Hieronymus und dem Erzengel Michael (Madonna der hl. Margaretha)*, 1529, 222 × 147 cm, Öl auf Holz, Bologna, Pinacoteca Nazionale

seinem Kinn, um ihn zu küssen. Eine derartige erotische Konkretisierung der bräutlichen Beziehung zwischen Christus und seiner *sponsa* ist vergleichsweise selten.

Procaccini charakterisiert Katharina und Maria in seinen beiden Fassungen der mystischen Vermählung gleichermaßen als Bräute Christi und verzichtet auf eine Hierarchisierung der Komposition. Stattdessen steht die sinnliche Erfahrung der hautnahen Begegnung im Vordergrund. Die Hervorhebung der bräutlichen Beziehung zum Christusknaben durch die Ausdehnung der Brautrolle auf Maria war ihm offensichtlich ein besonderes Anliegen. Die damit einhergehende Charakterisierung der Gottesmutter als *sponsa Christi* reflektiert die im 16. Jahrhundert weit verbreitete mariologische Auslegungstradition des Hohenliedes.²⁵⁷

Dass die Zeitgenossen die bräutliche Rolle Marias in Procaccinis Darstellung tatsächlich als brautmystische Hohelied-Anspielung wahrnahmen, belegt ein Hohelied-Zitat, das als Bildunterschrift in die druckgraphische Reproduktion einer vielkopierten

257 Vgl. Kap. 6.3.1.

Darstellung der Heiligen Familie von Procaccini eingefügt wurde: Die früheste erhaltene Kupferstich-Reproduktion von Domenico Corvi nach dem damals bezeichnenderweise Correggio zugeschriebenen Gemälde trägt die Unterschrift „Dilectus meus mihi et ego Illi“ (Hld 2, 16).²⁵⁸ Der mütterliche Kuss Marias wurde von den Zeitgenossen also zugleich als bräutlicher Kuss interpretiert.

Der brautmystische Transfer weiblicher Erotik in den Bereich der mystischen Gottesliebe war insbesondere in dominikanischen Frauenklöstern in Süddeutschland und Norditalien verbreitet. Der Bischof und Kirchenvater Ambrosius von Mailand (339–397) war seinerzeit nicht nur ein prominenter Befürworter der mariologischen Hohelied-Auslegung, sondern auch ein Förderer der weiblichen Lebensform der *sponsa Christi*.²⁵⁹ Es ist gut möglich, dass diese frühe ambrosianische Förderung der Grund für die starke Verbreitung der brautmystischen Tradition in der Lombardei war.²⁶⁰

In jedem Fall ist im 17. Jahrhundert eine einzigartige Konjunktur brautmystischer Spiritualität in Mailänder Frauenklöstern zu beobachten. Der Briefkontakt des Mailänder Erzbischofs Federico Borromeo mit den zahlreichen Frauenklöstern seiner Diözese ist eine ergiebige Quelle für die intensive Rezeption des Hohenliedes als Vorlage für die poetische Umschreibung der Beziehung der Nonnen zu ihrem himmlischen Bräutigam.²⁶¹ Auch Borromeo wandte sich mit einem Zitat aus dem Hohenlied in einem Brief aus den 1620er Jahren an Sr. Angela Flaminia Confaloniera, eine Mystikerin aus dem Humiliatinnenkloster Santa Caterina in Brera: „[...] overo parlando ancora più apertamente constretta direste, dall'amore: Adiuvo vos filiae hierusalem, si invenerit dilectum meum, ut nuncietis ei quia amore langueo.“²⁶²

In seinem Brief ermutigt Borromeo die Ordensfrauen von Santa Caterina in Brera dazu, sich mit den Worten des Hohenliedes an ihren mystischen Bräutigam zu wenden und sich gegenseitig zu immer größerer Gottesliebe anzuspornen.²⁶³ Den Frauenklöstern der Diözese galt das besondere Augenmerk des Erzbischofs, insbesondere in Mailand, wo deren Dichte besonders hoch war.²⁶⁴ Die Humiliaten waren ein lokaler lombardischer Orden, dessen Frauenklöster seit dem späten 16. Jahrhundert der direkten Aufsicht des Mailänder Erzbischofs unterstellt waren. Der Briefwechsel Borromeos

²⁵⁸ Pierluigi Carofano, „Dilectus meus mihi et ego Illi“. Una Sacra Famiglia 'molto correggesca' di Giulio Cesare Procaccini, in: *Arte cristiana* 103, 2015, 887, S. 123–130, S. 123.

²⁵⁹ Susanna Elm, Die *sponsa Christi* und der *marriage plot* – eine neue Rolle für Frauen und ihre Entwicklung im spätrömischen Reich, in: Susanna Elm und Barbara Vinken, *Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der sponsa*, Paderborn 2016, S. 25–43, S. 39.

²⁶⁰ Zur Brautmystik in süddeutschen Dominikanerinnenklöstern vgl. Dinzelbacher 1998, S. 26 f.

²⁶¹ Linda Maria Koldau, Das Hohelied. Von Frauen gelesen, von Frauen vertont. Werke von Chiara Margarita Cozzolani und Violeta Dinescu, in: *Das Hohelied. Liebeslyrik als Kultur(en) erschließendes Medium?*, hg. von Ute Jung-Kaiser, Bern 2007, S. 233–260, S. 233–236.

²⁶² Zit. nach Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford 1996, S. 167, Anm. 55.

²⁶³ Koldau 2007, S. 234.

²⁶⁴ Ebd., S. 233.

mit Angela Confaloniera gewährt einen umfassenden Einblick in die Spiritualität norditalienischer Ordensfrauen des 17. Jahrhunderts und belegt, welch hohen Stellenwert die individuelle brautmystische Auslegung des Hohenliedes besaß.²⁶⁵

Wie bereits erwähnt, stand Federico Borromeo in regem Briefkontakt mit mehreren bereits zu Lebzeiten als heiligmäßig verehrten Ordensleuten. Daneben verfasste er auch Biographien einiger zeitgenössischer Mystiker.²⁶⁶ In seiner Schrift *De Estaticis Mulieribus et Illusis, libri Quatuor* beschreibt er nicht nur die Vita und die mystischen Phänomene mehrerer heiliger und heiligmäßiger Personen seiner Zeit, sondern analysiert mit Referenzen auf antike und zeitgenössische medizinische Theorien auch die Phänomenologie der mystischen Ekstase und unterteilt diese in natürliche und übernatürliche Phänomene.²⁶⁷

Das Humilatinnenkloster Santa Caterina a Brera war hinsichtlich der Hohelied-Rezeption für die persönliche Frömmigkeit kein Einzelfall. Die wenigen namentlich bekannten weiblichen Musiker, die im 17. Jahrhundert Hohelied-Vertonungen komponierten, stammten aus Italien und Frankreich. Bei den italienischen Komponistinnen handelt es sich bezeichnenderweise ausschließlich um Ordensfrauen aus der Erzdiözese Mailand: Claudia Sessa, Claudia Francesca Rusca und Angela Confaloniera aus Santa Caterina a Brera. Chiara Margarita Cozzolani, Rosa Giacinta Badalla und Maria Domitilla Ceva aus dem Benediktinerinnenkloster St. Radegonda. Cornelia Calegari aus dem Benediktinerinnenkloster St. Margarita und Isabella Leonardo von den Ursulinen aus Novara.²⁶⁸

In Mailand und anderen norditalienischen Städten kam es im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert zu einer Explosion an Klostereintritten von Frauen aus dem Patriziat.²⁶⁹ Gerade in Mailand bestanden die Konvente größtenteils aus Frauen aus wohlhabenden Familien, die nicht nur eine üppige finanzielle Versorgung, sondern auch ihre Bildung und ein hohes kulturelles Niveau in die Klöster einbrachten. Aus diesem Grund konnte sich in Frauenklöstern eine musikalische Hochkultur entfalten.²⁷⁰

265 Ebd., S. 234. Vgl. dazu auch Kendrick 1996; Saba 1933, Kap. 15.

266 Außerdem verfasste er mehrere Bände über asketische und mystische Pädagogik, die fast unbekannt sind. Saba 1933, S. XXIII–XXVII.

267 Er zitiert auch Beispiele diabolischer Täuschung und stellt diese zur Diskussion. Über dieses Thema verfasste er sogar ein eigenes Buch: *Da Vario Revelationum et Illusionum Genere* (Mailand 1617). Außerdem schrieb er vier Bücher über die zwielichtigen Abgründe in der Spiritualität: *De Actione Contemplationis* (Mailand 1621) und *De Insanis Quibusdam Tentationibus* (Mailand 1629). Vgl. Saba 1933, S. XXVIII.

268 Koldau 2007, S. 236.

269 Dahinter standen häufig politische Interessen. In Venedig beispielsweise diente der Klostereintritt „überschüssiger“ Patriziertöchter dem Erhalt einer kleinen, exklusiven Oberschicht. Jutta Gisela Sperling, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice*, Univ.-Diss Stanford University 1995.

270 Koldau 2007, S. 236. Frauenklöster boten auch in anderen Ländern Freiräume für ein Engagement von Frauen als Musikerinnen und Komponistinnen. Vgl. dazu ausführlich Linda Maria

Durch den täglichen Vollzug von Messe und Stundengebet bestand ein ständiger Bedarf an liturgischer Musik. In diesem Zusammenhang wurde das biblische Hohelied in zahlreichen Motetten in das Medium der konzertierenden Musik übertragen.²⁷¹ Unter anderem wurde die seit dem 13. Jahrhundert verbreitete „magdalenische“ Lesart des Hohenliedes, in der das weibliche lyrische Ich mit Maria Magdalena identifiziert wird, in der musikalischen Rezeption aufgegriffen.²⁷² Sowohl in den Kompositionen als auch in der privaten Korrespondenz der Nonnen findet sich häufig eine Verknüpfung von Maria Magdalenas Besuch am leeren Grab mit Zitaten aus dem Hohenlied, so auch in der Motette *Maria Magdalena stabat ad monumentum* (1659) von Chiara Margarita Cozzolani.²⁷³ Auch Federico Borromeo empfahl den Nonnen Maria Magdalena deziert als Identifikationsfigur.²⁷⁴

Sowohl Procaccinis *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* als auch seine Fassungen der mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien entstanden also in einem Umfeld intensivster Hohelied-Rezeption. Die brautmystische Deutung des Hohenliedes war speziell in Mailand und Umgebung daher auch der allgegenwärtige hermeneutische Kontext für die Rezeption erotisierter sakraler Ikonographien. Die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien war in diesem Zusammenhang nicht nur Paradigma und Inbegriff brautmystischer Spiritualität, sondern auch die perfekte Allegorie für den mystischen Liebesakt der *unio mystica*. So erstaunt es nicht, dass Procaccinis Darstellungen der mystischen Vermählung sämtliche Strukturmerkmale seiner Visionsdarstellungen in kondensierter Form aufweisen.

Die beiden Gemälde präsentieren sich somit nicht nur als paradigmatische Programmbilder der mystischen Erfahrung an sich, sondern auch als hermeneutischer Schlüssel für die Interpretation der erotischen Elemente in Procaccinis Visionsdarstellungen und belegen zugleich die intensive Rezeption der Brautmystik im Umfeld des Künstlers.²⁷⁵ Procaccinis Gemälde sind ein visuelles Dokument für die Popularität mystischer Erotik im Mailand des 17. Jahrhunderts, die in der nachfolgenden Künstlergeneration mit den Ekstatikerporträts Francesco Cairos noch explizitere Ausprägungen annahmen.

Koldau, Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln u. a. 2005, Teil III: Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften, S. 583–954.

271 Koldau 2007, S. 244.

272 Initiiert wurde die „magdalenische“ Deutungstradition durch den französischen Scholastiker, Dichter und Zisterziensermönch Alanus ab Insulis (ca. 1120–1202). Koldau 2007, S. 244 f.

273 Für eine ausführliche Analyse der Motette vgl. Koldau 2007, S. 246.

274 Koldau 2007, S. 245.

275 Da Frauenklöster auch ein wichtiger Auftraggeber für Gemälde waren, wäre es ein lohnendes Forschungsvorhaben, mögliche Zusammenhänge zwischen brautmystischer Metaphorik und Auftragsarbeiten für Mailänder Frauenklöster zu untersuchen. Ein Beispiel hierfür ist Ceranos *Rosenkranzmadonna* (Abb. 36), die für ein Mailänder Dominikanerinnenkloster entstand. Vgl. zu diesem Gemälde Rosci 2000, Kat. 134, S. 209–212.