



Theresa Gatarski

Vision durch Sinnlichkeit

Körperhafte
Bilderfahrung,
Affektübertragung
und mystischer Eros
in Giulio Cesare Procaccinis
Visionsdarstellungen


Vision durch Sinnlichkeit

Theresa Gatarski

Vision durch Sinnlichkeit

Körperhafte
Bilderfahrung,
Affektübertragung
und mystischer Eros
in Giulio Cesare Procaccinis
Visionsdarstellungen

ORCID®

Theresa Gatarski  <https://orcid.org/0009-0009-8759-625X>

zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1532-2

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1532>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, Theresa Gatarski

Umschlagabbildung: Giulio Cesare Procaccini, *Die hl. Maria Magdalena in Ekstase*, Washington, Courtesy National Gallery of Art

ISBN 978-3-98501-323-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-322-7 (PDF)

Für Martin, Vera und Maria

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	xi
1 Einleitung	1
2 Erlebnismystik und ihre Darstellung	23
2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts	25
2.1.1 Visionäre als Störenfriede zwischen Faszination und Inquisition	30
2.1.2 Phänomenologie und Körpergrammatik der visionären Ekstase	35
2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung	38
2.2.1 Visionsikonographien von Raffael bis Reni	40
2.2.2 Die Mystifizierung sakraler Sujets	53
2.2.3 Strukturmerkmale des posttridentinischen Visionsgemäldes	55
3 Giulio Cesare Procaccini	61

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung	81
4.1 Die <i>Rosenkranzmadonna</i> für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta	83
4.1.1 Kontext und Auftragsvergabe	85
4.1.2 Bildaufbau und Ikonographie	94
4.1.3 Procaccinis visionäre Strukturlogik	103
4.2 Himmlische Verkörperungen	107
4.2.1 Raffaels Wolkenputti als Platzhalter des Transzendenten	109
4.2.2 Verkörperungen der himmlischen Hierarchie	114
4.2.3 Procaccini und Raffael	122
4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik	125
4.3.1 <i>Angioli sguaiati</i> in der Kritik	128
4.3.2 <i>Capricci spirituali</i>	139
4.4 <i>Rilievo</i> , <i>enargeia</i> und die Überwältigung des Betrachters	147
4.4.1 Malerische Präsenzerzeugung und der <i>rilievo</i> -Diskurs	148
4.4.2 <i>Enargeia</i> und <i>embodied cognition</i>	161
4.4.3 Der Reiz des Kontrollverlusts und die „Evidenz des Nicht-Evidenten“	167
4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz	171
5 Ekstase für Leib und Seele	177
5.1 Die <i>Vision des hl. Carlo Borromeo</i> für Santi Carlo e Giustina in Pavia	179
5.1.1 Kontext und Auftragsvergabe	182
5.1.2 Bildaufbau und Ikonographie	185
5.1.3 Leib und Seele im Visionsgeschehen	191
5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen	195
5.2.1 Verkörperte Devotion und der Sacro Monte di Varallo	197
5.2.2 Jesuitische Imaginationstechniken und die Praxis der sinnlichen Vergegenwärtigung	206
5.2.3 Visus, Tactus und die Hierarchie der Sinne	213
5.2.4 Haptische Frömmigkeit, „weibliche Mystik“ und die Intellektualisierung der Vision	222

Inhaltsverzeichnis

5.3	Seele und Körper in Bewegung: Die Vision als Affekt	236
5.3.1	Religiöse Affekte und das <i>donum lacrimarum</i>	238
5.3.2	Affektschilderung und Affektübertragung bei Procaccini	240
5.3.3	Mystische Körperpraxis und Ekstasetechniken	247
6	Vision und Eros	251
6.1	Erotische Ekstatiker	253
6.1.1	Die <i>Hl. Maria Magdalena in Ekstase</i> für einen privaten Auftraggeber	255
6.1.2	Bekehrte Sünderinnen und mystische Liebe in den Künsten um 1600	262
6.2	Erotisierte Mystik zwischen <i>amor sacro e profano</i>	268
6.2.1	Caravaggio, Bernini und die Ambiguität der mystischen Erfahrung	271
6.2.2	Christusliebe als <i>guerra d'amore</i> in Caravaggios <i>Hl. Franziskus in Ekstase</i>	280
6.2.3	Physische Intimität als verkörperter Seelenzustand	288
6.3	Die mystische Vermählung als Paradigma der Vision	300
6.3.1	Das biblische Hohelied als Referenztext der christlichen Liebesmystik	301
6.3.2	Erotische Transformationen und die Konzeption eines „Brautmodus“	308
6.3.3	Procaccinis <i>Mystische Vermählungen</i> und ihre brautmystische Dimension	312
7	Schluss	327
8	Anhang	337
8.1	Literaturverzeichnis	339
8.2	Abbildungsnachweis	363

Vorwort und Dank

Am 14. November 2025 jährt sich der Todestag von Giulio Cesare Procaccini zum 400. Mal. Das vorliegende Buch ist ein Beitrag zu diesem Jubiläum. Nachdem der Künstler lange in Vergessenheit geraten war, rückt er in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus des kunsthistorischen Forschungsinteresses. Seine Visionsgemälde sind als Werkgruppe jedoch noch nicht bearbeitet worden, obwohl sie in jeder Hinsicht außergewöhnlich sind.

Eine Analyse und Deutung von Procaccinis Visionsdarstellungen vor dem Hintergrund der mystischen Bewegung des 16. und 17. Jahrhunderts war ein dringendes Forschungsdesiderat. Die vorliegende Studie schließt diese Lücke und beleuchtet Procaccinis sinnliche Bildsprache und den erotischen Charakter seiner Visionsdarstellungen im Kontext einer medienübergreifenden Erotisierung mystischer Spiritualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

Etwa zeitgleich mit den aufsehenerregenden Ekstatiker-Darstellungen seines Landsmannes Caravaggio wählte Procaccini erstaunlich ähnliche körperliche Ausdrucksformen für die Darstellung mystischer Verzückung. Diese Monographie soll dazu beitragen, Procaccinis visionäre Bildinventionen erstmals hermeneutisch zu erschließen und als unkonventionelle Experimente in der Darstellung der seelischen Grenzerfahrung der Vision entsprechend zu würdigen.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Version meiner 2022 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation. An dieser Stelle möchte ich den Personen danken, ohne deren Unterstützung mein Projekt nicht möglich gewesen wäre.

An erster Stelle gebührt meiner Doktormutter Prof. Dr. Christine Tauber besonderer Dank. Ihre Anregungen haben mir bei der Entwicklung des Themas aus meiner ebenfalls von ihr betreuten Masterarbeit und bei der Zuspitzung der Fragestellungen und Thesen sehr geholfen und ihrer guten Betreuung verdanke ich ganz maßgeblich den erfolgreichen Abschluss des Projekts. Prof. Dr. Wolfgang Augustyn danke ich für die Bereitschaft, als Zweitkorrektor zur Verfügung zu stehen und für wertvolle Anregungen

Vorwort und Dank

zum Themenaspekt der Engels-Ikonographie. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Manfred Heim, der bei dieser interdisziplinären Arbeit als Drittgutachter aus dem Fach Katholische Theologie zur Verfügung stand.

Wertvolle Anregungen aus dem Bereich der Theologie der Mystik verdanke ich Prof. Dr. Martin Thurner. Ein weiterer wichtiger Ansprechpartner in theologischen Fachfragen und eine stete Ermutigung während des Entstehungsprozesses meiner Dissertation war Prof. Dr. Knut Backhaus, dem ebenfalls mein herzlicher Dank gilt.

Meine Feldforschung in Mailand und Umgebung wäre ohne die Hilfe von Dr. Francesca Debolini (Pinacoteca di Brera, Mailand), Dr. Andrea Balzarotti (Museo del Santuario Arcivescovile della Beata Vergine dei Miracoli di Corbetta) und Caterina Zaira Laskaris (Collegio Borromeo, Pavia) nicht ansatzweise so ergiebig gewesen. Ich danke den dreien für den Zugang zu ihren Institutionen und Depots und ihre fachkundige Auskunft zu den Objekten.

Für ihre inhaltlichen Anregungen und die gemeinsamen Depotbesuche gilt auch Dr. Andreas Schumacher (Alte Pinakothek, München), Dr. Anette Hojer (Staatsgalerie Stuttgart) und Dr. Gudrun Swoboda (Kunsthistorisches Museum, Wien) mein besonderer Dank. Für den fachlichen Austausch danke ich auch den Procaccini-Spezialisten Dr. Odette D'Albo und Dr. Angelo Lo Conte.

Das Entstehen meiner Arbeit wäre ohne mein Promotions-Stipendium der Hanns-Seidel-Stiftung nicht möglich gewesen und ich möchte der Stiftung und dem Leiter der Promotionsförderung, Dr. Andreas Burtscheidt, an dieser Stelle für die langjährige finanzielle und ideelle Förderung danken. Ich behalte die gemeinsamen Seminare und Exkursionen in bester Erinnerung und bin dankbar für die bleibenden Freundschaften und Kontakte, die daraus hervorgingen.

Ein herzlicher Dank für die Gestaltung dieses Buches und für die Unterstützung bei der Veröffentlichung gilt auch Dr. Maria Effinger, Anja Konopka, Bettina Müller, Christian Kolb, Jelena Radosavljević und Daniela Jakob. Für ihre Unterstützung beim Thema Abbildungen danke ich Gabriele Stobel.

Viele Freunde haben mich in der Korrekturphase des umfangreichen Textes unterstützt. Mein besonderer Dank hierfür gilt Dr. Thomas Kieslinger, Constantin Pelka, Wolfgang Arneth und Dr. Reinhild Bues. Ebenso danke ich meinem ehemaligen Lehrer Martin Hann für die philosophisch-theologischen Denkanstöße und die inspirierenden Vorträge und Exkursionen zur Kunst des römischen Barock, die meine kunsthistorische Perspektive und Herangehensweise maßgeblich geprägt haben.

Besonderer Dank gilt auch meinen Eltern und Großeltern, deren früher und steter Förderung meine Freude an der Kunst entspringt. Auch meinem Ehemann Martin möchte ich für seine kostbare mentale Unterstützung und Geduld auf dem langjährigen Weg hin zur vorliegenden Publikation ganz besonders danken.

München, im März 2025

Theresa Gatarski

1

Einleitung

Die Bändigung entfesselter Sinnlichkeit in der Kunst und Frömmigkeitspraxis der katholischen Kirche war eines der vielen Probleme, die das Konzil von Trient (1545–1563) in Angriff nahm.¹ Sensibilisiert durch die Vorwürfe der Reformatoren diskutierten die Konzilsteilnehmer in der Abschlusssitzung am 3. und 4. Dezember 1563 unter anderem die Missstände und Missbräuche in der sakralen Kunstproduktion und Bilderverehrung.² Eine hitzige Debatte, die sich nach dem Konzil rund um die Bilderfrage entzündete, drehte sich um laszive Bilder. Das tridentinische Bilderdekret hatte angeordnet, jegliche Laszivität und verführerische Schönheit (*procaci venustate*) in religiösen Bildern zu vermeiden.³

1 Das Konzil von Trient war zum einen die Antwort des höchsten kirchlichen Lehramtes auf die protestantische Reformation, und diente zum anderen der inneren Erneuerung der Kirche. Allgemein zum Konzil von Trient Hubert Jedin, *Kleine Konziliengeschichte*, Freiburg i. Br. 1978, S. 84–103. Sinn und Zweck des Konzils war es, Missständen in Kurie, Kirche und Volk entgegenzuwirken und in Abgrenzung zu den Reformatoren die katholische Glaubenslehre neu zu definieren. Viele Beschlüsse des Konzils reagierten konkret auf die Angriffe der Reformatoren. Wichtige Stellungnahmen betrafen die apostolische Tradition als Quelle der Offenbarung, die Bestätigung des päpstlichen Primats, die Ablassfrage, die Lehre von der Rechtfertigung und insbesondere das katholische Verständnis der Eucharistie als Realpräsenz Christi in Gestalt von Brot und Wein. Ein weiterer zentraler Aspekt waren die Marien- und Heiligenverehrung und der Bilderstreit, der zu einem neuen Nachdenken über Rolle, Funktion und Gestalt sakraler Kunst führte, da das sakrale Bild angesichts der theoretischen und praktischen Anfeindungen durch die Reformatoren neu legitimiert werden musste. Vgl. dazu ausführlich und mit Quellenanhang Iris Krick, *Römische Altarbildmalerei zwischen 1563 und 1605. Ikonographische Analyse anhand ausgewählter Beispiele*, Taunusstein 2002, S. 40–42.

2 Die 25. (Schluss-)Sitzung dauerte zwei Tage, weil alle früheren Dekrete nochmals verlesen und approbiert wurden. Außerdem wurden die Dekrete über den Ablass, die Heiligen- und Reliquienverehrung und die Bilderfrage hinzugefügt. Der Papst bestätigte alle Dekrete am 26. Januar 1564 und verlieh ihnen dadurch Rechtskraft. Zum genauen Ablauf des Konzils Jedin 1978, S. 84–103. Zum Bilderdekret Hubert Jedin, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in: *Theologische Quartalsschrift* 116, 1935, S. 143–188, 404–429.

3 Mit dem Dekret *De invocatione, veneratione et reliquiis, et sacris imaginibus* leistete das Konzil von Trient den dogmatisch wichtigsten Beitrag zur katholischen Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Inhalt des Dekrets ist vor allem die Rechtfertigung der Legitimität von Herstellung, Gebrauch und Verehrung sakraler Bilder. Gleichzeitig wurde klar definiert, dass sich die Verehrung nur

Über die Auslegung dieser weitgefassten Richtlinie stritten sich in den folgenden Jahrzehnten die Bildertheologen.⁴

Auch wenn unter den deutungsoffenen Begriff *lascivitas* alles fallen konnte, was gegen das Decorum verstieß, bezogen ihn die Bildertheologen vor allem auf das Abbilden unnötiger Nacktheit sowie explizit zu Augenlust und *carnis libido* verleitende Darstellungen, insbesondere die erotischen, zum Teil dezidiert pornographischen Bilder und Druckgraphiken, die seit dem frühen 16. Jahrhundert in elitären Zirkeln kursierten.⁵

auf die dargestellte Person (Prototyp-Lehre) beziehen darf und nicht auf das Bild als materielles Objekt. Weiterhin wurde die didaktische Funktion von Bildern hervorgehoben. Zu Inhalt, Hintergrund und Auslegung des Dekrets Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2016, S. 17–31. Zu den beobachteten Gefahren und Missständen, die es zu vermeiden galt, gehörten allen voran laszive Darstellungen, sowie häretische Bilder, die auf falschen Vorstellungen beruhen: „[...] sancta synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuuntur. [...] omnis turpis eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur“. Siehe Concilium Tridentinum. *Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collectio*, hg. von der Societas Goerresiana, Bd. 9, Freiburg i. Br. 1965, S. 1077–1079.

4 Unter *lascivitas* wurde alles gefasst, was zur Sünde verleitet, also nicht nur das Unkeusche, sondern auch das Respektlose und Unwürdige. Die meisten bildertheologischen Aussagen blieben in diesem Bereich jedoch sehr allgemein, da grundsätzlich vermieden wurde, zu sehr ins Detail zu gehen, um der Kirche nicht vorwerfen zu können, dass solche Bilder zu lange geduldet wurden. Daraus ergab sich die paradoxe Situation, dass die tridentinischen Bildertheologen die *lascivitas* zwar theoretisch ablehnten, aber keine Kriterien zu deren Definition lieferten, weshalb ihre Aussagen weitgehend konsequenzlos blieben. Was als lasziv verstanden und verurteilt wurde, war also von Fall zu Fall verschieden. Die bekannteste Intervention gegen *lascivitas* in der sakralen Kunst sind die *panni sottili*, die 1564 an Figuren in Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle angebracht wurden. Hecht 2016, S. 336–348. Speziell zum Thema *lascivitas* vgl. auch Christian Hecht, „Lascivitas“. *Bildertheologische Theorie und künstlerische Praxis in der Frühen Neuzeit*, in: *Ausst.-Kat. Freising 2023*, S. 165–170. Inhaltlich kreisen die unzähligen bildertheologischen Traktate, die nach dem Konzil von Theologen meist im universitären Umfeld verfasst und publiziert wurden, um die gleichen Kernfragen, Argumente und Thesen und zeigen ein auffällig einheitliches Bild. Zur zeitgenössischen Kunstproduktion haben sie allerdings so gut wie keine Bezugspunkte und die Adressaten waren nicht Künstler, sondern Kleriker und Theologen. Der wichtigste und am meisten rezipierte Beitrag zur frühneuzeitlichen Bildertheologie war der Traktat des Löwener Professors Johannes Molanus *De Picturis Et Imaginibus Sacris, Liber Unus*, der erstmals 1570 und dann in zahlreichen Neuauflagen veröffentlicht wurde. Die Schrift gewann früh autoritativen Charakter und avancierte zum überregional und überkonfessionell bekanntesten katholischen Bildertraktat. 1594 erschien die zweite, überarbeitete Ausgabe unter dem seither üblichen Titel *De Historia SS. Imaginum et Picturarum Pro Vero Earum Usu Contra Abusus. Libri IV*. Hecht 2016, S. 32–69.

5 Der Bildertheologe und Mailänder Erzbischof Federico Borromeo beispielsweise definiert in seinem bildertheologischen Traktat *De pictura sacra* im Kapitel *De figuris lascivis* hauptsächlich den

Die *lascivitas*-Debatte führte in den Jahren unmittelbar nach dem Konzil zu einer extremen Zurückhaltung in der Darstellung attraktiver und nackter Körper, um Missverständnissen vorzubeugen.⁶

Ein weiteres Problem war die katholische Praxis der Verehrung von „heiligen Bildern“, die zu Missbräuchen und Idolatrie tendierte.⁷ Die sensorischen Angebote katholischer Frömmigkeitspraxis umfassten neben der Wallfahrtspraxis und der zum Teil sehr handgreiflichen Verehrung wundertätiger Kultbilder auch haptische Gebetsformen wie den Rosenkranz, dessen Perlen häufig aus Dufthölzern oder gepressten Rosenblättern hergestellt wurden.⁸ Die Begeisterung für sinnliche Erlebnisfaktoren äußerte sich im 16. Jahrhundert in einem neuen spirituellen Trend, der sich zu einer ernstzunehmenden Bedrohung der katholischen Lehre und der hierarchischen Struktur der Kirche entwickelte: die Begeisterung für erlebnismystische Ekstasen, Visionen und Privatoffenbarungen. Der „mystische Furor“, der sich parallel zur Krise der Kirchenspaltung und Konfessionalisierung ereignete, war Ausdruck einer tiefgreifenden Sehnsucht nach der direkten Erfahrbarkeit der himmlischen Realität und des göttlichen Wunderwirkens

Bereich pornographischer Darstellungen als Beispiel unzulässiger Laszivität. Auch spricht er sich gegen doppeldeutige Körperhaltungen aus, die zu unpassenden Gedanken bei den Rezipienten führen könnten und hält sich hierbei an eine Definition des dem Tridentinum vorangegangenen Mainzer Konzils (1549), derzufolge aufreizende Bilder (*procaces imagines*) im sakralen Kontext nicht zulässig sind, da diese zu Augenlust und weltlicher Eitelkeit verführen, statt zur Frömmigkeit zu ermutigen. Ergänzend fordert er im Kapitel *De nuditate* die Vermeidung unnötiger Nacktheit. Federico Borromeo, *Sacred Painting*. Museum, hg. und übers. von Kenneth S. Rothwell, Cambridge und London 2010, S. 21–23, 55–59. Zur Erfolgsgeschichte pornographischer Druckgraphiken im 16. Jahrhundert vgl. Alessandro Nova, *Erotik und Spiritualität in der römischen Malerei des Cinquecento*, in: Ders., *Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, Berlin 2014, S. 83–104.

6 Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, Introduction, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, New Haven und London 2013, S. 1–20, S. 11–15. Christian Hecht hat aufgezeigt, dass es keine zentral organisierte Reform der sakralen Kunstproduktion gab, sondern die Prozesse auf diözesane Ebene delegiert wurden und somit je nach Diözese und amtierendem Bischof große Unterschiede bestanden. Tatsächliche Zensurkampagnen und Purifizierungsaktionen kamen vergleichsweise selten vor. Hecht 2016, S. 315–323. Die Überwachung der Kunstproduktion fand stattdessen in der etablierten Praxis der Verhandlung über das Bild mittels Entwürfen statt. Künstler hatten vor der Ausführung eines Altarbildes dem Auftraggeber Zeichnungen zur vorherigen Begutachtung und Freigabe vorzulegen, über die gegebenenfalls verhandelt wurde. Hall/Cooper 2013, S. 1–5.

7 Zur Frage der katholischen Bilderverehrung Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2011, S. 42–59, 170–184.

8 Matthew Milner, *The Senses in Religion. Towards the Reformation of the Senses*, in: *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*, hg. von Herman Roodenburg, London u. a. 2014, S. 87–105, S. 99 f.

abseits der angeschlagenen kirchlichen Autorität und der hierarchischen Strukturen institutioneller Heilsvermittlung.⁹

Visionen und Sinnlichkeit

Visionäre Offenbarungen von Himmel und Hölle, Priester die beim Zelebrieren der Messe zu schweben beginnen und Nonnen in tagelanger „Dauer-Ekstase“ waren im Europa des 16. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. Die genannten Phänomene zählen zum Spektrum der Erlebnismystik. Unter den Begriff Erlebnismystik fallen intensive Erfahrungen innerseelischer Gottesbegegnungen, die von einem unabweisbaren Evidenz- und Freudengefühl und zum Teil auch von „paramystischen Phänomenen“ wie Visionen, Auditionen, Levitationen und Ekstasen begleitet sein können, welche jedoch nicht das eigentliche Merkmal mystischer Erfahrung sind.¹⁰

Da paramystische Phänomene in der Literatur oftmals undifferenziert mit Mystik gleichgesetzt werden, muss an diesem Punkt erwähnt werden, dass nur wenige christliche Mystiker tatsächlich Visionen oder andere derartige Erscheinungen von Figuren der transzendenten Welt erlebten. Streng genommen ist daher eine Differenzierung in Erlebnismystik und philosophische Mystik notwendig.¹¹ Wenn im Folgenden von „Mystik“ und „mystisch“ die Rede ist, sind damit jedoch stets erlebnismystische Situationen des Transzendenzkontakts gemeint.

Visionen sind bildhafte Erfahrungen der transzendenten Welt, die sich im Geist der Seher¹² ereignen und mit einem Zustand der Ekstase im Sinne einer Katalepsie des Körpers bei gleichzeitiger Bewusstseinsweiterung einhergehen, jedoch zugleich auf körperlicher Ebene als hochgradig sinnlich empfunden werden

9 Victor Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997, S. 10. Vgl. grundlegend zum Thema Vision außerdem Ernst Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969; Peter Dinzelsbacher, *Die christliche Mystik und die Frauen. Zur Einführung*, in: *Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock*, hg. von Wolfgang Beutin und Thomas Bülow, Frankfurt a. M. 1998; Ders., *Himmel, Hölle, Heilige, Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002.

10 Nachweislich kann auch die Stimulierung bestimmter Gehirnsegmente durch meditative Wiederholungstechniken, optische oder musikalische Reize oder Drogen visionsähnliche, ekstatische und halluzinatorische Phänomene auslösen. Gehirnphysiologisch beruhen diese auf Hyper-synchronie, einer gleichzeitigen Zündung aller Nervenzellen des betreffenden Gehirnsegments. Im Falle visueller Halluzinationen betrifft dies den Okzipitallappen, im Falle auditiver Phänomene den Temporallappen. Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, *Einleitung*, in: Teresa von Ávila, *Das Buch meines Lebens. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke*, Band 1, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2001, S. 61 f. Zu Vision und Halluzination vgl. auch Benz 1969, S. 85–87.

11 Zur Differenzierung in philosophische Mystik und Erlebnismystik Dinzelsbacher 1998, S. 15.

12 Im Folgenden wird zugunsten der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet.

können.¹³ Während der Körper in Starre verfällt und das Bewusstsein für die Wahrnehmung der materiellen Umwelt suspendiert ist, hat der Visionär Kontakt mit überirdischen Wesen, erfährt Schönes oder Schreckliches und empfängt Offenbarungen.

Die bildreiche Sprache, mit der die spanische Karmeliterin und Mystikerin Teresa von Ávila (1515–1582) ihre übernatürlichen Gebetserfahrungen und bildhaften Schauungen der transzendenten Welt beschreibt, zeichnet sich durch suggestive Sinnlichkeit aus.¹⁴ In schwärmerischen Sprachbildern zeichnet Teresa diese Höhepunkte ihres spirituellen Lebens nach.¹⁵ In ihren *Gedanken zum Hohenlied* schreibt sie beispielsweise, dass die Nähe Gottes sich durch „ein großes Gefühl von Zärtlichkeit im Innern der Seele“ bemerkbar mache, dass aus dem „Gebet der Ruhe“, einer speziellen Form der Andacht, „der ganze Mensch innerlich und äußerlich Kraft schöpft, als hätte man ihn in seinem innersten Inneren mit einem äußerst wohltuenden und gleichsam wunderbar

13 Charakteristisch für die Schriften der spanischen Mystikerin Teresa von Ávila ist das außerordentlich hohe Maß an Selbstreflexion, mit der sie ihre mystischen Erfahrungen aufs Genaueste seziert. Teresa differenziert ihre Visionen in intellektuelle Visionen im Sinne intuitiver innerer Einsichten ohne jede bildhafte Vorstellung und imaginative Visionen, die sich als paramystische Erscheinungen plötzlich aufdrängen und mit den sogenannten „Augen der Seele“ wahrgenommen werden. Diese sind noch einmal zu unterscheiden in einfache Erscheinungen und Visionen, die mit Ekstasen einhergehen. Teresa-Dobhan / Peeters 2001, Anhang I, S. 631–637. Es ist nicht davon auszugehen, dass diese hochkomplexen theologischen Spezifikationen breitenwirksam wahrgenommen, geschweige denn künstlerisch rezipiert wurden. Auch in der historischen Terminologie zur Beschreibung von Visionsdarstellungen werden die Darstellungen von Visionären meist summarisch als *in estasi* befindlich bezeichnet. In der kunsthistorischen Forschung zur Visionsdarstellung findet daher in der Regel ebenfalls keine Unterteilung in unterschiedliche Visionstypen statt. Valeska von Rosen, Die Semantisierung der malerischen Faktur in El Grecos Visionsdarstellungen, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, Frankfurt a. M. 2004, S. 63–87, S. 64, Anm. 3.

14 Matthew Milner beschreibt in seinem Aufsatz über die Rolle von Sinnlichkeit in der Spiritualität der Frühen Neuzeit den Zusammenhang zwischen sinnlicher Sprache und mystischer Erfahrung am Beispiel der spanischen Mystikerin wie folgt: „The rich sensory language of Teresa of Avila and the devotional poetry and the works of John of the Cross epitomize [the] movement from inner sensory piety to the ineffable mystical moment.“ Siehe Milner 2014, S. 87–105, S. 100.

15 Die höchstmögliche Form der Gotteserfahrung ist Teresa zufolge die sogenannte „Gotteinung“, die auch als mystische Vermählung bezeichnet wird. Teresa unterscheidet hierbei zwischen mehreren Graden der Gotteinung, die sowohl im Alltag als auch innerhalb einer Ekstase erfahren werden können, in deren Rahmen auch paramystische Phänomene wie Visionen, Auditionen und Levitationen auftreten können. Zu Teresas Definition der Gotteinung Teresa von Ávila, Gedanken zum Hohenlied, Gedichte und kleinere Schriften. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Band 3, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2004, Anhang I, S. 522 f., 525.

duftenden Öl gesalbt“, und weiter, dass die Liebe Gottes „in die Seele ein[dringt], und zwar mit großer Zärtlichkeit, [und sie] zufrieden und satt [macht]“. ¹⁶

In den mystischen Schriften der 1622 heiliggesprochenen Ordensfrau, aber ebenso in den Zeugnissen anderer weiblicher und männlicher Vertreter der *cognitio dei experimentalis*, der erfahrungsbasierten Gotteserkenntnis, finden sich ähnliche Schilderungen, die davon zeugen, dass mystische Transzenderfahrungen und Begegnungen mit Personen der himmlischen Sphäre als hochgradig sinnlich erlebt wurden. ¹⁷ Die visionäre Erfahrung strahlt in leuchtenden Farben, ist in überirdisches Licht getaucht und von außergewöhnlichen Eindrücken nicht nur des Visus, sondern auch des Gehörsinns, des Geruchssinns und zum Teil auch des Tast- und Geschmackssinns begleitet. ¹⁸

Teresa von Ávila spricht daher auch vom Paradox der Vision als einer geistigen Erfahrung, an der jedoch auch „der Leib durchaus Anteil [hat], und sogar ziemlich viel.“ ¹⁹ Eine Visionserfahrung, die per definitionem eine rein geistige Erfahrung ist, involviert Teresa und anderen Mystikern zufolge auch die physischen Sinne. ²⁰ Die Begriffe „sinnlich“ und „Sinnlichkeit“ werden daher im Folgenden nicht primär in ihrer erotischen Dimension, sondern als Synonym für „die Sinne ansprechend“ verwendet, was im Englischen mit *sensual* und *sensuous* klarer zu trennen ist. ²¹

Das Schwelgen in sinnlichen Genüssen während der Visionen steht in scharfem Kontrast zur strengen äußerlichen Askese – Fasten, Gebet, Schlafentzug, Bußübungen und

16 Siehe ebd., Kap. 4.2, S. 98 f.

17 Die klassische Definition der christlichen Mystik stammt von Thomas von Aquin und Bonaventura. Ihnen zufolge ist Mystik *cognitio Dei experimentalis*, auf Erfahrung gegründete Gotteserkenntnis. Mystik kann also als das Streben des Menschen nach unmittelbarem Kontakt mit Gott mittels persönlicher Erfahrung definiert werden. Mystik wird allgemein sowohl als theologischer Überbegriff für den Weg zur konkreten Erfüllung dieses Strebens und die dabei gemachten Empfindungen verwendet als auch für dessen theoretische Reflexion. Bei der *Theologia mystica*, der Ebene von Reflexion und Theoriebildung, ist Gott Gegenstand des Denkens, während auf der Ebene des unmittelbaren Vollzugs, der Ebene des mystischen Lebens und Erlebens, Gott zum Gegenstand konkreter Erfahrung wird. Dinzelsbacher 1998, S. 15, 21. Für einen Überblick zu den Erscheinungsformen christlicher Mystik und mystischer Theologie seit der Antike vgl. Hans-Ulrich Lessing, *Mystik, mystisch*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1984, Band 6, S. 268–280.

18 Benz 1969, S. 12.

19 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, Kap. 29.12. S. 426 f.

20 Bei Visionen handelt es sich um innerseelische Erlebnisse. Für Außenstehende sichtbar sind, wenn überhaupt, nur die physischen Auswirkungen auf den Körper des Visionärs, der während der Ekstase in Katalapsie verfällt. Dinzelsbacher 2002, S. 14.

21 Ich orientiere mich hierbei an der Definition von Sinnlichkeit in einem von Marcia Hall und Tracy Cooper herausgegebenen Sammelband, der das Phänomen von Sinnlichkeit in der posttridentinischen Kunst im Verhältnis zur katholischen Spiritualität aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013.

allem voran sexuelle Enthaltsamkeit –, der sich die meist im monastischen Umfeld vertorten Visionäre unterzogen.²² Äußerste Weltentsagung und Verachtung des Irdischen waren sowohl eine Folge des Verkostens „himmlischer Süßigkeiten“ und „geistlicher Wollüste“ als auch Teil der asketischen Vorbereitung auf das Genießen göttlicher Gunstbezeugungen.²³ Von Caterina Ricci (1522–1590), einer Florentiner Dominikanerheiligen, von der tagelange Zustände mystischer Ekstase überliefert sind und die in Briefkontakt mit zahlreichen prominenten Persönlichkeiten ihrer Zeit stand, darunter Filippo Neri (1515–1595) und Carlo Borromeo (1538–1584), heißt es, sie habe nur noch eine Stunde in der Woche geschlafen und sei von ihren Mitschwestern stets im Gebet oder in Verückung vorgefunden worden.²⁴

Auch vom berühmten Franziskaner-Minoriten Giuseppe da Copertino (1603–1663), der insbesondere für seine unzähligen Flugwunder bekannt war und regelrechte Pilgerströme anzog, ist überliefert, alles habe ihn zur „Entseelung seines Körpers“ und der „Geniessung der ewigen Güter“ gedrängt.²⁵ Seine Biographen berichten, er habe vom Heiligen Geist entflammt jederzeit in die Lüfte auffahren und „wie ein schnelles Raquet“ unvorhersehbar in alle Richtungen schießen können.²⁶ Als Grund dafür geben sie an, dass seine Seele so empfänglich für die Liebe Gottes gewesen sei, „als das Schießpulver zu Auffangung eines nur kleinsten Feuerfunktens“, weshalb die Überfülle göttlicher Liebe zu ungeheuren Kraftentladungen drängte.²⁷

Ein wiederkehrender Topos in Heiligenviten ist die Bereitschaft zur Weltflucht und Weltentsagung, um sich allein der Welt des Geistigen zu widmen.²⁸ Der Eintritt in

22 Zur asketischen Vorbereitung auf Gotteserfahrungen und Visionen Benz 1969, S. 37–52.

23 Benz beschreibt Praktiken der „Abtötung“ und Askese als Vorbereitung auf erlebnismystische Erfahrungen eindrucksvoll am Beispiel der ostpreußischen Heiligen Dorothea von Montau. Diese fügte sich unter anderem regelmäßig Fleischwunden zu, um jede Form von fleischlicher Sinnlichkeit abzutöten und lebte innerhalb ihrer Ehe zölibatär. Benz 1969, S. 57f.

24 Ebd., S. 49.

25 Siehe Roberto Nuti, *Lebens-Beschreibung / Deß grossen Diener Gottes / Josephi Von Copertino, Priesters auß den Orden der Mindern Conventualien S. Francisci, [...]*, Brünn 1695, S. 128, zit. nach Joseph Imorde, *Vom Affekt zum Wunder. Zur Repräsentation göttlicher Gnade im 17. Jahrhundert*, in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 80–87, S. 84.

26 *Englischer Liliengeruch von Kupertin aus dem Welschlande. Oder: Wundervolle Lebensgeschichte von dem heilig gesprochenen wunderthätigen Joseph v. Kupertin, des mindern, und seraphischen Franciscaner-Ordens deren Conventualen, aus dem apostolischen Hirtenbriefe, und andern authentischen Zeugnissen zusammen getragen, und samt denen Tagzeiten, Litaneyen, und andern Gebethern in Druck befördert*, Konstanz 1768, S. 25, zit. nach Imorde 2019, S. 84.

27 Siehe ebd., S. 78. Vgl. auch Domenico Bernini, *Vita del venerabile padre Fr. Giuseppe da Copertino de minori conventuali*, Venedig 1726, S. 146.

28 Zum Thema Askese und Sinnlichkeit vgl. auch Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Werner Röske und Julia Weitbrecht, Berlin u. a. 2010 (mit

die Welt des Himmlischen, der in den Visionen vorweggenommen wird, musste somit alles übertreffen, was an irdischen Genüssen möglich war. Derartige Abwertungen der irdischen Lebensrealität und Sinnlichkeit im Vergleich zur himmlischen Welt finden sich in zahlreichen Heiligenbiographien, aus denen hervorgeht, dass für die Visionäre die in den Visionen erfahrene Realität die Wirklichkeit schlechthin ist.²⁹ So betont beispielweise Teresa von Ávila, dass die göttlichen Offenbarungen sie dazu gebracht hätten, verglichen damit „alle Dinge des Lebens gering zu schätzen und unwichtig zu nehmen“. Ein Grund dafür sei, dass während der Visionen „alle Sinne in so hohem Grad und mit solcher Zärtlichkeit [genießen], daß man es nicht ausdrücken kann.“³⁰

Auch von Dorothea von Montau (1347–1394) wird berichtet, dass die sinnlichen Freuden ihrer Visionen dazu führten, dass sie jegliches Interesse an der irdischen Welt verlor:

*Denn dem Menschen, dem der Schmach geistlicher Wollust vorgelegt wird, dem wird die fleischliche Lust ein Ungeschmack, wie Gott an seiner lieben Freundin Dorothea das wohl bewiesen hat, die dem süßen Geschmack geistlicher Güter alle vergänglichen Dinge achtete als einen faulen Mist. [...] Darum war es ihr oft sehr leid, wenn der Tag anbrach, denn sie fürchtete, daß sie behindert würde an dem lieblichen Gekose mit Gott.*³¹

Auffällig häufig wird für die Beschreibung der liebenden Gottesbegegnungen die Metaphorik irdischer Erotik verwendet. Gleichzeitig war sexuelle Askese einer der wichtigsten Faktoren für ein heiligmäßiges Leben – vorgegeben durch soziale Normen, denen zufolge Sünde vorrangig mit sexueller Konkupiszenz identifiziert wurde. Aus diesem Grund entwickelten viele Visionäre eine regelrechte Idiosynkrasie gegen alles Geschlechtliche. Vor diesem Hintergrund stellt die erotische Metaphorik in den

weiterführender Lit.). Die christliche Askese als Selbstentsagung galt als umso bewundernswerter, je weiter sie in der „Abtötung“ von Körper und Geist voranschreitet. Askese umfasst jedoch neben der Entsagung auch Momente der Selbstkonstitution im Sinne einer Befreiung aus dem Zustand kreatürlicher Determiniertheit. Sowohl der Aspekt der Entsagung, als auch der Selbstkonstitution birgt die Gefahr exzessiver Überschreitung. Zur Gefahr exzessiver Askese im Mittelalter vgl. auch Christina J. Bischoff, *Ultra mensuram tendere. Zur Maßlosigkeit mönchischer Askese* (David von Augsburg, García Jiménez de Cisneros, Bernardino de Laredo), in: *Maß und Maßlosigkeit im Mittelalter*, hg. von Isabelle Mandrella und Kathrin Müller, Berlin und Boston 2018, S. 29–47.

29 Benz 1969, S. 12.

30 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, Kapitel 38.2, S. 564.

31 Siehe Johannes Marienwerder, *Das Leben der Heiligen Dorothea von Montow*, hg. von M. Toeppen, in: *Scriptores rerum prussicarum. Die Geschichtsquellen der preußischen Vorzeit bis zum Untergang der Ordensherrschaft*, Bd. 2, Leipzig 1863, S. 205, 237f., zit. nach Benz 1969, S. 57f.

Beschreibungen mystischer Verzückungen eine erstaunlich konkrete Sublimation irdischer Erotik dar.³²

Charakteristisch für sämtliche literarischen Schilderungen mystischer Gotteserfahrungen – vor allem von Frauen – ist ihr hochgradig sinnlicher Charakter und die Überlegenheit der erfahrenen himmlischen Sinnenfreuden im Vergleich zu den entsprechenden Formen irdischer Genüsse.³³ Der konkrete Inhalt der Visionen steht hierbei in direktem Zusammenhang mit der geistlichen Verfasstheit des Sehers, sowie der Prägung seiner Imagination, seiner Gefühle und seiner intellektuellen und spirituellen Bildung.³⁴

Procaccinis Visionardarstellungen

Auf die Hochphase der Visionsliteratur im 16. Jahrhundert folgte im 17. Jahrhundert eine wahre Massenproduktion von Visionsdarstellungen, mit denen das komplexe Sujet seelischer Grenzerfahrungen in der Begegnung mit der himmlischen Sphäre weite Verbreitung fand. Während die paradoxen Sprachbilder, mit denen die Visionäre ihre Erfahrungen zu beschreiben versuchten, von der Herausforderung zeugen, die komplexen Erscheinungsformen und sinnlichen Auswirkungen von Visionserfahrungen überhaupt sprachlich zu fassen, liegt die Herausforderung der bildlichen Darstellung in der Übersetzungsleistung der unsichtbaren, geistigen Erfahrung in eine äußere Handlung.³⁵

Das innere Erleben muss zum Zweck seiner bildlichen Repräsentation exteriorisiert, und verräumlicht werden.³⁶ Ein Visionsbild verleiht der ephemeren, sprachlich kaum fassbaren, übernatürlichen Erfahrung bleibende Gestalt und macht sie in dieser Form öffentlich zugänglich. Das Sichtbarmachen des inneren „Bildes“

32 Benz 1969, S. 50–52. Zur wechselseitigen Durchdringung von Mystik und Erotik in der künstlerischen Darstellung vgl. Kap. 6.

33 Zu Mystik und spirituellen Praktiken in Frauenklöstern vgl. auch Dinzeltacher 1998, bes. S. 21–30, sowie Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.

34 Benz 1969, S. 37.

35 Zur „Rhetorik des Unsagbaren“ in den literarischen Beschreibungen mystischer Erfahrungen Stoichita 1997, S. 81 f. Es besteht streng genommen ein grundsätzlicher Unterschied zwischen einer mit Entrückung und Ekstase einhergehenden *visio* und der *apparitio*, dem plötzlichen Auftauchen einer transzendenten Person im Raum des Sehers, bei welcher das Bewusstsein des Visionärs für seinen Umraum nicht verlorengeht. Dinzeltacher 2002, S. 14. Da auch in der Visionsliteratur der Frühen Neuzeit zum Teil nicht klar zwischen *visio* und *apparitio* unterschieden wird und diese Unterscheidung für die bildliche Darstellung in der Regel keine wesentliche Rolle spielte, wird im Folgenden keine Trennung der Stufen visionärer Erfahrung vorgenommen. Zur Gleichbehandlung der Erscheinungsformen in Visionsberichten und Forschung vgl. auch von Rosen 2004, S. 64, Anm. 3.

36 Victor Stoichita bezeichnet Visionsdarstellungen daher auch als intermediäre Gegenstände, da sie dem Betrachter im Rahmen der Repräsentation einen Zugang zur Transzendenz eröffnen. Stoichita 1997, S. 200.

veranschaulicht das Seelendrama des Visionärs und dokumentiert zugleich die körperlichen und emotionalen Auswirkungen der intimen seelischen Grenzerfahrung.³⁷ Ein Visionsbild zeigt somit gewissermaßen die transparent gemachte Seele des Visionärs.³⁸

Unter den zahlreichen bildlichen Darstellungen von Visionen in posttridentinischer Zeit hat insbesondere Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) Visionsgemälde von besonders eindrucksvoller Sinnlichkeit produziert – sowohl in der haptischen Inszenierung attraktiver Körper als auch hinsichtlich der physischen Interaktion zwischen den Visionären und den himmlischen Personen. Sinnlich sind in seiner *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1), einem Galeriebild für einen privaten Auftraggeber, nicht nur Gewand, Haare und Inkarnat der jugendlichen Heiligen, die mit entblößter Brust und schmachtem Blick als Objekt erotischen Begehrens inszeniert wird, sondern auch die Visionserfahrung selbst. Maria Magdalena wird von zwei nackten Putti liebeskösend umarmt und auditiv durch ein himmlisches Konzert betört.

Das Gemälde ist kein Einzelfall. Procaccini inszeniert die visionäre Erfahrung mit wenigen Ausnahmen als Ereignis für alle Sinne und kommt dem multisensorischen Charakter der erlebnismystischen Erfahrungsberichte zeitgenössischer Mystiker somit deutlich näher als die meisten zeitgenössischen Alternativen. Seine Gemälde, die nach gängiger Forschungsmeinung zwar oberflächlich virtuos, aber inhaltlich wenig gehaltvoll sind, liefern gerade beim Thema Vision durch ihre offensive Sinnlichkeit eine Zuspitzung der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der bildlichen Repräsentation spiritueller Erfahrung.

Die sinnlichen Komponenten der visionären Erfahrung wurden in der Regel nur ausschnittsweise für deren bildliche Darstellung rezipiert. Die Mehrheit der posttridentinischen Maler setzte aufgrund der Komplexität der Thematik auf eine verkürzende, symbolische Repräsentation der Vision als Seh-Erfahrung einer von Wolken, Licht und Engeln begleiteten himmlischen Erscheinung. Diese Darstellungsweise etablierte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts als ikonographische Konvention. Procaccini markiert mit seinem Darstellungsmodus für visionäres Erleben also eine erklärungsbedürftige Position im Vergleich mit zeitgleich entstandenen Alternativen.

Mailand war unter dem Episkopat der Borromeo-Bischöfe Carlo und Federico nach dem Konzil von Trient zur vorbildlichsten Reformdiözese der katholischen Kirche umstrukturiert worden. Insbesondere Federico Borromeo (1564–1631) sah sich als Schirmherr der bildenden Künste, was die Gründung einer Akademie und

37 Stoichita kategorisiert die Visionserfahrung als Erfahrung eines Bildes. Stoichita 1997, S. 200. Diese Definition ist jedoch verkürzend, da die interpersonale Interaktion zwischen Visionär und Erscheinung hiermit ausgeklammert wird. Zum Aspekt der Visionsdarstellung als Veranschaulichung des Seelendramas vgl. Matthias Kroß, Gian Lorenzo Bernini. Die Verückung der Heiligen Theresia, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 141.

38 Stoichita 1997, S. 29.



Abb. 1 Giulio Cesare Procaccini, *Die hl. Maria Magdalena in Ekstase*, 1618–1620, 213,8 × 143,5 cm, Öl auf Leinwand, Washington, National Gallery of Art

seine Autorenschaft diverser kunsttheoretischer Traktate belegt.³⁹ Insgesamt wurden die tridentinischen Beschlüsse im Erzbistum Mailand mit besonderer Strenge und Konsequenz umgesetzt. Dazu gehörte auch die Reformierung der sakralen Kunstproduktion. In seinem bildertheologischen Traktat *De pictura sacra* behandelt Federico Borromeo daher unter anderem auch Decorumsfragen und das *lascivitas*-Problem in der Malerei.⁴⁰ Dem Thema unzulässiger Nacktheit und Laszivität widmete er sogar gleich mehrere Kapitel.

Ausgerechnet in dieser Diözese betrat Anfang des 17. Jahrhunderts mit Giulio Cesare Procaccini ein junger Bologneser Künstler das Parkett, der sowohl in privaten Sammlerbildern, als auch in kirchlichen Auftragswerken maximale Sinnlichkeit in der Darstellung eng verflochtener, haptischer Körper und malerischer Texturen zelebrierte.⁴¹ Trotz ihres subversiven Potenzials in Bezug auf die sinnlichkeitsfeindliche Einstellung der Bildertheologen waren seine Bilder kein Zensurfall, im Gegenteil: Procaccini avancierte in kurzer Zeit zum Superstar der Mailänder Kunstszenen und war so gefragt, dass er sich seine Aufträge aussuchen und höchste Honorare fordern konnte.⁴²

Merkmal seiner Visionsdarstellungen ist die reliefartig gedrängte Anordnung der Figuren auf der Bildfläche und die auf diese Weise erzeugte Tuchfühlung zwischen himmlischer und irdischer Realität sowie zahlreiche Berührungsmomente innerhalb des Bildpersonals. Besonders augenfällig wird dies in Gemälden wie der bereits erwähnten *Hl. Maria Magdalena in Ekstase*, oder seiner *Maria mit Kind und den hll. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2) für Sant’Afra in Brescia. Berührungen ereignen sich nicht nur innerhalb der jeweiligen Realitätsebenen, sondern auch zwischen himmlischem und irdischem Bildpersonal. Die physische Nähe und die handgreifliche Kontaktaufnahme zur übernatürlichen Welt machen Procaccinis Visionsgemälde angesichts des ontologischen Status’ von Visionen als für Außenstehende unsichtbare Erscheinungen vor dem inneren, geistigen Auge des Sehers zu erklärungsbedürftigen Ausnahmeerscheinungen innerhalb der posttridentinischen Visionsdarstellungen.

Procaccini konterkariert mit seinen haptischen Darstellungen schöner Körper in intimer Nähe zueinander nicht nur das seinerzeit bereits etablierte Bildschema der

39 Pamela Jones, Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan, Cambridge 1993, bes. S. 27–31; Dies., Introduction, in: Federico Borromeo, Sacred Painting. Museum, hg. und übers. von Kenneth S. Rothwell, Cambridge und London 2010, S. ix–xxvi.

40 Ebd., S. 21–23, 55–59.

41 Procaccinis entstammt einer Bologneser Künstlerfamilie, die 1587 nach Mailand übersiedelt war und mehrere erfolgreiche Maler hervorgebracht hat. Nachdem er bald europaweit bekannt und geschätzt war, geriet er im 19. Jahrhundert in Vergessenheit. Hugh Brigstocke, Giulio Cesare Procaccini. His Life and Work, in: Hugh Brigstocke und Odette D’Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Turin 2020, S. 12–59. Zu Procaccinis Karriere vgl. Kap. 3.

42 Angelo Lo Conte, The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan, London und New York 2021, S. 60, 95–98.



Abb. 2 Giulio Cesare Procaccini, *Maria mit Kind und den hll. Carlo Borromeo und Latinus*, um 1613–1615, Öl auf Leinwand, 167 × 123 cm, Brescia, Sant' Angela Merici

Vision als Seherfahrung, sondern reizt in der Körperdarstellung auch die Grenze zur verbotenen *lascivitas* aus, was seinem Erfolg bei säkularen und kirchlichen Auftraggebern jedoch keinen Abbruch tat, sondern ihm im Gegenteil sogar europaweiten Ruhm bescherte.⁴³ Dies wirft die Frage auf, vor welchem Hintergrund seine Zeitgenossen die Sinnlichkeit seiner Darstellungen wahrnahmen und interpretierten.

Trotz seiner aufsehenerregenden Bildinventionen blieb Giulio Cesare Procaccini, der im frühen 17. Jahrhundert einer der erfolgreichsten oberitalienischen Maler war, lange Zeit von der kunsthistorischen Forschung unbeachtet. Da seine Gemälde als virtuose, aber vergleichsweise innovationsfreie Adaptionen veralteter, manieristischer Stilmodi und Figurentypen beurteilt wurden, schien Procaccini im Vergleich zu Caravaggio oder den Carracci nichts Neues zu bieten und wurde deshalb nicht weiter beachtet.⁴⁴ Seit den 70er-Jahren wurde er zunächst als Bestandteil diverser Ausstellungen wiederentdeckt, rückt aber spätestens seit dem Erscheinen des ersten umfassenden Werkverzeichnisses von Hugh Brigstocke und Odette D'Albo zusehends ins Sichtfeld kunsthistorischen Forschungsinteresses.⁴⁵

Procaccinis Visionsgemälde sind als Werkgruppe noch nicht bearbeitet worden, obwohl sie in jeder Hinsicht außergewöhnlich sind. Sowohl seine *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* als auch seine *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) weisen beispielsweise Parallelen zur ekstatischen Körpersprache der drei Jahrzehnte später entstandenen *Transverberation der hl. Teresa von Ávila* (Abb. 85) von Gianlorenzo Bernini auf, ohne bisher von der Forschung zu den Figurationen des mystischen Eros beachtet worden zu sein. Etwa zeitgleich mit den aufsehenerregenden Darstellungen seines Landsmanes Caravaggio, der Maria Magdalena (Abb. 87) und Franziskus von Assisi (Abb. 89) als Visionäre ebenfalls in ekstatisch-erotischer Körpersprache zeigt, wählte Procaccini erstaunlich ähnliche körperliche Ausdrucksformen für die Darstellungen mystischer Verückung.

⁴³ Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts geriet er in Vergessenheit. Zur *fortuna critica* Odette D'Albo, Procaccini's "Fortuna" in Literary Sources and his Critical Reputation, in: Brigstocke/D'Albo 2020, S. 89–96.

⁴⁴ Hugh Brigstocke beispielsweise schließt sich der Meinung von Jonathan Bober an, der Procaccini in einem Aufsatz über die *Geißelung Christi* (1615–1618, Boston, Museum of Fine Arts) als einen Maler bezeichnet, dessen Vorliebe mehr der Maltechnik und dem Prozess des Malens als der Konzeption, der Ikonographie oder dem Ausdruck gegolten habe. Jonathan Bober, A 'Flagellation of Christ' by Giulio Cesare Procaccini. Program and Pictorial Style in Borromean Milan, in: *Arte lombarda* 73/75, 1985, 2/4, 55–80, S. 79; Hugh Brigstocke, Giulio Cesare Procaccini. His Life and Work, in: Hugh Brigstocke und Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Turin 2020, S. 12–59, S. 34f.

⁴⁵ Hugh Brigstocke und Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work. Turin 2020.

Forschungsstand

Nachdem Procaccinis Vorliebe für eine gedrängte Raumorganisation und haptische Körper und Texturen in der Forschung bislang ausschließlich unter formalästhetischen Gesichtspunkten diskutiert wurden, stellt sich die Frage, ob die Strukturmerkmale seiner Visionsgemälde vor dem Hintergrund der schwelgerischen Sinnlichkeit erlebnismystischer Erfahrungsberichte auch inhaltliche Gründe haben könnten. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, anhand prägnanter Beispiele zu diskutieren, welche Wirkungsabsicht Procaccini vor dem Hintergrund der erlebnismystischen Spiritualität seiner Zeit mit seinem spezifischen visionären Darstellungsmodus verfolgt. Es scheint, dass Procaccini eine auf einführende Partizipation ausgerichtete, körperhafte Bilderfahrung anstrebt, um einen Präsenzeffekt zu erzeugen, der einer tatsächlichen Visionserfahrung möglichst nahe kommt.⁴⁶

Vor dem Hintergrund der als Erlebnis für alle Sinne geschilderten Visionsberichte zeitgenössischer Visionäre soll durch die Strukturanalyse exemplarischer Visionsgemälde Procaccinis die Frage nach der Interferenz von malerischer Darstellung und spirituellem Erleben hinsichtlich der Rolle von Sinnlichkeit diskutiert werden. Im Fokus steht hierbei die Hermeneutik sinnlicher Gestaltungsmittel in Ikonographie, Körperdarstellung und malerischer Faktur. Untersucht wird die Übersetzung der multisensorischen Faktoren von Visionserfahrungen ins Bild und umgekehrt die rezeptionsästhetische Wirkungsabsicht sinnlicher Gestaltungsmittel als Einladung zur Transzendierung des materiellen Bildes hin zu einer visionären oder zumindest visionsartigen spirituellen Erfahrung.

Obwohl Mutmaßungen über das Aussehen und die sinnlichen Qualitäten des Himmels, angeregt durch die erlebnismystische Spiritualität des 16. Jahrhunderts, in post-tridentinischer Zeit verstärkt in theologischen Abhandlungen thematisiert wurden, ist die Sinnlichkeit von mystischen Schauungen der himmlischen Welt noch nicht in gebührender Weise in die kunsthistorische Forschung einbezogen worden.⁴⁷ Auch wenn sich die kunstwissenschaftliche Forschung zur Medialität des Gemäldes bereits seit Längerem mit der Darstellung von Visionen befasst, wurde die Frage nach dem Verhältnis

⁴⁶ Zur Evidenz haptischer Bilderfahrung vgl. auch Stoichita 1997, S. 77–79 sowie Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. VII–XV.

⁴⁷ Prominente Theologen wie Roberto Bellarmino (1542–1621) und zahlreiche weitere Autoren befassten sich mit den (Sinnen-)Freuden des Paradieses, seiner Lage und seinem Aussehen. Zu den theologischen Debatten Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 262. Bereits aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert sind theologische Traktate über die „sinnlichen Wonnen“ des Himmels überliefert, so etwa Bartholomäus Rimbertynus Schrift *De deliciis sensibilibus paradisi* von 1498 und Celso Maffei's Abhandlung *Delitiosam explicationem de sensibilibus deliciis Paradisi* (1504), wo insbesondere Fragen des veränderten Sehens und der optischen Wonnen behandelt werden. Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Berlin 2013, S. 152 f.

der sinnlichen Komponenten von Visionserfahrungen zu den sinnlichen Aspekten in der malerischen Darstellung von Visionen noch nicht systematisch von der Forschung zur italienischen Malerei der posttridentinischen Zeit bearbeitet. Ausschließlich der in diesem Kontext aufsehenerregendste Bereich der „Figuren des mystischen Eros“, wie Victor Stoichita die Erotisierung der Visionserfahrung in seiner methodisch wegweisenden Studie zu spanischen Visionsgemälden des 17. Jahrhunderts bezeichnet, ist mittlerweile am Beispiel von Caravaggio und Bernini hinlänglich diskutiert worden.⁴⁸

Hervorzuheben sind hier insbesondere die Forschungsbeiträge von Valeska von Rosen, Victoria von Flemming, Giovanni Careri und vor allem Alexandra Ziane, die Caravaggios Darstellungen religiöser Affekte vor dem Hintergrund der *affetti amorosi spirituali* in der zeitgenössischen Lyrik und Musikproduktion analysiert.⁴⁹ Zum Thema Sinnlichkeit und Erotik in der religiösen Kunst des 16. Jahrhunderts sind auch die Beiträge von Alessandro Nova zu nennen.⁵⁰

Verschiedene interdisziplinäre Beiträge zu Erotik und Sexualität in der sakralen Bildproduktion versammelt auch der Essayband zur Ausstellung *Verdammte Lust!* im Diözesanmuseum Freising. Die mystische Dimension des himmlischen Eros wurde hier jedoch lediglich im Aufsatz von Barbara Vinken in seiner Komplexität und Ambiguität beleuchtet und ansonsten sowohl in den Wandtexten der Ausstellung als auch in den Essays und Katalognummern des Ausstellungskatalogs weitgehend ausgeklammert.⁵¹

⁴⁸ Stoichita 1997, S. 123–163.

⁴⁹ Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009; Dies., 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; Victoria von Flemming, Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996; Alexandra Ziane, Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und Kunst in Rom um 1600, Paderborn u. a. 2011; Dies., Ambiguität der Mariendarstellung in geistlicher Musik um 1600 in Italien, in: Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit, hg. von Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 169–191. Zu nennen ist hier außerdem der Sammelband *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. Exzellente Beiträge zu Vision und Eros finden sich auch in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019. Hervorzuheben sind hier insbesondere die Beiträge zu *Visione* (Joseph Imorde) und *Amore* (Victoria von Flemming) sowie der Aufsatz von Giovanni Careri. Giovanni Careri, Caravaggio, Bernini und der Seelenleib, in: Ausst.-Kat. Wien 2019, S. 56–67.

⁵⁰ Alessandro Nova, Rosso Fiorentino „Christus in forma Pietatis“ zwischen Andacht und Schönheit, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 95–112; Nova 2014, S. 83–104.

⁵¹ Barbara Vinken, Keuschheit. In aufgeklärter Absicht, in: *Verdammte Lust! Essays*, hg. von Carmen Roll u. a. (Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising), München 2023, S. 51–57.

Die Erforschung der Rolle von Sinnen und Sinnlichkeit in der posttridentinischen Malerei war, unabhängig vom Visions-Sujet, wiederholt Thema der Forschungsbeiträge von Marcia Hall. Hall hat auf innovative Weise die Rolle des Bildes als Visions-Vermittler am Beispiel exemplarischer posttridentinische Maler, allen voran Federico Barocci, bearbeitet, allerdings primär aus der Perspektive der Wirkungsästhetik und der zeitgenössischen Theorie der Gotteserkenntnis, ohne quellenbasiert näher auf die zeitgenössischen Erscheinungsformen mystischer Frömmigkeit und die sinnliche Sprache der Mystiker einzugehen.⁵²

Hervorragende Aufsätze zur Sinnlichkeit in der posttridentinischen Malerei versammelt auch der von Hall und Tracy Cooper herausgegebenem Band *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*.⁵³ Zu nennen sind hier insbesondere die Beiträge von Costanza Barbieri und Bette Talvacchia. Barbieri fokussiert in ihrem Aufsatz *“To be in Heaven”. St. Philip Neri between Aesthetic Emotion and Mystical Ecstasy* den Aspekt des sakralen Bildes als Katalysator religiöser Gefühle und als visuelle Anregung des geistigen Aufstiegs zur Erkenntnis der himmlischen Dinge bei Filippo Neri und rekonstruiert an diesem Beispiel eine für die Zeit nach dem Konzil von Trient typische Rezeptionshaltung gegenüber sakralen Bildern.⁵⁴

Talvacchia hingegen behandelt in ihrem Beitrag *The Word Made Flesh. Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art* dezidiert den Bereich betont leiblicher und erotischer Darstellungen sakraler Sujets vor dem Hintergrund der Inkarnationslehre und der neuplatonischen Philosophie.⁵⁵ Zur Basisliteratur für jede Bearbeitung der posttridentinischen Kunstproduktion zählt darüber hinaus Christian Hechts Studie über die tridentinische und posttridentinische Bildertheologie und ihre praktischen Auswirkungen.⁵⁶

Zur Grundlagenforschung im Bereich der Wirkungspsychologie sakraler Kunstwerke gehört nach wie vor David Freedbergs wegweisender Band *The Power of Images*.⁵⁷ Die sinnlichen Aspekte von Religion und Religionsausübung im frühneuzeitlichen Europa stehen im Fokus der Forschungen von Christine Göttler. Hier ist vor allem der von Göttler und Wietse de Boer herausgegebene Sammelband *Religion and the Senses in*

52 Marcia Hall, *The Sacred Image in the Age of Art*. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio, New Haven und London 2011.

53 *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013.

54 Costanza Barbieri, *“To be in Heaven”. St. Philip Neri between Aesthetic Emotion and Mystical Ecstasy*, in: Hall/Cooper 2013, S. 206–229.

55 Bette Talvacchia, *The Word Made Flesh. Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art*, in: Hall/Cooper 2013, S. 21–27.

56 Hecht 2016. Speziell zur Problematik der *lascivitas* vgl. außerdem Ders. 2023.

57 David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago und London 1989.

Early Modern Europe zu nennen.⁵⁸ Die konkrete sinnliche Komponente der Wirkungsästhetik ist im Bereich von Seh- und Tastsinn für viele Bereiche der Kunst der Frühen Neuzeit bereits bearbeitet worden.⁵⁹ Eine Anwendung auf den Bereich von Sinnlichkeit und Vision steht jedoch noch aus.

Das Feld historischer Affektsprache und Affektansprache sowie ihre Bedeutung für die Spiritualität der posttridentinischen Zeit hat Joseph Imorde in seinen Beiträgen zur Wechselwirkung von religiösen Affekten und Visionen diskutiert, jedoch nicht in direkter Verbindung mit der Wirkungsästhetik sinnlicher Bildgestaltung.⁶⁰ Das Zusammenspiel von ästhetischer und spiritueller Erfahrung ist Thema der Beiträge von Klaus Krüger zur Ästhetik der Liminalität.⁶¹ Eine systematische Anwendung auf die posttridentinische Visionskultur und -literatur sowie die zeitgleiche malerische Produktion in Italien lässt Krüger jedoch vermissen.

58 Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013. Zu Sinnen und Sinnlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit vgl. auch Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 48, 1986, S. 10–22. Vgl. hierzu auch Alessandro Nova, Popular Art in Renaissance Italy. Early Response to the Holy Mountain at Varallo, in: Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650, hg. von Claire Farago, New Haven und London 1995.

59 Zur Rolle des Sehens in der Renaissance vgl. auch Frank Fehrenbach, Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance, in: Sehen und Handeln, hg. von Horst Bredekamp und John M. Krois, Berlin 2011, S. 141–154. Zur Spannung zwischen Seh- und Tastsinn vgl. Hartmut Böhme, Zonen der Berührungsfurcht – Tactus und Visus im Bildgeschehen, in: Bild, Blick, Berührung, hg. von Tina Zürn u. a., Paderborn 2019, S. 31–56. Zu körperhafter Bild-erfahrung und Tastsinn in der Kunst vgl. die Beiträge in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013; Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst, hg. von Lisa Ahlers, Weitra 2016. Grundlegend zur Kulturgeschichte des Tastsinns: Constance Classen, The Deepest Sense. A Cultural History of Touch, Baltimore 2012.

60 Joseph Imorde, Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst, in: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordens-provinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Karner und Werner Telesko, Wien 2003, S. 179–191; Ders., Gustus Mysticus. Zur Geschichte und Metaphorik geist-licher Empfindsamkeit, Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hg. von Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1105–1133; Ders. 2019, S. 80–87.

61 Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001; Ders., Authenticity and Fiction. On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy, in: Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe, hg. von Reindert Leonard Falkenburg, Turnhout 2007, S. 37–70; Ders., Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016; Ders., Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen 2018. Zu nennen ist auch der Einführungsaufsatz von Klaus Krüger, Wolf-Dietrich Löhr und Ulrike Tarnow, Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit. Zur Einführung, in: Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, S. 7–14.

Ebenfalls bearbeitet wurden das Phänomen sinnlicher Sprache in der Literatur des 17. Jahrhunderts und die möglichen Zusammenhänge mit der zeitgenössischen Bildproduktion am Beispiel Giambattista Marinos.⁶² Eine systematische Analyse sinnlicher Rhetorik in der mystischen Literatur um 1600 und ihre Verbindung zu bildlichen Darstellungen mystischer Erfahrungen fehlt jedoch bislang. Daher liegt hier auch ein Fokus der vorliegenden Arbeit. Die Metaphorik der mystischen Literatur des 16. Jahrhunderts hat bislang ausschließlich Victor Stoichita für die Analyse posttridentinischer spanischer Visionsgemälde einbezogen, ergänzt durch einen Aufsatz zur Semantisierung der malerischen Faktur bei El Greco von Valeska von Rosen.⁶³ Stoichitas Methodik und die erarbeiteten Strukturmerkmale der Visionsdarstellungen in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts dienen als maßgebliche Referenz für die vorliegende Studie zur bildlichen Repräsentation der sinnlichen Faktoren von Himmelsvisionen und Transzendenzbegegnungen bei Procaccini.

Methodik und Vorgehensweise

Grundlage und Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der Strategien sinnlicher Bildwirkung in ausgewählten Visionsgemälden Procaccinis. Da Procaccini von der kunsthistorischen Forschung bislang kaum bearbeitet wurde, liegt der Forschungsbeitrag der vorliegenden Arbeit vor allem in der erstmaligen hermeneutischen Erschließung seiner Visionsgemälde. Um den historischen Rezeptionsbedingungen möglichst nahe zu kommen, spielen Fragen der Wirkungsästhetik und Kontextanalyse hierbei eine entscheidende Rolle.⁶⁴ Zur hermeneutischen Erschließung werden sowohl zeitgenössische Quellen aus der (bilder-) theologischen und mystischen Literatur der Zeit als auch die kunsttheoretischen Diskurse miteinbezogen, die für den Künstler relevant waren.

Zum Verständnis der strukturellen und ikonographischen Charakteristika von Procaccinis Visionsdarstellungen ist zunächst ein Vergleich mit möglichen Vorlagen und zeitgenössischen Alternativen notwendig. Am Beginn der Arbeit stehen daher ein Exkurs zur erlebnismystischen Bewegung des 16. Jahrhunderts, die Stoichita als „mystischen Furor“ bezeichnet, und zur damit einhergehenden Hochkonjunktur der Visionsliteratur sowie ein kurzer Abriss zur Genese des frühneuzeitlichen Visionsgemäldes von Raffael bis Guido Reni, gefolgt von einer kunsthistorischen Einordnung Procaccinis.⁶⁵ Anschließend werden insbesondere drei Visionsgemälde im Hinblick auf die rezeptionsästhetische Hermeneutik sinnlicher Bildstrukturen analysiert und

62 Zu nennen ist hier insbesondere der Sammelband *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos 'Galeria'*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013.

63 Stoichita 1997; von Rosen 2004.

64 Als methodische Orientierung dient mir hierbei u. a. die Rekonstruktion des historischen Rezeptionsverhaltens römischer Altarbilder in: Pamela Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot u. a. 2008.

65 Zur Hochkonjunktur erlebnismystischer Spiritualität Stoichita 1997, S. 10.

im Vergleich mit weiteren Beispielen aus dem Œuvre des Künstlers sowie Vorbildern und zeitgenössischen Alternativen diskutiert.

Im Fokus steht die Frage, wie Procaccini im Unterschied zu anderen Künstlern das figurative Paradox löst, eine für Außenstehende unsichtbare Transzendenz Erfahrung in eine bildliche Repräsentation zu überführen. Die vorliegende Arbeit versucht sich hierbei den ausgewählten Werken so weit wie möglich aus der Sicht des historischen Betrachters und aus der Perspektive der posttridentinischen Bildertheologie und -praxis zu nähern.⁶⁶ Da für die Analyse der Wechselwirkungen von Bild und Vision Fragen der Wirkungsästhetik eine wesentliche Rolle spielen, ist der Einbezug des originalen Aufstellungsortes und der ursprünglichen Rezeptionsbedingungen ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Kontextkonditionen wie Raumerfahrung, Blicklenkung und Rezeptionsvorgaben sowie Fragen der Ortsgebundenheit und der liturgischen Einbindung werden daher zur Erschließung und Deutung herangezogen.

Die Arbeit versteht sich nicht als künstlermonographische Abhandlung, sondern als exemplarische Studie zu den Wechselwirkungen zwischen Malerei und erlebnismystischer Spiritualität in der italienischen Malerei um 1600 anhand prägnanter Bildbeispiele Procaccinis. Die Auswahl der Werke dient daher auch nicht dem generalisierenden Überblick über die Gemäldeproduktion des Künstlers, sondern leitet sich aus der Fragestellung ab. Ziel ist es, anhand der Analyse signifikanter Fallbeispiele zu tragfähigen Aussagen zu gelangen und ein Instrumentarium zur Einordnung und Deutung wiederkehrender Strukturmerkmale in Procaccinis Visionsdarstellungen zu erarbeiten. Als roter Faden dient die Frage nach der Motivation für die unterschiedlichen Modi der Jenseits-Repräsentation und nach der rezeptionsästhetischen Hermeneutik sinnlicher Gestaltungsmittel in Ikonographie, Körperdarstellung und malerischer Faktur.

In die Deutung einbezogen werden sowohl literarische Zeugnisse aus der zeitgenössischen mystischen Literatur als auch historische Theorien zur Hierarchie der Sinne im Prozess der Gotteserkenntnis. Methodisch erweitert wird der kontextanalytische und rezeptionsästhetische Ansatz durch den Einbezug moderner kognitionswissenschaftlicher und anthropologischer Forschung zu Einfühlungsästhetik und Embodiment, die unter dem Schlagwort des „haptischen Bildes“ bereits in Ansätzen auf die Kunstproduktion der Frühen Neuzeit übertragen wurden.⁶⁷ Für das Kapitel zum mystischen Eros werden außerdem Forschungsergebnisse aus der Musikwissenschaft zur geistlichen Musikproduktion um 1600 herangezogen.⁶⁸

66 Zu diesem methodischen Ansatz vgl. auch Wimböck 2002.

67 Rath/Trempler/Wenderholm 2013.

68 Grundlage hierfür sind insbes. die Forschungsbeiträge von Alexandra Ziane und Linda Maria Koldau. Ziane 2011; 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.

2

Erlebnismystik und ihre Darstellung

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

Die durch die Reformation ausgelöste Kirchenkrise erzeugte unter anderem eine profunde spirituelle Sehnsucht in der gesamten Bevölkerung. Begleitet von einer Hochphase mystischer Literatur, darunter die Schriften spanischer Mystiker wie Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz (1542–1591), waren erlebnismystische Phänomene im 16. Jahrhundert ein europaweiter Trend. Mystiker und geistliche Autoren, vor allem Franziskaner und Jesuiten, publizierten in den Volkssprachen und erzielten hohe Auflagen.¹ Durch die neuen Vervielfältigungsmöglichkeiten von Druckerzeugnissen und die revolutionierten Lese- und Bildungsgewohnheiten konnten nicht nur elitäre Kreise, sondern zunehmend auch die breite Masse der Bevölkerung mit mystischer Literatur und devotionalen Schriften erreicht werden.²

In einem Bericht an P. Rodrigo Alvarez stellte Teresa von Ávila einen Katalog geistiger „Gunstbezeugungen“ zusammen. Dieser umfasst innere Sammlung, Vereinigung der Seelenkräfte, Ekstase, Entzückung im Sinne einer Ausleibigkeitsvision, Geistesflug und Verwundung der Seele.³ Weitere Phänomene sind Auditionen, Flugwunder (Levitationen) und die sogenannte *unio mystica* (mystische Vereinigung mit Gott), der Höhepunkt mystischen Erlebens. Die *unio* ist eine spirituelle Erfahrung, bei der sich

1 Die mystischen Autoren befürworteten außerdem das Lesen der Bibel in den Volkssprachen und das innere Gebet. Aus diesem Grund gerieten sie häufig in den Verdacht, reformatorisches Gedankengut zu verbreiten. Die scholastischen Theologen, allen voran die Dominikaner, lehnten das innere Gebet und die Lektüre der Bibel in den Volkssprachen aus Überzeugung ab, weil sie darin eine Gefährdung der katholischen Lehre und der kirchlichen Strukturen sahen. Mariano Delgado, *Mystik in harten Zeiten. Zum historischen Kontext der Mystik von Teresa de Avila und Juan de la Cruz*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 111, 2000, S. 56–69, S. 59–61.

2 Ebd., S. 56.

3 Teresa-Dobhan/Peeters 2001, S. 454–463; Wolfgang Beutin, „...als hätten wir in einem goldenen Kästchen einen kostbaren Stein von höchstem Wert und gewaltigen Kräften“. Zur Grundlegung der Mystik Theresias von Avila, in: *Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock. Eine Schlüsselepoche in der europäischen Mentalitäts-, Spiritualitäts- und Individuationsentwicklung*, hg. von Wolfgang Beutin und Thomas Bütow, Frankfurt a. M. 1998, S. 167–187, S. 180.

der Betende vorübergehend als mit Gott vereint empfindet, und die aus diesem Grund auch als „mystische Vermählung“ bezeichnet wurde.⁴

Die zahlreichen Wunder- und Visionsberichte, die im Umlauf waren, lösten einen regelrechten Hunger nach ähnlichen spirituellen Erfahrungen aus, die in einer Zeit der Erschütterung religiöser Identitäten einen unmittelbaren Zugang zu Gott in Aussicht stellten.⁵ Dass die Visions-Begeisterung zum Teil skurrile Fälle hervorbrachte, bezeugen nicht nur erhaltene Prozessakten zur Überführung und Verurteilung „falscher Visionäre“, sondern auch die Warnungen vor einer übersteigerten Visions-Sehnsucht, die autoritativen Vorbildfiguren wie Filippo Neri in den Mund gelegt wurden, sowie die Genese komplexer Techniken zur sogenannten „Unterscheidung der Geister“. ⁶ Auf institutioneller Ebene zeugen die ausgeklügelten Fragenkataloge der Inquisitionen zur Identifizierung echter und falscher Visionäre von den Bändigungsversuchen der katholischen Kirche.⁷

Das Auftreten visionärer Phänomene hatte eine ungeheure Anziehungskraft. Im monastischen Milieu konnte die Visionsbegeisterung problematische Auswüchse aufweisen, wenn in ein und demselben Kloster bei mehreren Personen gleichzeitig Visionen auftraten. Derartige Situationen häuften sich im Zuge der visionären Hochkonjunktur des 16. Jahrhunderts insbesondere in italienischen und spanischen Frauenklöstern. Neid, Cliquenbildung und Konkurrenzkämpfe mit dem Ziel, die jeweils andere Visionärin zu disqualifizieren, konnten zu unkontrollierbaren Spannungen führen.⁸

Das Spektakel, das die Visionäre mit ihren wunderhaften Ekstasen, Levitationen und anderweitigen aufsehenerregenden paramystischen Phänomenen boten, zog weit über die Grenzen der Klöster hinaus Verehrer und Schaulustige in Scharen an. Von der Florentiner Karmeliterin Maddalena de' Pazzi (1566–1607) ist beispielsweise überliefert, sie sei in mystischer Ekstase unter anderem auf ein fünfzehn Ellen hohes Gesims gesprungen, um ein Bild des Gekreuzigten abzunehmen, zu umarmen, zu küssen und mit ihrem Schleier abzuwischen, als wäre es mit Schweiß bedeckt.⁹ Derartige

4 Teresa zufolge ist die „Gotteinung“ die höchstmögliche Form der mystischen Gotteserfahrung. Teresa unterscheidet hierbei zwischen mehreren Graden der Gotteinung, die sowohl im Alltag als auch innerhalb einer Ekstase erfahren werden können, in deren Rahmen auch paramystische Phänomene wie Visionen, Auditionen und Levitationen auftreten können. Zur Definition der Gotteinung bei Teresa: Teresa-Dobhan / Peeters 2004, Anhang I, S. 522f., 525. Zur mystischen Vermählung vgl. Kap. 6.3.

5 Benz 1969, 292–296.

6 Ebd., S. 290–294; Stoichita 1997, S. 164.

7 Insbesondere der spanische Dominikaner Melchior Cano (1509–1560) kritisierte und bekämpfte die mystischen Autoren seiner Zeit mit dem Vorwurf der Verwirrung des Laienvolkes. Delgado 2000, S. 62f.

8 Benz 1969, S. 291f.

9 Ebd., S. 234.

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

Ausdrucksformen mystischer Erlebnisse fanden nicht nur hinter verschlossenen Klostermauern statt, sondern durchaus auch für alle sichtbar in der Öffentlichkeit.

Die Möglichkeit, mit ekstatischen Verhaltensmustern Aufsehen zu erregen, machten sich auch Scharlatane und falsche Visionäre zunutze. Aus spanischen Inquisitionsakten des späten 16. Jahrhunderts geht hervor, dass in der Öffentlichkeit vorgetauschte Visionen unter Strafe standen, was im Gegenzug darauf schließen lässt, dass sich derartige Simulationen häuften und eine Bedrohung für die hierarchische Struktur der katholischen Kirche darstellten, da sich um charismatische Persönlichkeiten durch ihre vermeintliche unmittelbare göttliche Autorisierung schnell große Anhängergruppen formierten.¹⁰ Höchstwahrscheinlich wird gerade deshalb in Heiligenviten auffällig häufig betont, wie sehr echte Visionäre die Abgeschiedenheit ihrer Klosterzelle vorzogen und darunter zu leiden hatten, in der Öffentlichkeit Ekstasen und Visionen „durchzumachen“.¹¹ Diese selbstkritische Haltung dem eigenen visionären Charisma gegenüber gehörte offensichtlich zum erwarteten Rollenbild echter Heiligkeit.¹²

Nichtsdestotrotz waren die zahlreichen visionsbegabten katholischen Heiligen des 16. und 17. Jahrhunderts eine öffentlichkeitswirksame Sensation und erreichten rasch einen ikonenhaften Status. Es gibt sogar Berichte über Fälle, in denen besonders impuls-empfindliche Visionäre absichtlich den entsprechenden „Visions-Trigger“ – meistens sakrale Bilder und Objekte – ausgesetzt wurden, um einen ekstatischen Zustand zu provozieren.¹³ Grundsätzlich ist zu beobachten, dass Bilder und Skulpturen nicht nur

10 Fälle von Visions-Vortäuschung sind durch Inquisitionsakten zuhauf dokumentiert. So ist beispielsweise überliefert, dass 1582 eine Frau aus Valencia, aus der Sekte der *Alumbrados*, unter anderem wegen der öffentlichen Simulation von Visionen angeklagt und verurteilt wurde. Stoichita 1997, S. 26, 164.

11 „Oft brachten die hohen Gnadenerweise, womit der Himmel sie beschenkte, Caterina [Ricci] in peinliche Verlegenheit wegen des Aufsehens, das dieselben bei ihrer Umgebung erregten. Sie litt darunter in ähnlicher Weise, wie andere unter Kränkungen leiden, die man ihrer Ehre zufügt. In ihren Ekstasen brach sie nicht selten in rührende Klagen darüber aus. ‚Oh mein Gott‘, sagte sie dann wohl, ‚ich bitte dich, verbirg die Gaben, die ich von deiner Freigiebigkeit empfangen. Bedecke sie mit einem dichten Schleier, oder aber laß mich in den Boden sinken, damit keines Menschen Blick sie gewahr werde.“ Siehe H. Bayonne, *Das Leben der hl. Caterina Ricci*, Kvelaer 1911, S. 211, zit. nach Benz 1969, S. 226.

12 Zur Angst vor falschen Visionen und der selbstkritischen Haltung Filippo Neris und anderer Visionäre Benz 1969, S. 278–296.

13 Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Dominikanertertiarin Osanna von Mantua (1449–1505), die so spirituell sensibel war, dass sie beim Anblick eines religiösen Bildes augenblicklich entrückt wurde. Es wird überliefert, dass ihr in einem Mailänder Marienkloster ein Mönch ein besonders schönes Andachtsbild vor Augen hielt und sie sofort „über mehrere Stunden in die Entraffung [geriet], kaum daß sie es angesehen hatte“. Dinzelsbacher 2002, S. 21.

die visionäre Phantasie formten, sondern auch zu den häufigsten Visions-Auslösern gehörten.¹⁴

Vom bereits erwähnten Franziskaner-Minoriten Giuseppe da Copertino heißt es beispielsweise, er habe augenblicklich mit Flug-Wundern auf den Anblick eines Kruzifixes oder anderer Heiligenbilder reagiert:

*Bey öffentlichen Bittgängen dürfte ihm kaum ein Kreutz, eine Bildniß der göttlichen Mutter, oder eines besonders von ihm geliebten Heiligen unter die Augen kommen, flogen seine Herzensbegierden hin, solches zu umarmen, zu grüssen, zu ehren, zu küssen, und der Leib mußte mit.*¹⁵

Visionen und Bilder wurden nicht nur literarisch im Rahmen von Heiligenviten in Zusammenhang gebracht, sondern ihr komplexes Zusammenspiel wurde auch bildlich in entsprechenden Darstellungen verbreitet, wo die Interferenz von Bild und Vision medienbedingt besonders augenfällig ist.¹⁶ Auch die biographischen Zeugnisse über Filippo Neri, der als Gründer der Oratorianerkongregation in Rom zu den charismatischsten Persönlichkeiten seiner Zeit zählte, sind voller Anekdoten über Visionen und Ekstasen, die durch die Betrachtung von Bildern ausgelöst wurden.

Im Zuge des Heiligsprechungsprozesses, der kurz nach Neris Tod begann und 1622 abgeschlossen war, wurden zahlreiche Augenzeugenberichte über derartige Wunderereignisse gesammelt und detailliert dokumentiert.¹⁷ Als Quellen sind sie vor allem deshalb interessant, weil sie Einblick in die Wahrnehmung der zeitgenössischen Rezipienten geben und die eminente Bedeutung von Visionen und paramystischen Ausnahmephänomenen für das Rollenbild eines zeitgenössischen Heiligen belegen. Mystisch begabte Personen waren eine Attraktion und galten zugleich als Beweis für die greifbare Realität des Himmels.¹⁸ In einer Zeit der religiösen Verunsicherung durch Kirchenspaltung und Konfessionalisierung wurden Visionäre als verlässliche Zeugen göttlichen Wunderwirkens wahrgenommen.

¹⁴ Bereits aus dem Spätmittelalter sind zahlreiche Beispiele für die visionäre Verlebendigung von Bildern und Skulpturen überliefert – Fälle, in denen die meditative Bildbetrachtung zur ekstatischen Schau führte. Ebd., S. 19–21.

¹⁵ Siehe Auserlesene Lob- und Ehrenreden 1768, S. 122.

¹⁶ Ein Beispiel hierfür sind druckgraphische Darstellungen des sogenannten „Wunders von Segovia“, einer durch ein Bild ausgelösten Vision des Johannes vom Kreuz. Hierfür und für weitere Beispiele Stoichita 1997, S. 60–64. Vgl. auch Freedberg 1989, S. 283–317.

¹⁷ Eines der bekanntesten Beispiele sind die Ekstasen, die Neri vor Federico Baroccis *Visitatio* in der Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella überkamen. Neben Neris Biograph P. Pietro Giacomo Bacci berichten auch einige Augenzeugen darüber. Zu Neris Ekstasen im Zusammenhang mit Bildbetrachtungen Jones 1993, S. 69; Barbieri 2013, S. 206.

¹⁸ Imorde 2019, S. 85.

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

Aus dem gleichen Grund sorgten die Entrückungen des aus Apulien stammenden und später in Assisi und im Herzogtum Urbino wirkenden Giuseppe da Copertino europaweit für Aufsehen. Seine spektakulären paramystischen Erlebnisse zogen Pilgermassen an und motivierten unter anderem Protestanten zur Konversion zum Katholizismus, darunter Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg, der im Jahr 1651 Italien bereiste und in Assisi einer Messe des berühmten Minoriten-Paters beiwohnte. Während der Elevation der Hostie verfiel dieser wie so oft in Ekstase und soll für ungefähr fünfzehn Minuten in der Luft geschwebt haben, woraufhin der Fürst den Entschluss fasste, zum katholischen Glauben zu konvertieren.¹⁹

Derartige göttliche Gnadenerweise bemächtigten sich völlig unkontrollierbar des als äußerst schlichtes Gemüt beschriebenen Klosterbruders, was regelmäßig für tumultartige Unordnung sorgte. Die ekstatischen Zustände erreichten schließlich eine solche Frequenz, dass von ununterbrochener Entrückung gesprochen wurde. In der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen war Giuseppe daher gewissermaßen bereits im Himmel angekommen. Man sah in den Ekstasen die Vorwegnahme eines schon himmlischen Lebens im Irdischen und bewertete sie als Beleg dafür, dass Gott dem Pater „die Eigenschaft der Himmelsbürger schon vor dem Tode zugeeignet habe“.²⁰ Derartige Kommentare stehen exemplarisch für die Doppelexistenz, die den Visionären von ihren Zeitgenossen zugesprochen wurde. Dahinter steht die Vorstellung, dass Personen mit visionärem Charisma zwar physisch noch im Diesseits verhaftet sind, durch die ekstatischen Ausflüge ihrer Seele ins Jenseits jedoch bereits zeitweise das Leben in der himmlischen Herrlichkeit antizipieren.

Die posttridentinische katholische Kirche verzeichnet eine große Zahl von Heiligen, die durch ihre Doppelexistenz als Erden- und Himmelsbürger zu lebendigen Beweisen für die Realität des Himmels und zu glaubhaften Zeugen für Aussehen und sinnliche Qualität der jenseitigen Welt avancierten, da ihnen innerhalb ihrer ekstatischen Schauen visionäre Einblicke in die himmlische Realität offenbart wurden. Teresa von Ávila beispielsweise zeichnet in sinnlichen Sprachbildern die alles übertreffende Herrlichkeit ihrer himmlischen Offenbarungen nach und die Sieneser Dominikanerin Caterina Vannini (1543–1606), die in regem Briefkontakt mit dem Mailänder Erzbischof Federico

19 Bernini 1726, 84 f. Imorde bemerkt an dieser Stelle, es sei allgemein zu beobachten, dass die katholische Kirche im voranschreitenden Prozess der Konfessionalisierung in Abgrenzung zu den Protestanten zunehmend auf derartige spektakuläre Effekte setzte, und schreibt diese Entwicklung ihren forcierten Bekehrungsbemühungen zu. Imorde 2019, S. 85.

20 Siehe Ferdinand Ignaz Herbst, *Katholisches Exempelbuch oder: Die Lehre der Kirche in Beispielen aus der Geschichte des Reiches Gottes auf Erden und seines Gegensatzes in der Welt- und Menschengeschichte*. Erster Theil. Zur katholischen Glaubenslehre, Regensburg 1840, S. 493, zit. nach Imorde 2019, S. 85.

Borromeo stand, spricht von regelrecht bukolischen Szenen, was ihr das Attribut Nonnen-Nymphe einbrachte.²¹

Es ist offensichtlich, dass sich visionäre Heilige nicht nur zur Legitimierung der katholischen Position in der Zeit der Konfessionalisierung eigneten, sondern auch als Motivation und Vorbilder für einen Lebensstil, der eine alle irdischen Freuden übersteigende himmlische Herrlichkeit verheißt. In posttridentinischer Zeit wurden die ekstatischen Verzückungen der neuen Heiligen daher immer häufiger medienwirksam inszeniert. Der Fokus lag hierbei nicht nur auf der Affektdarstellung, sondern insbesondere auch auf der äußerlichen Repräsentation der innerseelischen göttlichen Gnadenerweise, um das verborgene Wunderwirken Gottes in die Sichtbarkeit zu befördern.²² Grundsätzlich war die Einstellung der katholischen Kirche gegenüber visionären Phänomenen jedoch alles andere als uneingeschränkt positiv.

2.1.1 Visionäre als Störenfriede zwischen Faszination und Inquisition

Die Hochkonjunktur der Visionsliteratur und ihr zum Teil extremer Charakter waren den kirchlichen Autoritäten während des gesamten 16. Jahrhunderts suspekt, da sich darin eine Gedankenwelt offenbarte, die sich jeder institutionellen Kontrollierbarkeit entzog.²³ Die Unberechenbarkeit des visionären Charismas und die massenwirksame Faszination, die von den Sehern ausging, war zum einen ein Störfaktor und zum anderen eine Gefährdung für das durch die Reformation und die Glaubensauseinandersetzungen angeschlagene kirchliche Lehramt, da Visionen als direkte göttliche Offenbarung aufgefasst wurden. Außerdem sorgte die Unkontrollierbarkeit der Visionen regelmäßig für unliebsame Zwischenfälle im jeweiligen Umfeld der Visionäre.

Im Fall von Giuseppe da Copertino etwa sahen sich die Ordensoberen dazu genötigt, ihn von den gemeinschaftlichen Funktionen des Ordenslebens wie Chorgebet und Prozessionen, aber auch von den gemeinsamen Mahlzeiten im Refektorium auszuschließen, weil die Ekstasen ihn so häufig, unvorhersehbar und heftig überwältigten.²⁴ Auch von Caterina Ricci wird berichtet, dass ihre Visionen ein inakzeptabler Störfaktor für das Gemeinschaftsleben darstellten und sie daher von den gemeinsamen Mahlzeiten dispensiert wurde. Ihr freiwilliger Verzicht auf Nahrung wird von ihren Biographen in direkte Polarität zum „Brot der Engel“ gestellt, angesichts dessen ihr

21 Gabriele Niccoli, *Shaping Fantasies. Writing as Re-Vision in Caterina Vannini's Correspondence*, in: *Annali d'Italianistica* 13, 1995, S. 243–256, S. 251 f.

22 Imorde 2019, S. 84.

23 Stoichita 1997, S. 10.

24 Bernini 1726, S. 26.

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

nach Gott hungernder und dürstender Geist im Zuge ihrer Visionen mit dem Licht und Wahrheit gesättigt wurde.²⁵

Im Falle visionsbegabter Einzelpersonen wurden nicht nur die Abläufe des Ordenslebens oder der Liturgie massiv gestört, sondern Gruppierungen, die sich um spirituell „erleuchtete“ Seher scharten, konnten zudem zu einer konkreten Gefahr für die katholische Orthodoxie werden, wie im Falle spanischer Sekten, die im 16. Jahrhundert als *Alumbrados* oder *Illuminados* auftraten und nach privaten Gotteserfahrungen abseits der kirchlichen Heilsvermittlung strebten.²⁶ Erst ein großer Prozess und das Edikt von Toledo im Jahr 1525 machte sie zu einer kontrollierten Gefahr – mit dem Ergebnis, dass sich die meisten Visionäre und spirituellen Erneuerer zunächst mit dem Vorwurf des Alumbradentums und Illuminismus konfrontiert sahen.²⁷

Auch Ignatius von Loyola geriet in Konflikt mit der Inquisition und musste deshalb Alcalá de Henares und danach Salamanca Hals über Kopf verlassen.²⁸ Die Niederschrift seiner *Exercitia spiritualia* entstand daraufhin als Darlegung seiner spirituellen Lehren zur Prüfung durch die spanische Inquisition, da die Progressivität seiner Methoden

25 „Da aber die Kommunität dadurch in ihren Übungen oftmals gestört wurde, mußte Caterina von einigen derselben dispensiert werden. Sie konnte auch nicht an den Mahlzeiten im Refektorium teilnehmen, denn sobald die Tischlesung begann, wurde ihre Seele von der Süßigkeit des göttlichen Wortes so hingerissen, daß sie Speise und Trank vergaß und nach der Stätte eilte, wo das Brot der Engel weilte, um dort ihren nach Gott hungernden und durstenden Geist mit Licht und Wahrheit zu ersättigen. Sie nahm daher zu jener Zeit – es war um das Jahr 1542 – ihre Mahlzeiten in Gesellschaft zweier Schwestern ein, die dafür sorgen mußten, daß sie den Bedürfnissen ihres Körpers Genüge leistete“. Siehe Bayonne 1911, S. 200, zit. nach Benz 1969, S. 226.

26 Delgado 2000, S. 59. Die *Alumbrados* waren keine einheitliche, organisierte Bewegung, sondern sie traten einzeln oder in Gruppen in Erscheinung. Vgl. hierzu auch Alastair Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteenth-Century Spain. The Alumbrados*, Cambridge 1992.

27 Um die religiöse Bildungssehnsucht der Laien zu befriedigen, verfassten geistliche Schriftsteller, darunter vor allem Franziskaner und Jesuiten, massenhaft volkssprachliche geistliche Literatur und erreichten damit hohe Auflagen. Als Abgrenzung zu den Reformatoren lehnten die scholastischen Theologen, allen voran die Dominikaner, volkssprachliche Devotionalliteratur und die Lektüre der Bibel durch Laien jedoch strikt ab. Dieser Konflikt führte schließlich dazu, dass volkssprachliche geistliche und mystische Literatur vollständig verboten wurde. Extrem polemisch positionierte sich der spanische Dominikaner Melchior Cano. Er übte scharfe Kritik an den mystischen Autoren seiner Zeit, warf ihnen die Verwirrung der Laien vor und bezeichnet sie als *Alumbrados* und Lutheraner. Cano verurteilte sämtliche Autoren, die sich in ihren Schriften nur auf ihre mystischen Glaubenserfahrungen beriefen und deshalb das kirchliche Lehramt als verzichtbar empfanden. Er äußerte sich zudem vehement gegen die Bibellektüre durch das einfache Volk, vor allem durch Frauen. Delgado 2000, S. 59–63.

28 Lucia Traut, *Jesuitische Imagination und katholische Identitätsbildung. Imaginationsstilistik, -didaktik und -politik in den Großen Exerzitien des Ignatius von Loyola*, in: *Religion – Imagination – Ästhetik. Vorstellungs- und Sinneswelten in Religion und Kultur*, hg. von Lucia Traut und Annette Wilke, Göttingen 2015, S. 275–314, S. 282 f.

Misstrauen geweckt hatte. Nachdem Ignatius anfangs mit dem Vorwurf des Alumbra-
dements zu kämpfen hatte, wurde das politische Potenzial der Exerzitien kurz nach
Ignatius' Tod auch kirchlicherseits entdeckt und seine Exerzitienmethode avancierte zur
„Geheimwaffe“ der katholischen Reform durch den nunmehr etablierten Jesuitenorden.
Die Intention der Exerzitien war ein tiefgreifender persönlicher Wandlungsprozess,
eine Art „Selbstreformation“, die langfristig auf gesellschaftliche und kirchliche Trans-
formation abzielt und in dezidiert Abgrenzung zu den spirituellen Angeboten und
Imaginationstechniken der Reformatoren konzipiert war.²⁹

Auch Teresa von Ávila stand durch Verleumdungskampagnen und Denunziation
seit 1574 unter ständiger Beobachtung der spanischen Inquisition.³⁰ Mit der Ver-
schriftlichung ihrer Lehren und mystischen Erfahrungen wurde sie ebenfalls zum
Zweck der besseren theologischen Überprüfbarkeit durch die Inquisition beauftragt.³¹
Nach umfassender Prüfung erschien 1588 die erste Gesamtausgabe ihrer Schriften mit
königlicher Druckerlaubnis.³² Rund um ihre Heiligsprechung im Jahr 1622 wurden
ihre Schriften in mehrere Sprachen übersetzt und avancierten zu einem Bestseller in
der gesamten katholischen Welt.³³

Die Gefahr visionärer Phänomene für die Amtskirche lag im privaten, unmittelbaren
Charakter der Offenbarungen. Direkte göttliche Offenbarungen an Einzelpersonen
unterliefen die Autorität des kirchlichen Lehramts und das priesterliche Monopol der
Heils- und Glaubensvermittlung.³⁴ Visionäre standen daher zunächst unter General-
verdacht der Häresie und Spaltung. Erst nach dem Konzil von Trient begannen die
kirchlichen Autoritäten damit, sich der Visionserfahrungen zu bemächtigen und diese
für eigene Zwecke zu instrumentalisieren.³⁵ Zwar erkannte das Konzil von Trient

29 Ebd., S. 275–279.

30 Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Einführung, in: Teresa von Ávila, Woh-
nungen der inneren Burg. Vollständige Neuübertragung, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan
OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2005, S. 11–70, S. 18–20. Der päpstliche
Nuntius Felix Segá bezeichnet Teresa 1578 als „unruhiges, umherschweifendes und widerspenstiges
Weib, das unter dem Schein der Frömmigkeit schlechte Lehren [erfindet]“. Zit. nach Delgado
2000, S. 67.

31 Delgado 2000, S. 65–67.

32 Ebd., S. 67.

33 Ebd.

34 Dinzelsbacher 2002, S. 11.

35 Stoichita 1997, S. 19. Zur Situation in Spanien, wo die Inquisition weitaus härter durch-
griff als anderswo, vgl. auch Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid 1978;
William A. Christian, *Local religion in Sixteenth-century Spain*, Princeton 1981. An dieser Stelle
ist es wichtig zu erwähnen, dass es keine einheitliche Inquisition gab, sondern regionale Zustän-
digkeitsbereiche, die unabhängig voneinander agierten. Dies gilt insbesondere für die spanische
Inquisition, die nicht dem Papst, sondern dem spanischen König unterstand und entsprechend
auch als Instrument politischer Kontrolle und Zensur eingesetzt wurde. König Philipp II. beauf-
tragte 1580 sogar eine Umfrage über Erscheinungen, Visionen und Wunder und die Maßnahmen

Privatoffenbarungen an, jedoch wurde versucht, die außerhalb der kirchlichen Strukturen auftretenden Laienvisionen so weit wie möglich einzuschränken, und es stand unter Strafe, Visionserfahrungen ungeprüft zu verbreiten.³⁶

Da paramystische Phänomene für Außenstehende nicht verifizierbar sind, geriet aus diesem Grund jeder vermeintliche Visionär zunächst unter Generalverdacht. Zur Überprüfung der Echtheit von Visionen hatten die Inquisitoren daher zum Teil ausgeklügelte Verhörtechniken entwickelt.³⁷ Zwar waren die Repressionen in Italien weniger streng als in Spanien, jedoch wurden restriktive Maßnahmen auch hier umgesetzt und alle auftretenden Visionen wurden anhand diverser Regelwerke streng auf ihre Echtheit geprüft.³⁸ Visionäre mussten für eine solche Kontrolle verschiedene Instanzen durchlaufen. Die erste Instanz war der Pfarrer oder Ordensvorstand. Von Filippo Neri wird in diesem Zusammenhang berichtet, er habe seinen Beichtkindern vermeintliche Visionen konsequent als Hirngespinnste oder teuflische Täuschungsversuche ausgedeutet.³⁹ Es ist überliefert, er habe die Gläubigen ausdrücklich vor der Sehnsucht nach Visionen gewarnt und ihm wird nachgesagt, insbesondere bei Frauen besonders streng gegen vermeintliche Visionserfahrungen vorgegangen zu sein.⁴⁰

Die Erfahrung, als spirituelle Frau unter Generalverdacht zu stehen, machte auch Teresa von Ávila. In der ersten Fassung ihres *Wegs der Vollkommenheit* beklagt sie, dass „die Richter dieser Welt lauter Männer sind“ und „es keine Tugend einer Frau gibt, die sie nicht für verdächtig halten.“⁴¹ In ihren *Wohnungen der Inneren Burg*, die sie als Anleitung für ein geistliches Leben an ihre Mitschwestern adressiert und somit dezidiert an ein weibliches Publikum richtet, übernimmt Teresa an verschiedenen Stellen, wohl aus taktischen Gründen um ihre Zensoren zufrieden zu stellen, das verbreitete Vorurteil vieler damaliger Theologen, dass Frauen besonders anfällig für krankhafte Phantasien, falsche mystische Anwandlungen und diabolische Täuschungen seien.⁴²

Erhaltene Inquisitionsakten berichten zuhauf von „falschen Visionen“, und die Entlarvung diabolischer Schein-Visionen avancierte zu einem beliebten Sujet innerhalb

der spanischen Inquisition wurden vom Herrscherhaus gefördert. Christian 1981b, S. 9. Vgl. hierzu auch William A. Christian, *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton 1981; Enrique Llamas Martínez, *Teresa de Jesús y Juan de la Cruz ante la inquisición. Denuncias, procesos, sentencias*, in: *Cuadernos de pensamiento* 7, 1993, S. 179–206.

³⁶ Zu Privatoffenbarungen und ihrem Verhältnis zur Offenbarung der Heiligen Schrift vgl. Laurenz Volken, *Die Offenbarungen in der Kirche*, Innsbruck 1965, S. 90–92, 81–101, 270. Zur Einschränkung der Laienvisionen vgl. Ilse von zur Mühlen, *Bild und Vision*. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes“, Frankfurt a. M. 1998, S. 16.

³⁷ Von zur Mühlen 1998, S. 16–18; Delgado 2000, S. 56–59.

³⁸ Ein Beispiel hierfür ist das Regelwerk des Dominikaners Dominico Gravina von 1638. Von zur Mühlen 1998, S. 16f.

³⁹ Ebd., S. 17, Anm. 19.

⁴⁰ Benz 1969, S. 294.

⁴¹ Zit. nach Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 17.

⁴² Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 202, 235, 255.

der Visionsdarstellungen.⁴³ Andachtsmanuale und Exerzitienbücher enthielten daher eigens entwickelte Techniken für das Meistern unvorhergesehener Situationen während der „Expeditionen ins Reich der Ekstase und der Seele“.⁴⁴ Ein wiederkehrendes Thema ist die *discretio* zwischen den Geistern der Finsternis und den Engeln des Lichts. Diese erfordert allergrößte Wachsamkeit und aufmerksame Selbstautopsie.⁴⁵

Die durch Ignatius von Loyola detailliert beschriebene Technik der „Unterscheidung der Geister“ war eine beliebte Methode zur sorgfältigen Prüfung und Selbstprüfung für Visionäre. Militärische Strenge in der Selbstautopsie sollte jeden Verdacht schwülstiger Exzesse zerstreuen.⁴⁶ Auch Teresa von Ávila wurde eiserne Selbstzensur in Bezug auf die eigenen mystischen Erlebnisse nachgesagt und von Filippo Neri heißt es, er habe aus Demut jedes Mittel und jeden Kunstgriff genutzt, um seine Ekstasen zu vermeiden.⁴⁷ Bei der standardisierten Überlieferung einer widerwilligen Einstellung den eigenen Visionen gegenüber kann es sich jedoch ebenso gut um eine nachträgliche (Selbst-)Zensur handeln, um die Leser von Nachahmung oder einer übermäßigen Visions-Euphorie abzuschrecken.

Hatte ein Visionär einmal die Kontrollinstanzen der Inquisition überwunden, war seine Position daraus gestärkt hervorgegangen. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass in den Viten nachreformatorischer Heiliger offiziell anerkannte Visionswunder in besonderer Weise propagiert werden, da diese den Seligen oder Heiligen als von Gott besonders begnadet auszeichnen.⁴⁸ Somit konnten sie von der Kirche als Vorbilder und Aushängeschilder für Legitimierungszwecke eingespannt werden. Aus diesem Grund wurden in posttridentinischer Zeit visionäre Ereignisse auch zum bevorzugten Sujet für Altarbilder.⁴⁹

Zu den prominentesten „neuen Heiligen“ der posttridentinischen Zeit gehören Teresa von Ávila, Ignatius von Loyola und Filippo Neri. Die 1622 kanonisierten Ikonen der katholischen Reform wurden als Exempel gottgefälligen Lebens, tugendhafter Demut

43 Im 16. Jahrhundert häuften sich die Verurteilungen von Pseudomystikern, darunter auffallend viele Frauen, die als falsche Visionäre entlarvt wurden. Einer der aufsehenerregendsten Fälle war der Prozess der Äbtissin der Klarissen von Córdoba, Magdalena de la Cruz, im Jahr 1546. Teresa-Dobhan / Peeters 2001, S. 65. Ein Beispiel für die bildliche Darstellung falscher Visionen ist Filippo Abbiatis Gemälde *Der hl. Petrus Martyr entlarvt die falsche Madonna* (um 1700, Mailand, Quadreria del Duomo).

44 Siehe Kroß 1985, S. 139f.

45 Ebd., S. 140.

46 Ebd.

47 Stoichita 1997, S. 26. Zur selbstkritischen Haltung Filippo Neris und anderer Visionäre vgl. auch Benz 1969, S. 278–296.

48 Von zur Mühlen 1998, S. 17f. Zu diesem Thema ausführlich Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de trente*, Paris 1932, S. 152–155.

49 Für eine ausführliche Materialsammlung zu Darstellungen von Visionen und Ekstasen in posttridentinischer Zeit Mâle 1932.

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

und empfundener Gottesnähe verehrt.⁵⁰ Als Zeugen unmittelbarer Gotteserfahrungen und Vorbilder für eine lebendige Erlebnis-Spiritualität übten Visionäre eine ungeheure Faszination auf ihre Zeitgenossen aus. Auch prominente Kirchenautoritäten standen in Kontakt mit Visionären und suchten ihren Rat, da ihr direkter Kontakt zur himmlischen Sphäre sie als Autoritätsfiguren qualifizierte.

Federico Borromeo beispielsweise stand in regem Briefkontakt mit mehreren visionsbegabten Nonnen, der durch eine reichhaltige Korrespondenz überliefert ist.⁵¹ Er schrieb außerdem mehrere Bände über asketische und mystische Pädagogik und verfasste die Biographien einiger zeitgenössischer Mystiker, die jedoch weitestgehend unbekannt blieben.⁵² In seiner Schrift *De Estaticis Mulieribus et Illusis, libri Quatuor* setzt er sich analytisch mit erlebnismystischen Phänomenen bei weiblichen Mystikern auseinander, verweist auf antike und zeitgenössische medizinische Theorien, zeichnet die Phänomene der Ekstase nach und unterteilt diese in natürliche und übernatürliche.⁵³ Ebenso zitiert er Beispiele diabolischer Täuschung, über die er eine gesonderte Schrift verfasste.⁵⁴ Besonders aufschlussreich als Quelle für die zeitgenössische Wahrnehmung visionärer Phänomene ist sein Briefwechsel mit der Dominikaner-Tertiarin Caterina Vannini aus Siena, einer bekehrten Ex-Kurtisane.⁵⁵ Borromeo war von ihr fasziniert und äußerst interessiert an detaillierten Berichten über die Erscheinungsformen ihrer Ekstasen, denen er in seiner Vita Vanninis ausführliche Beschreibungen widmete.⁵⁶

2.1.2 Phänomenologie und Körpergrammatik der visionären Ekstase

Eine der bekanntesten und am häufigsten zitierten Quellen zur Phänomenologie der mystischen Ekstase sind die autobiographischen Schriften von Teresa von Ávila. Teresa schildert und analysiert sowohl die körperlich-sinnliche, als auch die emotionale Dimension ihrer Ekstasen. In ihrer Autobiographie beschreibt sie, wie ihr Körper während einer Ekstase in Katalepsie verfällt und gleichzeitig von sinnlichem Wohlgefühl überwältigt wird:

Während also die Seele in besagter Weise Gott sucht, fühlt sie, wie sie in übergroßer, süßer Wonne fast ganz dahinschmachtet und in eine Art Ohnmacht versinkt. Der

50 Imorde 2019, S. 83.

51 Koldau 2007, S. 233.

52 Agostino Saba, Federico Borromeo ed i Mistici del suo tempo, Florenz 1933, S. XXIII–XXVIII.

53 Ebd., S. XXVIII.

54 *Da Vario Revelationum et Illusionum Genere* (1617). Saba 1933, S. XXVIII.

55 Niccoli 1995. Die Korrespondenz ist transkribiert und abgedruckt in: Saba 1933, S. 193–259.

56 Abgedruckt in: Saba 1933, S. 125–191. Neben der Edition von Borromeos Vita Caterina Vanninis und seiner Korrespondenz mit der Mystikerin, nimmt Saba auch eine ausführliche Analyse und Auswertung der Texte sowie eine historische Einbettung vor. Ebd., S. 95–121.

2 Erlebnismystik und ihre Darstellung

*Atem stockt, und alle Körperkräfte schwinden, so daß sie nicht imstande ist, auch nur die Hände zu rühren, außer nur mit größter Pein. Die Augen schließen sich, ohne daß sie es will; und hält sie diese offen, so sieht sie fast nichts.*⁵⁷

Für den Ablauf von Visionen gibt es verschiedene Möglichkeiten. Sowohl ein sanftes Hinübergleiten aus der irdischen Wahrnehmungswelt in die Erfahrung der himmlischen Welt als auch die plötzlichen, trancehaften Ekstasen, die mit einer Ausschaltung des Tagesbewusstseins und einem Kontrollverlust über die körperliche und geistige Aktivität einhergehen.⁵⁸

Die Ekstasen fungieren Teresa zufolge als Abfederung eines überwältigenden Erlebnisses, dem ein Mensch nicht standhalten könnte, „wenn nicht der Herr der Seele auf eine ganz übernatürliche Weise dadurch zur Hilfe käme, daß er sie in die Verzückung oder Ekstase versetzt. Bei dieser geht nämlich das Schauen der göttlichen Gegenwart in Genuß über.“⁵⁹ Außenstehende beobachten hierbei in der Regel völlige Starrheit des Körpers, teilweise alternierend mit gewissen Bewegungsabläufen.⁶⁰ Manche Zeugen erwähnen auch ein Lächeln, das als „Widerschein der himmlischen Freude gedeutet wird, die der Enttraffte im Geist erlebt“, und bemerken zuweilen auch eine wundersame Verjüngung des Gesichts.⁶¹

Beschreibungen mystischer Ekstasen waren weit verbreitet, so zum Beispiel im *Tercer Abecedario espiritual* des Franziskaners Francisco de Osuna (1492–1541), dem „Lieblingsbuch“ aller großen spanischen Mystiker. Die Körpersprache der mystischen Erfahrung besaß also klar erkennbare Ausdruckskomponenten.⁶² Nur so war es Hochstaplern überhaupt möglich, falsche Visionen vorzutäuschen, was auch als „Gesichter machen“ und „Posen einnehmen“ bezeichnet wurde.⁶³ Die Gesichter und Posen fungierten als Körpergrammatik zur Exteriorisierung des inneren Erlebens. In *The Cloud of Unknowing* verspottet ein anonym englischer Autor des 14. Jahrhunderts die Ekstase-Posen frommer Selbstinszenierer wie folgt:

*Some of them draw their eyes up into their heads as though they were stupid sheep beaten over the head and about to die at any moment. [...] When they read or hear other persons read or say that men should 'lift up their hearts to God', they immediately begin to stare at the stars as though they were above the moon and they listen as though to hear angels singing in heaven.*⁶⁴

57 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, S. 274.

58 Benz 1969, S. 163–169, 225.

59 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, S. 266

60 Benz 1969, S. 231–233.

61 Ebd.

62 Stoichita 1997, S. 164.

63 Ebd.

64 Siehe Anonymer Autor, *The Cloud of Unknowing*, hg. von Ira Progoff, New York 1957, S. 184, 195.

2.1 Der „mystische Furor“ des 16. Jahrhunderts

Die hier zitierte Passage nimmt die Verdrehung von Gesicht und Augen aufs Korn, die als „himmelnder Blick“ Eingang in die Visionsikonographie gefunden hat.⁶⁵ Die Verbindung von seelischem Erleben und äußerer Bewegung war seit Alberti auch in der Kunsttheorie ein feststehender Topos der Bildnarration. Demzufolge zufolge lassen die Körperbewegungen direkte Rückschlüsse auf die Gemütsbewegungen zu.⁶⁶ Für die bildliche Repräsentation visionärer Ekstasen etablierten sich daher eine klar kodifizierte Körpergrammatik für Gesicht und Hände, nur in seltenen Fällen wird eine völlige Katalepsie mit geschlossenen Augen, wie sie Teresa von Ávila beschreibt, bildlich umgesetzt.⁶⁷

Angeregt durch die Berichte von erlebnismystischen Phänomenen und die offensichtliche Sehnsucht nach der konkreten Erfahrung der übernatürlichen Realität, widmete sich auch die scholastische Theologie der posttridentinischen Zeit verstärkt dem inneren Gebet und der mystischen Vereinigung mit Gott.⁶⁸ Fragen der Gotteserkenntnis beschäftigten auch Bildertheologen wie Gabriele Paleotti, demzufolge Bilder eine sinnliche Basis für den Aufstieg der Seele zur Erkenntnis Gottes bieten.⁶⁹ Parallel zur erlebnismystischen Praxis entwickelte sich somit auch die mystische Theologie weiter. Im Zuge ihrer Theoretisierung ist jedoch eine klare Tendenz zur Intellektualisierung der Vision zu beobachten.

Teresa von Ávila beschreibt die weit verbreitete Kontroverse zwischen Spirituellen (*espirituales*), die häufig eine anti-intellektuelle Einstellung hatten, und Intellektuellen (*letrados*), die in der Regel anti-mystisch eingestellt waren und dazu neigten, jede Suche nach einem intensiveren Gebetsleben für häresieverdächtig zu halten.⁷⁰ Auch wenn sich Erlebnismystik und Theologie in posttridentinischer Zeit einander annäherten, führte die Beschäftigung der scholastischen Theologie mit mystischen Phänomenen zu einer intellektuellen Vereinnahmung und einer Höherbewertung der „intellektuellen Vision“ gegenüber den sinnlichen Phänomenen imaginativer Visionen, die überwiegend der weiblichen Spiritualität zugeordnet wurden.⁷¹ Deshalb ist auch Teresa in ihren autobiographischen Schriften um eine Relativierung der bildhaften Visionserfahrungen bemüht und passt sich somit dem Trend zur abstrakten, intellektuellen Gotteserkenntnis an.⁷²

65 Bislang existiert keine vollständige Studie über die Körpersprache von Mystikern und Visionären. Victor Stoichita widmet der visionären Körpersprache und ihrer bildlichen Repräsentation jedoch ein ausführliches Kapitel in seiner Studie zu den spanischen Visionsdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Stoichita 1997, S. 164–199.

66 Ebd., S. 180. Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 269–277 (De pictura II, 41–43).

67 Zur „visionären Körpergrammatik“ Stoichita 1997, S. 185.

68 Delgado 2000, S. 68.

69 Hall 2011, S. 215–217.

70 Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 298, Anm. 22.

71 Vgl. Kap. 5.2.4.

72 Dobhan/Peeters 2005, S. 61–63.

Die rauschhaften Ekstasen und paramystischen Phänomene der Erlebnismystik blieben den kirchlichen Autoritäten trotz der Faszination, die von ihnen ausging, suspekt. Um der Sehnsucht der Gläubigen nach einer greifbaren, erlebnishaften Spiritualität entgegenzukommen, entwickelten die Jesuiten mit ihren Exerzitien eine effektive und weit verbreitete Alternative zu erlebnismystischen Experimenten, die das Imaginationsvermögen und eventuell auftretenden Visionen in kontrollierten Bahnen halten sollten.⁷³ Entsprechend einer tatsächlichen Visionserfahrung waren die jesuitischen Techniken zur Aktivierung und Steuerung der Imagination als ganzheitliche Methode konzipiert, die Geist, Emotionen, Körper und Sinne in ein dramatisches Gesamtsetting integriert.⁷⁴

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung

In ähnlicher Weise wie die ignatianischen Exerzitien standen auch die explosionsartig sich verbreitenden Darstellungen von Visionen in Malerei und Druckgraphik im Dienst der Imaginationsdidaktik. Hierbei handelt es sich nicht nur um visuelle Dokumente der florierenden erlebnisorientierten Frömmigkeit, sondern zugleich auch um öffentlichkeitswirksame Medien zur institutionellen Bändigung und Kontrolle mystischer Phänomene. Die in diesem Kontext entwickelten Inszenierungsmöglichkeiten von Kultbildern als *Deus ex machina* mithilfe eigens entwickelter Enthüllungsmechanismen, wie beispielsweise in der römischen Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella, sind nicht nur Zeugnis der Trennung von Kultbild und Kunstbild im Zuge der Auseinandersetzungen um den ontologischen Status des Bildes im 16. Jahrhundert, sondern zugleich auch ein Beispiel für Vereinnahmung visionärer Effekte im Rahmen der katholischen Liturgie.⁷⁵

Anstatt den mystischen Transzendenzkontakt in gefährlichen, da unkontrollierbaren privaten Frömmigkeitsübungen zu suchen, wurde der Wundersehnsucht der Gläubigen mit modernsten medialen Mitteln begegnet. Beispiele hierfür sind sowohl

⁷³ Von zur Mühlen 1998, S. 16.

⁷⁴ Traut 2015, S. 275–279. Vgl. auch John W. O'Malley, Was Ignatius Loyola a Church Reformer? How to Look at Early Modern Catholicism, in: Catholic Historical Review 77.2, 1991, S. 171–193, S. 191 f.

⁷⁵ Peter Paul Rubens konzipierte mit seinem Hochaltarbild für Santa Maria in Vallicella einen Rahmen für die Inszenierung des alten Kultbilds, das durch einen kupfernen Einsatzschild verhüllt wurde, der durch einen eigens dafür erfundenen Mechanismus entfernt werden konnte. Das alte Kultbild war also im neuen Bild enthalten und bildete das eigentliche Zentrum der Komposition, für das Rubens in Gestalt eines Bildtabernakels nur den Rahmen lieferte. Das Kunstbild diente also der Inszenierung des Kultbilds und der Bilddeckel übernahm die Rolle des Vorhangs, mit dem das Kultbild rituell in Erscheinung treten konnte und in seiner Kultbedeutung für die Zeitgenossen aktualisiert wurde. Belting 2011, S. 541–544.

die theatralischen Inszenierungen liturgischer Praktiken, wie ephemere *Quarant'ore*-Architekturen oder die oben erwähnten Enthüllungsmechanismen älterer Kultbilder, als auch die Installation entsprechend effektvoller Visionsgemälde auf den Altären.⁷⁶ Die Altarzone war durch die Anbringung eines Visionsgemäldes nicht mehr nur Ort der Realpräsenz Gottes im Altarsakrament, sondern zugleich auch der Ort, an dem das Göttliche erscheint und sich als ästhetische Evidenz offenbart.⁷⁷ Im sicheren Rahmen der katholischen Lehre und institutionellen Heilsvermittlung fand die Sinne und Emotionen involvierende Erlebnisfrömmigkeit somit ihren legitimen Platz.⁷⁸

Voraussetzung für die Entstehung und Verbreitung von Visionsdarstellungen in den verschiedenen Bildmedien war zunächst die Prüfung der entsprechenden mystischen Phänomene durch die kirchliche Autorität. Sobald Visionäre kirchlich anerkannt waren, diente die bildliche Inszenierung ihrer Visionen als probates Mittel, sie in ihrem verehrungswürdigen Status zu affirmieren und die von den Reformatoren angefochtene katholische Praxis der Heiligenverehrung zu legitimieren.⁷⁹

Visionen stellen die Leistungsfähigkeit des Mediums Bild auf den Prüfstand, da jede Visionsdarstellung der Versuch ist, die unsichtbare, transzendente Welt zu veranschaulichen und das Unsichtbare sichtbar zu machen.⁸⁰ Im Visionsgemälde wird die private, für Außenstehende unsichtbare mystische Erfahrung von innen nach außen verlagert. Um den Rezipienten mit den notwendigen Informationen zum Verständnis des Gemäldes zu versorgen, wird die innere Erscheinung in die Sichtbarkeit überführt und das innerseelische Erleben exteriorisiert. Der Visionär fungiert hierbei als intermediäre Figur im Sinne eines Filters, durch den hindurch die Transzendenz auch für den Bildbetrachter erfahrbar wird.⁸¹

Visionsdarstellungen ermöglichen Außenstehenden somit eine privilegierte Teilhabe an mystischen Privatoffenbarungen.⁸² Der Betrachter wird zum Zeugen einer privaten Vision, die durch die künstlerische Darstellung zum öffentlichen Gemeingut avanciert.⁸³ Die bildliche Darstellung der Vision gibt der unsichtbaren, transzendenten

76 Vgl. hierzu auch Johannes Gebhardt, *Apparitio Sacri – Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien*, München 2020.

77 Stoichita 1997, S. 33.

78 Vgl. Kap. 5.2.2.

79 Zur Visionsdarstellung nach dem Tridentinum von zur Mühlen 1998, S. 11.

80 Grundsätzlich haben Visionsgemälde daher einen schwierigen ontologischen Status, denn es handelt sich um visuelle Dokumente einer Erfahrung, die – wie alle Visionäre bestätigen – höchst persönlicher Natur, nicht verifizierbar und eigentlich nicht beschreibbar ist. Stoichita 1997, S. 200 f.; Von Rosen 2004, S. 63 f.

81 Stoichita 1997, S. 200 f.

82 Luis R. Corteguera, *Visions and the Soul's Ascent to God in Spanish Mysticism*, in: *Looking Beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art & History*, hg. von Colum Hourihane, Princeton 2010, S. 255–264, S. 255 f.

83 Stoichita 1997, S. 21, 199.

Welt eine nachvollziehbare Form, deren sinnliche Fassbarkeit ihr zu überzeugender Evidenz verhilft. Visionsdarstellungen geben nicht nur Auskunft über den Inhalt, sondern auch über die sinnliche Qualität der Transzendenzerfahrung. Hierbei waren die Darstellungen einerseits angeregt durch Berichte über visionäre Erlebnisse, prägten jedoch auch ihrerseits die visionäre Phantasie.⁸⁴

Begonnen hatte die figurative Erprobung neuer Ausdrucksformen für paramystische Phänomene zwar bereits Anfang des 16. Jahrhunderts, jedoch folgte auf die Hochphase der Visionsliteratur im 16. Jahrhundert erst im 17. Jahrhundert – also mit einiger zeitlicher Verzögerung – eine massenhafte Verbreitung von Visionsdarstellungen, mit denen das komplexe Sujet seelischer Grenzerfahrungen in der Begegnung mit der himmlischen Sphäre weite Verbreitung fand. Im Zuge dessen kristallisierte sich aus unterschiedlichen figurativen Lösungsansätzen zunehmend ein normatives Schema für die Darstellung des Hereinbrechens des Göttlichen in die irdische Realität und die Körpersprache der mystischen Ekstase heraus.⁸⁵

2.2.1 Visionsikonographien von Raffael bis Reni

Auch wenn allgemein Raffael als „Erfinder“ des frühneuzeitlichen Visionsgemäldes gilt, zeichnete sich bereits um 1500 die Entwicklung eines neuen Bildtyps für die Darstellung der visionären Schau des Göttlichen ab.⁸⁶ Vergleicht man die beiden in relativer zeitlicher Nähe entstandenen Darstellungen einer *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux* von Pietro Perugino (Abb. 3) und Fra Bartolommeo (Abb. 4), zeigt sich eine ikonographische Weiterentwicklung hin zu einer Vertikalisierung der Komposition und einer Trennung der Realitätsebenen.

Peruginos Figuren agieren noch in einem Einheitsraum. Die Sphäre der himmlischen Vision ist weder hinsichtlich des malerischen Modus, noch durch anderweitige Transzendenz-Indikatoren von der Sphäre des Irdischen unterschieden – mit Ausnahme der nackten Füße der Engel beziehungsweise der leichten Sandalen Marias, sowie des verklärten Mystikerblicks des hl. Bernhard, durch den Maria und ihre Begleiter als himmlische Wesen erkennbar sind und ihr Auftritt als innere Schau gekennzeichnet ist.⁸⁷

84 Dinzelsbacher 2002, S. 10. Vgl. auch Victor Stoichita, Bild und Vision in der spanischen Malerei des „Siglo de Oro“ und in der lateinamerikanischen Volksfrömmigkeit, in: *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur – Kunst – Bildmedien*, Bielefeld 1997, S. 31–42, S. 35.

85 Stoichita 1997, S. 10.

86 Christian Kleinbub, *Vision and the Visionary in Raphael*, University Park 2011, S. 2–26.

87 Zur Visualisierung der mystischen Schau bei Perugino vgl. auch Andreas Schumacher, „Il Perugino“. Ein umbrischer Klassiker in Florenz, in: *Perugino. Raffaels Meister*, hg. von Andreas Schumacher (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, München), Ostfildern 2011, S. 11–49, S. 34–38.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung

Abb. 3 Pietro Perugino, *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux*, um 1490–1494, Öl auf Pappelholz, 173 × 170,7 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 4 Fra Bartolommeo, *Vision des hl. Bernhard von Clairvaux*, 1504–1507, Öl auf Holz, 215 × 231 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



Abb. 5 Fra Bartolommeo, *Gottvater mit den hll. Maria Magdalena und Katharina von Siena*, 1508/09, 361 × 236 cm, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, Lucca, Museo e Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi

Fra Bartolommeo hingegen lässt die Madonna leicht erhöht auf einer Wolke aus Engelsleibern hereinschweben.⁸⁸ Das eindrucksvollste Beispiel für den neuartigen Bildtyp des Visionsgemäldes ist das Altarbild, das Fra Bartolommeo 1508 während einer Reise nach Venedig für den Dominikanerkonvent San Pietro Martire auf Murano malte (Abb. 5).⁸⁹ Es zeigt die Erscheinung des auf Wolken thronenden, von Putti umringten und gestützten Gottvater, der über Maria Magdalena und Katharina von Siena schwebt, die auf angedeuteten Wolkenbänken kniend leicht erhöht über einer Landschaft mit architektonischer Rahmung platziert sind. Während Maria Magdalena zum Betrachter blickt, ist Katharina in die visionäre Gottesschau vertieft.

In den lichtdurchglühten Wolken oberhalb von Gottvater erscheint auch ein frühes Beispiel für das von Raffael weiterentwickelte und für barocke Visionsgemälde mit

⁸⁸ Vorher war die Mandorla, oft begleitet oder getragen von fliegenden Engeln, das klassische Kennzeichen einer Vision. Perugino, dessen Stil auch als *maniera devota* bezeichnet wurde, führte diese Tradition fort. Fra Bartolommeo hingegen experimentiert für seine Bernhards-Vision erstmalig mit einer innovativen Neuauflage des Visionsgemäldes. Kleinbub 2011, S. 23.

⁸⁹ Ebd., S. 25 f.

wenigen Ausnahmen obligatorische Motiv der „Wolkenputti“.⁹⁰ Hierbei handelt es sich um semitransparente Puttoköpfe, die als Teil der Wolken erscheinen und in einem Zwischenstadium zwischen Materialisierung und Auflösung gezeigt sind. Nach einer Phase des Strebens nach möglichst wirklichkeitsnahen Darstellungsformen in den Bildkünsten seit dem 14. Jahrhundert war Fra Bartolommeo einer der ersten Künstler, der durch übernatürliche Transzendenz-Indikatoren wie Licht, Wolken, Wolkenputti und eine deutliche Trennung der Realitätsebenen mit neuartigen Modi der Darstellung des Himmlischen und des visionären Sehens experimentierte.⁹¹ In dieser Spannung bewegen sich auch Raffaels Experimente mit neuen Darstellungsformen des Göttlichen im naturalistischen Bildraum.

In der Rezeption und Weiterentwicklung von Fra Bartolommeos Bildinventionen etablierte Raffael einen neuen Typ des Visionsgemäldes, der maßgeblich für das barocke Visionsbild werden sollte. Ein malerisch wie druckgraphisch vielrezipiertes Referenzmodell für den neuartigen Typus der Visionsdarstellung ist Raffaels *Madonna di Foligno* (Abb. 6), die er im Auftrag des päpstlichen Sekretärs Sigismondo dei Conti für den Hochaltar der römischen Kirche Santa Maria in Aracoeli malte.⁹² Hierbei handelt es sich genaugenommen nicht um die Darstellung einer Vision, sondern um die spekulative Transformation der für das 15. Jahrhundert typischen Ikonographie der Sacra Conversazione zu einer visionären Schau.

Die Madonna mit Kind, die in der klassischen Sacra Conversazione inmitten von Heiligen auf einem Thron sitzt, wird nach oben „katapultiert“ und auf einer Wolke platziert, während der Stifter und die Heiligen in einer naturalistisch geschilderten Landschaft verortet sind und die Madonna als mystische Schau wahrnehmen.⁹³ Raffael inszeniert die Vision als eine Art meteorologisches Naturspektakel.⁹⁴ Im dichten blauen Gewölk, das die gesamte obere Bildhälfte ausfüllt, tummeln sich unzählige Wolkenputti, die aus ihrer natürlichen Umgebung herauszuwachsen scheinen und die transzendente

90 Dem Motiv der *cloud putti* bei Raffael hat insbes. Christian Kleinbub ausführliche Studien gewidmet. Christian Kleinbub, At the Boundaries of Sight. The Italian Renaissance Cloud Putto, in: John Hendrix, Renaissance Theories of Vision, Farnham 2010, S. 117–133.

91 Diese Experimente standen im Konflikt mit der von Alberti geprägten Kunsttheorie. In seinem Traktat *De pictura* von 1435/36 hatte Alberti gefordert: „Was aber dem Blick nicht zugänglich ist, geht nach dem allgemeinen Einverständnis den Maler nichts an. Denn nur das bemüht sich der Maler nachzuahmen, was bei Lichte in Erscheinung tritt“ (*De pictura* I, 2). Siehe Alberti-Bätschmann/Schäublin 2000, S. 194 f. Dieses Postulat musste zwangsläufig in Konflikt mit den Anforderungen an religiöse Malerei geraten. Ulrich Pfisterer, Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm, München 2019, S. 165–167. Zum Ringen um überzeugende Darstellungsformen für Visionen des Göttlichen und zur Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen visionären Sehens vgl. auch Daniel Arasse, Les visions de Raphaël, Paris 2003; Guillaume Cassegrain, Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance, Arles 2017.

92 Zum Hintergrund des Auftrags Pfisterer 2019, S. 170.

93 Stoichita 1997, S. 32.

94 Zu den Naturalismus-Effekten vgl. auch Kleinbub 2011, S. 41.



Abb. 6 Raffael, *Maria mit Kind und Heiligen (Madonna di Foligno)*, 1511/12, 308 × 198 cm, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana

Erscheinung einrahmen. Die unteren beiden Putti schieben die Wolken wie einen Vorhang beiseite, als würden sie die Marienvision aus den Wolken freilegen.

Die Trennung der Realitätsebenen und die vertikale Achse sowie die Mystifizierung der Madonna im Sinne einer Kennzeichnung als überirdische Erscheinung durch den Einsatz von Wolken, Putti und Glorie zeigen deutliche Parallelen zu einer zeitgleichen Auftragsarbeit, die Fra Bartolommeo gemeinsam mit Mariotto Albertinelli in Florenz für den aus Burgund stammenden Kleriker und Diplomaten Ferry Carondelet für die Kathedrale in Besançon (Abb. 7) ausführte. Hier ist die Madonna ebenfalls auf einer Wolke sitzend und von Putti getragen über den Köpfen der Heiligen schwebend dargestellt.

Es ist naheliegend, dass Raffael diese Bildinvention kannte und rezipierte.⁹⁵ In seiner kurz darauf begonnenen *Sixtinischen Madonna* (Abb. 8) für die neu erbaute Klosterkirche San Sisto in Piacenza, die höchstwahrscheinlich im Auftrag von Papst

⁹⁵ Pfisterer 2019, S. 170.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung

Abb. 7 Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli, *Maria mit Kind und Heiligen (Madonna Carondelet)*, 1511/12, 260 × 230 cm, Öl auf Holz, Besançon, Kathedrale Saint-Jean



Abb. 8 Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1512/13, 269,5 × 201 cm, Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Julius II. entstand, entwickelte Raffael das visionäre Schema weiter und verlegte die ganze Szenerie auf hervorquellende Wolken.⁹⁶ Die heute in situ befindliche Kopie in ihrem hochbarocken Rahmen ermöglicht eine ungefähre Ahnung von der ursprünglichen Bildwirkung, die auf zwei Publika hin konzipiert war: die Mönche im Chorgestühl und das Laienpublikum vor dem Lettner, über dem das Gemälde zu schweben schien. Aufgrund seiner örtlichen Abgeschiedenheit wurde das Werk vor seiner Ankunft in Dresden 1754 insgesamt zwar verhältnismäßig wenig rezipiert, jedoch von lokalen Künstlern aufgegriffen.⁹⁷

Ein zur Seite geschlagener Trompe-l'œil-Vorhang, der wohl auf die rituelle Praxis des Verhüllens von Kultbildern anspielen soll, enthüllt die von einer Glorie umstrahlte Madonna.⁹⁸ Ähnlich wie in Fra Bartolommeos bereits erwähntem Altarbild für den Dominikanerkonvent San Pietro Martire auf Murano oder in Francesco Botticinis *Maria mit Kind und Heiligen* (Abb. 9) für die *Cappella Cavalcanti* in der Florentiner Kirche Santa Maria Maddalena de' Pazzi, knien auch bei Raffael die beiden Heiligen, Sixtus und Barbara, links und rechts von der Madonna in den Wolken.⁹⁹

Alle drei Auftragswerke entstanden für die Hochaltäre von Ordenskirchen, die durch die visionären Erscheinungen besonders ausgezeichnet werden sollten.¹⁰⁰ Raffael verlegt die visionäre Sacra Conversazione noch expliziter als seine Vorgänger in die Sphäre des Himmlischen. Statt über einem irdischen Naturraum zu schweben, befinden sich alle Figuren in einer undefinierten Wolken-Sphäre, die die gesamte Bildfläche einnimmt. Da Raffael außerdem mehr als nur einen Perspektivpunkt verwendet und die Szenerie sich somit eindeutig außerhalb irdischer Gesetzmäßigkeiten abspielt, setzt er mit seiner *Sixtinischen Madonna* gleich mehrere Gestaltungsprinzipien der Renaissancemalerei außer Kraft.¹⁰¹

Im Vergleich mit den formelhaften Cherubim, mit denen Botticini die Mandorla um die Madonna eingefasst hat, transformiert Raffael die bis ins späte 15. Jahrhundert als Indikator für himmlische Erscheinungen typische Symbolform der Mandorla mit Cherubim zu einer naturnahen, illusionistischen Wolkenformation, in der sich unzählige Puttoköpfe abzeichnen.¹⁰² Mit derartigen Wolkenputti und dem effektvollen Einsatz von Wolken und Licht als Indikatoren der transzendenten Sphäre gelang es Raffael Anfang des 16. Jahrhunderts, ein erfolgreiches Modell für die Inszenierung

96 Ebd., S. 173.

97 Selbst Giorgio Vasari äußerte sich 1550 ungewöhnlich knapp zur *Sixtinischen Madonna*, weshalb davon ausgegangen wird, dass er das Gemälde nicht im Original kannte. Ebd.

98 Zur Praxis des Verhüllens und Enthüllens von Kultbildern Belting 2011, S. 534f.

99 Es ist davon auszugehen, dass Raffael Botticinis Gemälde kannte. Andreas Henning, *Raffaels Sixtinische Madonna. Kultbild und Bildkult*, in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, hg. von Andreas Henning (Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), München u. a. 2012, S. 22–49, S. 35.

100 Pfisterer 2019, S. 173.

101 Henning 2012, S. 24.

102 Ebd., S. 26.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung



Abb. 9 Francesco Botticini, *Maria mit Kind und Heiligen*, um 1483, 188 × 177 cm, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre

des Göttlichen zu etablieren, das die ikonographische Basis für die Entwicklung der barocken Visionsikonographie des 17. Jahrhunderts bot.¹⁰³

Auch die psychologisch einfühlsam wiedergegebene Körpersprache der Ekstase in der Darstellung visionärer Heiliger ist bei Raffael grundgelegt. Wenige Jahre vor den beiden Madonnen-Tafeln hatte sich Raffael in seiner *Hl. Katharina von Alexandrien in Ekstase* (Abb. 10) bereits mit dem Thema Vision auseinandergesetzt. Mit der Verlagerung des nur durch Lichtstrahlen angedeuteten Visionsinhalts aus dem Bildfeld heraus richtet er den Fokus auf die ekstatische Körpersprache der Visionärin, die er mit nach oben verdrehtem, himmelndem Blick und Ergriffenheitsgestus zeigt. Im Vergleich mit der formelhaften Körpersprache visionärer Heiliger bei Perugino intensiviert Raffael die Affektdarstellung durch die einfühlsame Schilderung der emotionalen Qualität der spirituellen Erfahrung, während der Inhalt der visionären Schau in den Hintergrund tritt.¹⁰⁴

103 Kleinbub 2011, S. 45.

104 Ebd., S. 20; Pfisterer 2019, S. 167. Zum Fokus auf den Akt der Verehrung im frühen 16. Jh. vgl. auch Pamela Jones, Bernardo Luini's "The Magdalene" from the Collection of Federico Borromeo. Religious Contemplation and Iconographic Sources, in: *Studies in the History of Art* 24, 1990, S. 67–72.



Abb. 10 Raffael, *Die hl. Katharina von Alexandrien in Ekstase*, um 1507, 722 × 557 cm, Öl auf Holz, London, The National Gallery

Den affektiven Effekt der Vision auf den Visionär erprobte Raffael ebenfalls in seiner *Hl. Cecilia mit den hll. Paulus, Johannes d. Evangelist, Augustinus und Maria Magdalena* (Abb. 11), die er als Altarbild im Auftrag der als heiligmäßig verehrten Bologneser Mystikerin Elena Duglioli dall'Olio für deren Grabkapelle in der Kirche San Giovanni in Monte, Bologna ausführte.¹⁰⁵ Die Darstellung einer ekstatischen Heiligen auf dem Grab einer bereits zu Lebzeiten als heiligmäßig verehrten Visionärin ist mit Sicherheit nicht zuletzt auch als Identifikationsfigur für die Auftraggeberin intendiert. Die Faszination für die erlebnismystischen Phänomene, die durch zeitgenössische Mystiker wie Elena Duglioli dall'Olio greifbar wurde, ist vermutlich ein Grund für die Verschiebung des Fokus' von der himmlischen Erscheinung auf die ekstatische Körpersprache der hl. Cecilia, zumal es sich hierbei um ein bis dato ungewöhnliches Sujet in der Ikonographie der spätantiken Heiligen handelt.¹⁰⁶

105 Offensichtlich reizte ihn der Auftrag, da er ihn annahm, obwohl er mit der Ausmalung der Stanzen und als Oberaufseher der Bauarbeiten in St. Peter bereits mehr als ausgelastet war. Zum Hintergrund des Auftrags Pfisterer 2019, S. 178.

106 Zur Verschiebung des Fokus auf den Akt der Kontemplation Anna Maria Brizio, *La Santa Cecilia di Raffaello*, in: *Arte Lombarda* 10, 1965, S. 99–104.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung

Abb. 11 Raffael, *Die hl. Cecilia mit den hll. Paulus, Johannes d. Evangelist, Augustinus und Maria Magdalena*, um 1513–1516, 236 × 149 cm, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Inhalt der himmlischen Erscheinung ist die jegliche *musica mundana* übersteigende Schönheit der *musica coelestis*, insofern handelt es sich weniger um eine Vision als vielmehr um eine Auditionerfahrung. Das Bildschema ist trotzdem dasjenige einer Visionsdarstellung: unten die Empfängerin der himmlischen Offenbarung mit nach oben verdrehten Augen und oben der Blick in den aufgerissenen Himmel. Ein Wolkenband rahmt den Ausschnitt des himmlischen Jenseits ein, auf dem ein Engelschor sitzt und musiziert.

Raffaels *Hl. Cecilia* war zwar verglichen mit der *Sixtinischen Madonna* weniger spektakulär und innovativ, jedoch weitaus folgenreicher in der Rezeption, allein schon aufgrund der Vervielfältigung der Bildinvention durch die leicht abweichende druckgraphische Reproduktion durch Marcantonio Raimondi. Das zweigeteilte Kompositionsschema, das eine klare Trennung der Sphären vorgibt, etablierte sich mit der Wende zum 17. Jahrhundert als Standardmodell für die Darstellung von Visionen.¹⁰⁷ Zeitgenössische Theoretiker wie der Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) bezeichneten Raffaels *Hl. Cecilia* sogar als Idealtyp der *contemplazione*.¹⁰⁸

107 Stoichita 1997, S. 17f.

108 Wimböck 2002, S. 147.

2 Erlebnismystik und ihre Darstellung

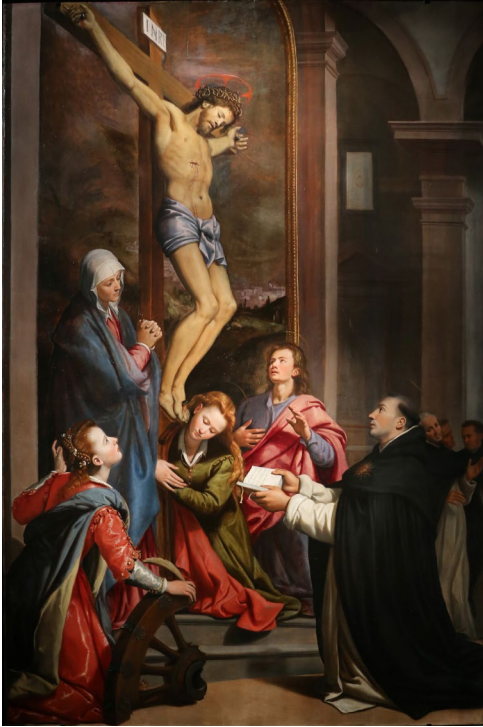


Abb. 12 Santi di Tito, *Vision des hl. Thomas von Aquin*, 1593, 362 × 233 cm, Öl auf Holz, Florenz, San Marco

Auch wenn parallel zum Trienter Konzil Künstler wie Giovan Battista Moroni oder Santi di Tito mit seiner berühmten *Vision des hl. Thomas von Aquin* (Abb. 12) für San Marco in Florenz weiterhin mit der Darstellung der mystischen Schau ohne die von Raffael eingeführten Transzendenz-Effekte experimentierten, setzte sich mehrheitlich die Tendenz zur Mystifizierung durch. Maßgeblich für die Etablierung und Weiterentwicklung des von Raffael eingeführten visionären Schemas waren die Bildinventionen des aus Urbino stammenden Federico Barocci. Er zählt zu den innovativsten Künstlern in den Jahrzehnten nach dem Konzil von Trient. Die eminente Bedeutung seiner Visionsdarstellungen für die ikonographische Entwicklung des 17. Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Raffaels Bildschema avancierte zur dominierenden Form für die Gestaltung der Pala in der italienischen Malerei des 16., vor allem aber des 17. Jahrhunderts. Baroccis Erfolg verdankt sich nicht zuletzt der Entscheidung, Raffaels Bildschemata konsequent weiterzuentwickeln. Stuart Lingo, Federico Barocci. *Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven und London 2008, S. 42–44. „What Barocci does is to combine [...] [physical and spiritual isolation] in a new kind of altarpiece, in which a single saint below in earth is represented in a state of ecstasy as a result of some celestial inspiration [...] their importance for the art of the next century would be hard to over-estimate.“ Siehe David Ekserdjian, *Correggio*, New Haven und London 1997, S. 295.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung



Abb. 13 Federico Barocci, *Die hl. Cecilia mit Heiligen*, um 1554, 200 × 154 cm, Öl auf Leinwand, Urbino, Basilica Cattedrale di Santa Maria Assunta



Abb. 14 Federico Barocci, *Vision des hl. Franziskus von Assisi (Perdono d'Assisi)*, um 1574–1576, 427 × 236 cm, Öl auf Leinwand, Urbino, San Francesco

Bereits sein erstes bekanntes Gemälde zeigt eine Vision. Es handelt sich um eine leicht modifizierte Kopie nach Raffaels *Hl. Cecilia* (**Abb. 13**).¹¹⁰ Zahlreiche weitere Visionsgemälde folgten. Für seine Darstellung der als *Perdono d'Assisi* bekannten *Vision des hl. Franziskus von Assisi* (**Abb. 14**) für den Hauptaltar der Franziskanerkirche seiner Heimatstadt Urbino entwickelte er eine Komposition, die prototypisch alle Elemente der barocken Visionsdarstellungen vereint: die Trennung der Sphären in die von Wolken, Licht und Putti gerahmte Erscheinung in der oberen Bildhälfte und den Visionär mit himmelndem Blick und Ergriffenheitsgestus in der unteren Bildhälfte. In den druckgraphischen Reproduktionen, die Barocci in Eigenregie für viele seiner Bildinventionen herstellte, wurde die Bildidee verbreitet und fand zahlreiche Nachahmer.

In dieser Tradition steht auch eine der bekanntesten, vielfach kopierten und rezipierten Visionsdarstellungen des frühen 17. Jahrhunderts: Die *Vision des hl. Filippo Neri* (**Abb. 15**), die Guido Reni für Neri's Grabkapelle in Santa Maria in Vallicella malte.

¹¹⁰ Peter Gillgren, *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*, Farnham und Burlington 2011, Kat. 1, S. 239 (mit Bibliographie).



Abb. 15 Guido Reni, *Vision des hl. Filippo Neri*, 1614, 180 × 110 cm, Öl auf Leinwand, Rom, Santa Maria in Vallicella

Hier finden sich auf kleinstem Raum alle Strukturmerkmale des barocken Visionsgemäldes wieder. Der ekstatische Heilige mit ausgebreiteten Armen, verdrehten Augen und verklärtem Blick und auf einer Wolke mit Cherubim-Köpfen schwebend und von Wolkenputti umringt die maßstabsverkleinerte Madonna mit Kind, zu einer Büste verkürzt. Über druckgraphische Reproduktionen von Gemälden und die Illustrationen von Heiligenviten, in denen visionäre Erfahrungen besonders hervorgehoben wurden, da sie bestens für die Legitimation der Verehrungswürdigkeit des Heiligen geeignet waren, verbreiteten sich visionäre Ikonographien rasant.¹¹¹

¹¹¹ Bedingt durch die technischen Gegebenheiten entwickelte sich in der Druckgraphik ein eigenständiger Darstellungsmodus für Visionen. Kennzeichen für den Inhalt einer Vision ist eine Strahlenaura. Auch der Visionär kann von einer Strahlenaura eingerahmt sein, die in diesem Fall Indikator des gnadenhaften Erlebens ist. Im dazugehörigen Text werden Visionsdarstellungen in der Regel als Ekstase oder Levitation beschrieben. Zweck der Darstellungen ist die mediale Vermarktung der außerordentlichen göttlichen Gnadenerweise, die dem dargestellten Heiligen zuteilwurden. Oft entstanden die Darstellungen im Hinblick auf den Heiligsprechungsprozess oder als Devotionsbild. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Illustrationen aus den Viten der hll. Filippo Neri und Ignatius von Loyola (P.G. Ricci, *Vita di S. Filippo Neri*, 1622; *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu*

2.2.2 Die Mystifizierung sakraler Sujets

100 Jahre nach Raffaels innovativen Bildinventionen hatte sich die Struktur des sakralen Historienbildes grundlegend verändert.¹¹² Die allgemeine „Mystifizierung“ oder „Visionierung“ sakraler Sujets ereignete sich – ausgehend von Raffaels neuartigen Bildinventionen – parallel zur mystischen Bewegung in der Spiritualität des 16. Jahrhunderts und kann nicht getrennt davon betrachtet werden.¹¹³ Nicht nur avancierten überlieferte Visions-Szenarien zu einem beliebten Sujet, sondern es wurden auch zahlreiche ältere Altarbild-Ikonographien entsprechend dem neuen visionären Schema modernisiert.¹¹⁴ Insbesondere der in Oberitalien entwickelte Bildtyp der *Sacra Conversazione* wurde im späten 16. Jahrhundert zur Vision transformiert.

Victor Stoichita identifizierte diesen neuartigen, mystifizierten Darstellungsmodus in seiner wegweisenden Studie zu den Visionsgemälden des spanischen 17. Jahrhunderts als eine der Grundlagen für die Genese des barocken Visionsbildes.¹¹⁵ Selbst in volkstümliche Votivtafeln aus dem 17. Jahrhundert wurden herkömmliche Gebets- und Fürsprache-Szenarien mittels des visionären Darstellungsschemas mystifiziert, um Gebeterhörungen und das wundersame Eingreifen des Himmels medienwirksam zu inszenieren. Derartige Darstellungen haben strenggenommen nichts mehr mit dem komplexen Phänomen einer Visionserfahrung zu tun, wurden aber als Vision dargestellt, was von der allgegenwärtigen Begeisterung für Erlebnisfrömmigkeit und mystische Inszenierungen des Göttlichen zeugt und sich ausgezeichnet für die Medienstrategie der katholischen Reformer und die Abgrenzung gegenüber den Protestanten eignete.

Begleitend zu dieser Entwicklung und ausgehend von den bildertheologischen Debatten rund um das Bilderdekret des Konzils von Trient, wurde das Thema der Mystifizierung sakraler Sujets von Bildertheologen auch auf theoretischer Ebene diskutiert. Auslöser war der Verstoß gegen die historische Plausibilität (*verisimilitas*), die in Darstellungen der Madonna inmitten von Heiligen aus verschiedenen Jahrhunderten sowie der Darstellung biblischer Historien in Anwesenheit von Stiftern bemängelt

fundatoris, Rom 1609). Zur Entwicklung von Visionsikonographien in der Druckgraphik vgl. von zur Mühlen 1998, S. 18. Zu den Vitenillustrationen gegenreformatorischer Heiliger Måle 1932, S. 152–155. Auch in der malerischen Inszenierung von Heiligen wurden visionäre Ereignisse besonders hervorgehoben. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Ausstattung von Neris Grabkapelle in Santa Maria in Vallicella. Der Zyklus besteht aus zehn Szenen, von denen sieben Visionen zeigen. Von zur Mühlen 1998, S. 18.

112 Stoichita 1997, S. 19.

113 Valeska von Rosen spricht von einer „allgemeinen Visionierung“ sakraler Sujets, da auch Bildthemen, die strenggenommen keine Visionen sind, als solche dargestellt werden. Von Rosen 2004, S. 65. Im Folgenden wird jedoch primär der Begriff „Mystifizierung“ verwendet, da dieser m. E. gemessen am zeitgenössischen theologischen Diskurs passender erscheint.

114 Zur Modernisierung klassischer Sujets vgl. von zur Mühlen 1998, S. 20.

115 Stoichita 1997, S. 32.

wurde.¹¹⁶ Der Bologneser Erzbischof Gabriele Paleotti, der zu den tonangebenden tridentinischen Bildertheologen zählte, äußerte sich ausführlich zu sogenannten *pitture non verisimili* und konstatierte, die Darstellung mehrerer Heiliger aus unterschiedlichen Zeitaltern sei ausschließlich dann zu rechtfertigen, wenn das Zusammentreffen nicht als historische Begegnung, sondern als „mystisches“ Ereignis ersichtlich sei und sich beispielsweise auf ein gemeinsames Anbetungsziel wie das Kreuz oder ein anderes *misterio celeste* beziehe.¹¹⁷

Federico Borromeo hingegen fand sogar eine Rechtfertigung für die Verbindung einer sakralen *historia* mit der *effigies* eines Heiligen. Am Beispiel der Darstellung der Geburt Christi mit einem hl. Franziskus in Anbetung argumentiert er, diese Art der Darstellung sei dann zulässig, wenn die Verehrung des Heiligen für das Glaubensgeheimnis mystisch gemeint sei und dieser somit nicht tatsächlich anwesend sei, sondern im Geiste (*divota mente*) die Geburt Christi betrachte.¹¹⁸

Auch wenn Christian Hecht in seiner umfassenden Studie zur posttridentinischen Bildertheorie und -praxis aufgezeigt hat, wie selten bildertheologische Vorgaben in der künstlerischen Praxis tatsächlich rezipiert wurden, belegen derartige Überlegungen doch zumindest eine Sensibilisierung für die mystische Spiritualität der Zeit sowie eine veränderte Sichtweise auf die Möglichkeiten und Grenzen des sakralen Bildes.¹¹⁹ Im Vergleich

116 Wimböck 2002, S. 128–132. Die Darstellung visionärer Szenarien im monoszenischen Bildraum der Frühen Neuzeit behandelt Sixten Ringbom, *Action and Reports. The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 34–51. Vgl. zu dieser Thematik auch Sixten Ringbom, *Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art*, in: *Medieval Iconography and Narrative*, hg. von Flemming G. Andersen, Odense 1980, S. 38–69, S. 57–61.

117 „A che noi consentiremo, quando si rappresentassero che parlassero insieme, o facessero tra di loro qualche azione, perché senza interpretazione mistica malamente si potrebbe difendere tal concerto. Ma quando tai santi si figurassero, come comunemente si suole, con il trofeo in mezzo di essi del Signor nostro crocifisso, ovvero col Spirito Santo di sopra, o altro misterio celeste, non vediamo allora che repugni il rappresentare in una schiera diversi baroni principali della gloria del Signore, i quali tacitamente confessino, quasi uno a garra dell'altro, le grandezze di quel Dio, al quale essi già consecrarono la vita loro.“ Siehe Gabriele Paleotti, *Discorso Intorno Alle Imagini Sacre Et Profane diuiso in cinque Libri* [...], in: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma. 1960–1962*, Bd. 2, Bari 1961, S. 368. Auch Raffaele Borghini diskutiert in seinem Traktat *Il Riposo* die Frage, ob und in welcher Form eine anachronistische Konstellation von Heiligen möglich sei. Borghini zufolge sei dies allein bei der Darstellung der Gottesmutter mit Heiligen zulässig, weil diese als Vorbilder für die richtige Verehrung der Gottesmutter fungieren. Wimböck 2002, S. 132 f.

118 „Si potrebbe escusare questo fatto con dire che ciò viene ad esprimere la divota mente di quel glorioso padre verso sì fatto misterio, e che egli a noi può insegnare ciò che fare dobbiamo, contemplando del continuo intorno ad esso bambino novellamente nato.“ Siehe Federico Borromeo, *Della pittura sacra. Libri due*, hg. von Barbara Agosti, Pisa 1994, S. 22.

119 Dies führte sogar soweit, dass Giovanni Lanfranco für sein Deckenfresko in der römischen Theatinerkirche Sant'Andrea della Valle für die anachronistische Zusammenfügung von Heiligen aus

mit den sinnlichen Erfahrungsdimensionen erlebnismystischer Visionen liegt im Falle der theologischen Diskussion die Betonung jedoch auf der geistigen Qualität der Erfahrung.

Mystische Betrachtung ist im Verständnis der zitierten Bildertheologen gleichzusetzen mit einer meditativen Betrachtung heilsgeschichtlicher Ereignisse oder himmlischer Personen mittels der Imaginationskraft, was auch das Ziel der geistlichen Exerzitien des Ignatius von Loyola ist. Die mystische Begegnung mit dem Göttlichen wird in der theologischen Reflexion somit zu einer Angelegenheit des Intellekts und nicht der Sinne. Das entspricht auch der Tendenz zur Intellektualisierung in der Sicht auf das sakrale Bild in Reaktion auf die protestantische Kritik an der sinnlichkeitsbezogenen katholischen Volksfrömmigkeit.¹²⁰ Dieses Spiritualitäts-Modell sollte sich den Bildertheologen zufolge nun auch in der künstlerischen Darstellung wiederfinden.

2.2.3 Strukturmerkmale des posttridentinischen Visionsgemäldes

Nicht nur die Visionserfahrung wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts in einen Ereignisraum gebannt, der sich kartographieren und intern gliedern ließ, sondern auch für die künstlerische Darstellung von Visionen etablierten sich klare Strukturmerkmale.¹²¹ Verbindendes Element und ein wesentliches Merkmal des posttridentinischen Visionsgemäldes ist eine explizite Trennung der Sphären, entweder durch deutliche Distanz oder durch eine unterschiedliche Materialität oder abweichende Größenmaßstäbe, was die ontologische Verschiedenheit der Realitätsebenen verdeutlicht und eine Berührung und Durchdringung der Sphären unmöglich macht.

Nur in seltenen Fällen kommt es zu einer Annäherung, Berührung oder sogar dem Austausch von Gegenständen zwischen den Sphären. Die himmlische Erscheinung wird in die obere Bildhälfte verortet, in der Regel von Wolken und Licht umgeben und häufig auch im Maßstab verkleinert oder zur Büste verkürzt. Das Zusammentreffen von Immanenz und Transzendenz ereignet sich also auf einer vertikalen Achse. Um die Trennung der Realitätsebenen zu betonen, wird das Bild in zwei unterschiedlich definierte, aber miteinander kommunizierende Zonen geteilt.¹²² Häufig wird durch

verschiedenen Jahrhunderten kritisiert wurde. Wimböck 2002, S. 134. Bildertheologische Traktate und ihre Argumentationen wurden in der künstlerischen Praxis hingegen kaum berücksichtigt. Inhaltlich kreisten die unzähligen bildertheologischen Traktate, die nach dem Konzil von Theologen meist im universitären Umfeld verfasst und publiziert wurden, um die gleichen Kernfragen, Argumente und Thesen und zeigen ein auffällig einheitliches Bild. Zur zeitgenössischen Kunstproduktion haben sie allerdings so gut wie keine Bezugspunkte und die Adressaten waren nicht Künstler, sondern Kleriker und Theologen. Hecht 2016, S. 32–69.

120 Vgl. Kap. 5.2.4.

121 Kroß 1985, S. 139 f.

122 Stoichita leitet diesen Bildaufbau von der „Anthropologie der Vertikalität“ ab. Stoichita 1997, S. 29 f. Vgl. auch Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris u. a. 1969.

eine Differenzierung im malerischen Modus – Sfumato und Unbestimmtheit im oberen Register und Naturalismus im unteren Register – die ontologische Unterschiedlichkeit der Sphären zusätzlich betont.¹²³

Eine Ausnahme sind Caravaggio und seine Nachfolger, die auch in der Darstellung visionärer Erscheinungen auf naturalistische Wirklichkeitseffekte setzten. Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (Abb. 30) und sein *Hl. Franziskus in Ekstase* (Abb. 89) sind prägnante Beispiele für die Experimentierfreudigkeit in der figurativen Erprobung geeigneter Darstellungsformen für die Begegnung mit dem Göttlichen im frühen 17. Jahrhundert. Anstelle einer mystischen Verklärung und Einrahmung der Erscheinung durch Transzendenz-Indikatoren sind die in der Vision offenbarten Personen haptisch präsent und scheinbar Teil des Betrachterraums. Künstler wie Francisco de Zurbarán (1598–1664) entwickelten auf dieser Grundlage sakrale Trompe-l'œils, die als scheinbar plastische Erscheinung einen unmittelbaren Evidenz-Effekt erzielen sollten.¹²⁴ Mehrheitlich wurde jedoch das auf Raffael zurückgehende Schema rezipiert.

Victor Stoichita definierte anhand der von ihm bearbeiteten spanischen Visionsdarstellungen des 17. Jahrhunderts 21 für das barocke Visionsgemälde typische Strukturmerkmale.¹²⁵ Diese treffen auf einen Großteil der im 17. Jahrhundert produzierten Visionsdarstellungen zu. Stoichita stellt unter anderem fest, dass die ekstatische Schau in den meisten Fällen als Schau im Sinne einer visuellen Perzeption inszeniert wird, wie in der druckgraphischen Illustration der *Imaginaria visio* von Antonius Wiericx (Abb. 16) deutlich wird. Das spirituelle Erleben wird also in die Seherfahrung eines imaginären Bildes übersetzt.

Das typische Visionsgemälde des 17. Jahrhunderts verkürzt somit die multisensorische Erfahrung einer Transzendenzbegegnung zu einer ausschließlich den (inneren) Seh sinn betreffende Schau eines Bildes. Der Körper des Visionärs wird hierbei als „schauender Körper“ zum Instrument einer Darstellungsstrategie mit dem Ziel, das innere Erleben für den Betrachter sichtbar zu machen. Dieser Darstellungsmodus verfolgt eine doppelte Rhetorik: jene der Grenzerfahrung der Ekstase und jene ihrer Repräsentation und der Übermittlung der Erfahrung an den Betrachter.

Die himmlische Erscheinung wird hierbei durch eine klar kodifizierte Körpersprache seitens des Visionärs als mystisches Erlebnis gekennzeichnet.¹²⁶ Wichtigster Bestandteil der visionären Körpergrammatik sind ein himmelwärts gewandter Kopf und nach oben verdrehte Augen.¹²⁷ Der starre, himmelnde Blick soll darauf verweisen, dass es

123 Stoichita 1997, S. 200 f.

124 Ebd., S. 68–74.

125 Ebd., S. 200 f.

126 Vgl. hierzu Kap. 2.1.2. Zur visionären Körpergrammatik vgl. Stoichita 1997, S. 185.

127 Zum himmelnden Blick vgl. Andreas Henning, Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung, in: Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, hg. von Andreas Henning und Gregor J. M. Weber (Ausst.-Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), Emsdetten u. a. 1998, S. 17–28.

2.2 Visionen in der künstlerischen Darstellung



Abb. 16 Antonius Wierix II, *Imaginaria Visio*, nach 1591, 114×117 cm, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum of Art

sich nicht um ein physisches Sehen, sondern um eine innere Schau handelt. Außerdem entsprechen diese Ausdruckskomponenten den oben genannten Beschreibungen mystischer Ekstasen, die durch mystische Schriften wie Francisco de Osunas *Tercer Abecedario espiritual* bekannt und verbreitet waren.¹²⁸

Cesare Ripa (1555–1622) beschreibt mit dem nach oben gerichtete Blick in seiner *Iconologia* (1603) die Haltung der *devotione* und des *Desiderio verso iddio* (Abb. 17).¹²⁹

¹²⁸ Stoichita 1997, S. 164. Vgl. Kap. 2.1.2.

¹²⁹ Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione d'imagini della Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padua 1611, Nachdruck, eingel. von Stephen Orgel, New York und London 1976, S. 102f. Bei Cesare Ripa gelten die nach oben gerichteten Augen als Merkmal verschiedener Anbetungsvarianten: *oratione*, *penitenza*, *compuntione*, *desiderio verso iddio* und *amore verso iddio* (letztere werden zusätzlich durch die Geste der auf die Brust gedrückten rechten Hand ausgedrückt). Henning 1998, S. 19f.



Abb. 17 Cesare Ripa, *Desiderio verso iddio*, Kupferstich, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 102

Auch Giovanni Bonifacio (1547–1635) weist den nach oben gerichtete Kopf in seinem Gestentraktat als Kontemplationsmodell aus und kommentiert die Kopfhaltung als Ausdruck des „atto di drizzarsi alla contemplatione delle cose celesti“.¹³⁰ Ein vielrezipierter Prototyp für den himmelnden Blick der Visionäre ist Raffaels bereits erwähnte *Hl. Cecilia*, von der Giorgio Vasari in seiner *Vita Raffaels* schreibt, „ihr Gesicht [spiegele] die Verzückung der Ekstase wieder“.¹³¹

Auch Charles Le Brun gestaltet das Normgesicht des *Ravissement* (Abb. 18) in seiner *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions* (1667/68) nach Raffaels Vorbild und beschreibt es wie folgt:

*La tête panchée [...] semble marquer l'abaissement de l'ame. C'est pour cela aussi que le yeux, ni les sourcils ne sont point attirés du côté de la glande, mais élevés vers le ciel, où ils semblent être attachés pour découvrir ce que l'ame ne peut-connoître. La bouche est entr'ouverte, aiant les coins un peu élevés, ce qui témoigne une espece de Ravissement.*¹³²

¹³⁰ Giovanni Bonifacio, *L'arte de cenni*, Vicenza 1616, S. 18f.

¹³¹ „[...] si vede nella sua testa quella astrazione che si vede nel viso di loro che sono in estasi“. Zit. und übers. nach Henning 1998, S. 17–28, S. 26, Anm. 1. Über die Tradition, in der Raffael steht, insbesondere das Vorbild Peruginos, schweigt Vasari, um Raffael zur Norm der Kunst zu erheben. Stoichita 1997, S. 168.

¹³² Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, proposée dans une Conférence sur l'Expression Générale et Particulière, Amsterdam 1702, photomechanischer Nachdruck, Hildesheim, Zürich und New York 1982, S. 6f.

Abb. 18 Charles Le Brun, Ravissement, Kupferstich, in: Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, Amsterdam 1702, Fig. 7

Innerhalb der schematischen visionären Körpergrammatik spiegeln auch Körperhaltung und Gestik der Visionäre die affektive Wirkung der Erscheinung wider: Überraschung, Verblüffung, Verwunderung und Ergriffenheit.¹³³ Die kodifizierte Sprache der Hände findet sich beispielsweise in John Bulwers Gestentraktat *Chirologie oder Die natürliche Sprache der Hand* (1644) aufgeschlüsselt.¹³⁴ Die dort aufgeführte Geste des *admiror* entspricht der typischen, nach oben gerichteten Handhaltung der Visionäre. Alternative Gesten sind andächtig gefaltete Hände oder eine auf das Herz gelegte Hand.

In den meisten Visionsdarstellungen wird die schematische Körpergrammatik der Vorlagenbücher mehr oder weniger geschickt in einen ansonsten freien und spontanen Diskurs des Körpers integriert. Eine wirklichkeitsnahe Schilderung der komplexen körperlich-sinnlichen Auswirkungen einer visionären Schau auf den Seher, die durch Beschreibungen und Augenzeugenberichte bekannt waren, ist jedoch vergleichsweise selten. Procaccini ist einer der wenigen Künstler, der sich daran versuchte, die ganze körperliche und emotionale Komplexität dieses Phänomens ins Bild zu bringen.



¹³³ Stoichita 1997, S. 180.

¹³⁴ John W. Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, London 1664, photomechanischer Nachdruck hg. von H. R. Gillis, New York 1975, S. 33 f. Das Handbuch wendete sich vor allem an Redner.

3

Giulio Cesare
Procaccini

Nur wenige Künstler brachen Anfang des 17. Jahrhunderts noch aus den etablierten Konventionen aus, um die sensualistischen Aspekte der mystischen Erfahrung zu erforschen und die Darstellbarkeit ihrer körperlich-sinnlichen Dimension auszuloten, die als Gegenpol zur institutionell gebändigten, intellektualisierten Mystik die Phantasie der Gläubigen beflügelte und aus diesem Grund auch so streng zensiert wurde. Einer dieser Künstler ist Giulio Cesare Procaccini, der mit den beschriebenen Strukturmerkmalen der Visionsdarstellung auf radikale Weise bricht.

Aufgrund seiner wandelbaren Stilmodi und seiner experimentierfreudigen Herangehensweise an etablierte Ikonographien konnte er von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit nicht so recht eingeordnet werden, was ihm Etiketten wie „Barock-Manierist“ und die Bezeichnung seiner Gemälde als *capricci spirituali* einbrachte.¹ Seine virtuose Maltechnik, seine erstaunliche Produktivität und sein eklektischer Stil machen Procaccini zu einem der vielseitigsten norditalienischen Künstler des frühen 17. Jahrhunderts.²

Als Sohn einer Bologneser Künstlerfamilie, die aufgrund lukrativer Aufträge 1587 nach Mailand übersiedelt war, hatte Giulio Cesare Procaccini seine Laufbahn zunächst als Bildhauer begonnen.³ Giulio Cesares ältester Bruder Camillo (1561–1629) war

1 Roberto Longhi, L'Assereto, in: Dedalo VII, 1926, S. 355–377.

2 Brigstocke 2020a, S. 13.

3 Zu den Gründen für den Umzug der Familie Lo Conte 2021, S. 48–53. Giulio Cesare wurde am 30. Mai 1574 in Bologna als Sohn des Malers Ercole Procaccini und der Cecilia Cerva geboren und am 1. Juni in San Tommaso del Mercato getauft. Ercole Procaccini ist weniger bekannt als seine wesentlich erfolgreicherer Söhne Camillo und Giulio Cesare. Giulio Cesares künstlerische Laufbahn begann früh, denn als Camillo von Graf Pirro I. Visconti Borromeo für die Ausstattung seiner Villa in Lainate engagiert wurde, führte auch der junge Giulio Cesare zwei Skulpturen für das Nymphaeum auf der Basis von Entwürfen des Mailänder Dombaumeisters Francesco Brambilla aus. Brambilla übernahm Giulio Cesare daraufhin als Bildhauer für die Mailänder Dombauhütte. Brigstocke 2020a, S. 13–15. Zur Künstlerdynastie der Procaccini vgl. Nancy Ward Neilson, Ecco i Procaccini. Le vicende di una famiglia di artisti che fu con Camillo e Giulio Cesare protagonista del primo '600 lombardo. Le analogie con i Carracci a Bologna e Caravaggio a Parma, in: Quadri & Sculture 6, 1998, S. 31–37. Odette D'Albo bezeichnet Viscontis Nymphaeum, an dem der

zu diesem Zeitpunkt bereits als Maler etabliert und hatte nennenswerte Aufträge in Bologna und Reggio Emilia vorzuweisen. Dank der Förderung durch den hochrangigen und gut vernetzten Mailänder Aristokraten Pirro I. Visconti war Camillo auch in Mailand und Umgebung bald äußerst erfolgreich.⁴ Sein Stil galt als Inbegriff der Mailänder Reformkunst.⁵ Auch der zweitälteste Bruder Carlo Antonio Procaccini (1571–1630) wurde Maler und spezialisierte sich auf Stillleben und Landschaftsmalerei nach flämischem Vorbild.⁶

Nancy Ward Neilson zufolge ist Giulio Cesares Entscheidung, zunächst als Bildhauer zu arbeiten, darauf zurückzuführen, dass die Procaccini sich als vielseitige Künstlerdynastie in Mailand etablieren wollten. Um den Markt möglichst umfangreich bedienen zu können, sollte jeder der drei Brüder daher eine andere künstlerische Spezialisierung anstreben.⁷ Auch wenn Giulio Cesare bald mit wenigen Ausnahmen von der Bildhauerei zur Malerei wechselte, gelang es den Procaccini durch eine Kombination aus Talent, geschicktem Netzwerken, Geschäftssinn und strategischer Werkstatt-Organisation ihre Marktposition zu optimieren.⁸ Sie avancierten zu einer der gewichtigsten Malerfamilien in Norditalien und waren über mehrere Jahrzehnte hinweg äußerst erfolgreich.⁹ Jeder der drei Brüder entwickelte einen individuellen, unverwechselbaren Stil mit hohem Wiedererkennungswert für die Auftraggeber und das lokale Publikum.¹⁰

junge Procaccini mitarbeiten durfte, als eines der bedeutendsten säkularen Projekte der Jahrhundertwende. D'Albo 2020b, S. 89.

⁴ Neilson 1998, S. 36. Angelo Lo Conte beschreibt Camillo als ambitionierten Künstler, Netzwerker und Geschäftsmann. Luigi Lanzi zufolge befand sich in jeder größeren Kirche im Erzbistum Mailand mindestens ein Altarbild von ihm. Lo Conte 2021, S. 10.

⁵ Camillo Procaccini wird von der kunsthistorischen Forschung heute als typischer Vertreter der posttridentinischen „Reformmalerei“ eingeordnet, sein Werk steht jedoch exemplarisch für die erfolgreiche Aufbruchphase in der lombardischen Malerei Anfang des 17. Jahrhunderts. Auch wenn Camillos Malerei aus heutiger Perspektive als steif und monoton wahrgenommen wird, markierte sein Stil seinerzeit eine Zäsur in der Mailänder Kunstlandschaft. Er wurde als innovativ und modern im besten Sinne des Wortes wahrgenommen und Camillo war damit bereits nach kurzer Zeit enorm erfolgreich. Lo Conte 2021, S. 65–70, 81.

⁶ Nachdem Carlo Antonio Procaccini zuvor als Werkstattgehilfe für Camillo gearbeitet hatte, nutzte er ab 1600 die Vorliebe Kardinal Federico Borromeos für flämische Malerei und entwickelte einen Stil nach dem Vorbild von Jan Brueghel d. J. und Paul Bril. Seine Werke schafften es in die Kunstsammlungen zahlreicher wohlhabender lombardischer und spanischer Sammler. Lo Conte 2021, S. 13.

⁷ Neilson 1998, S. 37; Lo Conte 2021, S. 9.

⁸ Zu Giulio Cesares Anfängen als Maler Lo Conte 2021, S. 11.

⁹ Die überlegene Werkstatt-Organisation war für die Procaccini der Schlüssel für ihre erfolgreiche Etablierung als nicht-lombardische Künstler auf dem Mailänder Kunstmarkt. Lo Conte 2021, S. 1.

¹⁰ Ebd., S. 5.

Der Physiker, Sammler und Literat Giulio Mancini zieht in seinen *Considerazioni sulla pittura* (1617–1621) eine Parallele zu den Carracci und ihrer 1582 in Bologna gegründeten Akademie und gibt an, die Procaccini hätten eine von Aristokratenöhnen frequentierte Akademie geführt.¹¹ Während die Familie Procaccini noch in Bologna lebte, standen Camillo und der Vater Ercole Procaccini (1520–1595) in engem Kontakt mit den Carracci und ihrer *Accademia degli Desiderosi*.¹² Bei der Akademie der Procaccini handelte es sich wohl um eine Schule für die Ausbildung junger Künstler, die auch von den Söhnen der Mailänder Aristokratie besucht werden konnte.¹³ Diese wurde nach dem Tod der drei Brüder von Carlo Antonios Sohn Ercole Procaccini dem Jüngeren (1605–1677) erfolgreich weitergeführt.¹⁴

1607 ließ sich Giulio Cesare Procaccini im Pfarrgebiet von San Pietro in Campo Lodigiano nieder und bezog dort das Haus des verstorbenen Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600).¹⁵ Dort eröffnete Procaccini schließlich auch eine eigene Werkstatt. Obgleich das Familienunternehmen der Procaccini nun der Unterstützung der individuellen Karrieren diene, teilten die Brüder auch weiterhin Klienten und Aufträge miteinander.¹⁶ Während der durch die zahlreichen Kirchen-Neubauten und -Renovierungen ausgesprochen günstigen Auftragslage vor der ersten großen Pestwelle des 17. Jahrhunderts, als Mailand unter spanischer Herrschaft und dem Episkopat Federico Borromeos wirtschaftlich und kulturell florierte,

11 Mancini verfasste eine kurze Biographie von Camillo und Giulio Cesare Procaccini und listet sie nicht unter die Mailänder, sondern unter die Emilianischen Maler. Er zog auch als erster einen Vergleich zu den Carracci und schreibt über die Akademie der Procaccini Folgendes: „In casa loro si fa accademia et molti padri nobili mandano i lor figli ad imparar a disegnar.“ Siehe Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi, Rom 1956, Bd. 1, S. 64, zit. nach D’Albo 2020b, S. 90. Die Existenz der besagten Akademie wurde in der Literatur kontrovers diskutiert, da der Begriff „Malerakademie“ im 17. Jahrhundert relativ inflationär verwendet wurde. Lo Conte 2021, S. 71 f.

12 Zur Bologneser Zeit der Procaccini Lo Conte 2021, S. 34 f.

13 Lo Conte 2021, S. 71–73.

14 Ebd., S. 13.

15 Zu den Reisen vgl. Brigstocke 2020a, S. 15. Quellen belegen, dass Procaccini zusammen mit seiner Frau Isabella Visconti und einem Diener im Haus des verstorbenen Giacomo Gallarati lebte. Dort wohnte ebenfalls die Witwe des Verstorbenen, Dionisia Lombarda. Das Haus war zuvor im Besitz von Gian Paolo Lomazzo gewesen. Marzia Giuliani und Rossanna Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, “istorito pittor fatto poeta”*, in: Rabisch, *Il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blemio. Lomazzo e l’ambiente milanese*, hg. von Manuela Kahn-Rossi u. a. (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d’Arte, Lugano), Mailand 1998, S. 323–335, S. 326. Vgl. auch Lo Conte 2021, S. 96.

16 Nachdem das Familienunternehmen in der ersten Entwicklungsphase unter Camillos Führung einen rasanten Aufstieg verbuchen konnte, parallel dazu die Ausbildung seiner Brüder begünstigt hatte und vor allem Carlo Antonio jahrelang als Werkstattmitarbeiter engagiert war, avancierte in der zweiten Phase des Unternehmens Giulio Cesare zur treibenden Kraft. Lo Conte 2020, S. 6.

wussten die Procaccini sich strategisch klug zu positionieren. Insbesondere Giulio Cesare und Camillo versorgten Auftraggeber weit über die Landesgrenzen hinaus mit ihren Gemälden.¹⁷

Giulio Cesare, der talentierteste und vielseitigste der drei Brüder, entwickelte sich innerhalb einer Dekade vom unbekannten jungen Bildhauer, der in den 1590er Jahren nicht einmal seinen eigenen Namen schreiben konnte, zu einem Virtuosen, der mit jedem anderen Maler in Mailand mithalten konnte.¹⁸ Sein Patentrezept war die Organisation eines vielseitigen Repertoires durch die Verwendung kombinierbarer Vorlagen, die an die jeweiligen Erfordernisse angepasst werden konnten.¹⁹

Er traf nicht nur den Geschmack wohlhabender Sammler, sondern war auch im kirchlichen Umfeld als „modernster Künstler“²⁰ der Stadt für prestigeträchtige Altarprojekte gefragt – spätestens seit er 1609 beauftragt wurde, sechs große Leinwände in Tempera für den groß angelegten Bilderzyklus anlässlich der Heiligsprechung des 1584 verstorbenen Reformbischofs Carlo Borromeo beizusteuern, was seiner Karriere den nötigen Schub verlieh und ihn in den Kreis der bestbezahlten Maler in Mailand beförderte.²¹

17 Entgegen dem lange vorherrschenden Negativbild des Herzogtums Mailand unter spanischer Besatzung als einer Zeit der Unterdrückung und des wirtschaftlichen und sozialen Abstiegs, befand sich Mailand vor der Pestwelle in einer Phase der wirtschaftlichen und kulturellen Hochkonjunktur. Das extensive posttridentinische Reformprogramm zog zahlreiche Renovierungen und Neubauten von Kirchen und Kapellen nach sich, die alle mit Altarbildern und Fresken ausgestattet werden mussten. Darüber hinaus profitierten die Künstler von einer Vielzahl säkularer Auftraggeber und Sammler, nicht nur innerhalb der Mailänder Aristokratie, sondern ebenso unter wohlhabenden Kaufleuten, die in „moderne Kunst“ investierten. Lo Conte 2020, S. 4f.

18 Brigstocke 2020a, S. 17, 29. Mit der Eröffnung seiner eigenen Werkstatt im Jahr 1607 zog er die Aufmerksamkeit prestigeträchtiger norditalienischer Sammler auf sich. Anders als Camillo, der stets versucht hatte, so viele öffentliche Aufträge wie möglich an Land zu ziehen und für die Bewältigung dieses Pensums zahlreiche Assistenten beschäftigte, konzentrierte sich Giulio Cesare auf private Auftraggeber. Im Unterschied zu Camillo behielt er die strikte Kontrolle über die autographen Werke und legte Wert auf höchste Qualitätsstandards in der Produktion. Seine Assistenten fertigten vor allem Varianten und Repliken für den Markt an. Lo Conte 2020, S. 6.

19 Lo Conte spricht in diesem Zusammenhang von „a factory of images“. Lo Conte 2021, S. 116f.

20 Ebd., S. 11.

21 Brigstocke 2020a, S. 27; Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 40–45, S. 317–319. Die Heiligsprechung Carlo Borromeos am 4. November 1610 gehörte zu den einschneidenden Großereignissen des frühen 17. Jahrhunderts. Die *Quadroni* wurden anlässlich der Kanonisationsfeierlichkeiten im Dom ausgestellt, Odette D’Albo, Procaccini’s Patrons and Collectors in Early-Modern 17th Century-Italy, in: Hugh Brigstocke und Odette D’Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Turin 2020, S. 76–88, S. 78. Zur Stilpolitik Federico Borromeos vgl. auch Bober 1985, S. 62.

Gemeinsam mit Giovanni Battista Crespi, gen. Il Cerano (1573–1632), und Pier Francesco Mazzucchelli, gen. Il Morazzone (1573–1625), zählte er zu den herausragenden Figuren der Mailänder Kunstlandschaft Anfang des 17. Jahrhunderts.²² Procaccini war der einzige der drei, der internationalen Ruhm erlangte, während die beiden anderen, Cerano und Morazzone, primär dem lokalen Publikum ein Begriff blieben.²³ Zwar gelang keinem der drei Künstler ein mit ihrem Landsmann Caravaggio vergleichbarer künstlerischer Durchbruch, jedoch markieren sie stilistisch ein deutliches Gegengewicht zu den übrigen italienischen Kunstzentren der Zeit, was allerdings nicht nur positiv aufgenommen wurde.

Zeitgenössische Quellen wie der 1628 verfasste Brief des römischen Malers Antonio Mariani della Cornia, der als Kopist für Federico Borromeo arbeitete, belegen, dass der lombardische Stil aus römischer Perspektive als affektiert und unnatürlich wahrgenommen wurde. Er kritisiert den Stil der Mailänder Künstler in seinem Brief an Borromeo als negatives Gegenmodell zur Antike und den „guten Modernen“ (*boni moderni*) und als kalt, unnatürlich, übersteigert und affektiert:

In materia di pittura in Milano ci è un error gravissimo, perché usano costì li pittori a domandar spirito nelle attitudini delle figure stravaganti, come sarebbe a dire dar attitudine d'un sosdato bizzarro a un Christo battuto alla colonna, o ad altro simile, et ancora domandar ben contornare, et agiutar il naturale a far i resalti de i contorni più del naturale, le quali cose sono state abhorrite dalli antichi, et dalli boni moderni, e certi contorni semplici come fa il naturale dicono contorni freddi [...].²⁴

Ungeachtet der kritischen Kommentare aus Rom waren Procaccini, Cerano und Morazzone in Oberitalien äußerst gefragt und etablierten sich bald als führendes Trio auf dem Mailänder Kunstmarkt.

Als besonders spektakulär erwies sich ein Gemäldeexperiment, das als Gemeinschaftsprojekt geplant war. Der *Quadro delle tre mani* (Abb. 19) entstand in den Jahren 1618 bis 1620 im Auftrag des Mailänder Aristokraten, Politikers und Sammlers Scipione Toso und zeigt die Exekution der frühchristlichen Märtyrerinnen Rufina und

22 Girolamo Borsieri verfasste 1619 ein *Supplimento* zu Paolo Morigias Schrift *Nobiltà di Milano* (1619) und nennt dort Procaccini, Cerano und Morazzone als wichtigste Repräsentanten moderner lombardischer Malerei. Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Mailand 1619, S. 70. Borsieri erhoffte sich eine Erneuerung der Kunst in Mailand, angeführt durch die drei Künstler. Philip L. Sohm, *Painting together. "A Terrestrial Trinity" of Painters in the "Quadro delle tre mani"*, in: *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy. Essays in Honour of Deborah Howard*, hg. von Nebahat Avcioglu und Allison Sherman, Farnham u. a. 2015, S. 131–147, S. 136.

23 D'Albo 2020a, S. 76.

24 Zit. nach D'Albo 2020b, S. 91.



Abb. 19 Giulio Cesare Procaccini, Giovanni Battista Crespi, Pier Francesco Mazzucchelli, *Das Martyrium der hll. Rufina und Secunda (Quadro delle tre mani)*, 1620–1624, 192 × 192 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

Secunda.²⁵ Der Mailänder Literat Giovanni Pasta beschrieb das Gemälde 1636 als „prodigioso mostro di pittura, & nelle bellezze, & nelle deformita riguardevole“.²⁶ Das Bild erregte großes Aufsehen in Mailand. Insbesondere die Frage der Händescheidung beschäftigte Maler und Sammler.²⁷

Von Procaccini stammen die tief dekolletierte Rufina, die mit erotischer Hingabe ihren weißen Hals und die entblößte Brust dem Henker präsentiert, sowie der knabenhafte Engel, der sich an ihre Seite schmiegt und mit elegantem Gestus ihren Arm berührt, während die andere Hand zum Himmel zeigt. Die beiden Figuren sind einander zugeneigt und erscheinen wie eine organische Einheit, beinahe gespiegelt in Gestik und Körperhaltung. Giovanni Pasta charakterisierte Procaccinis liebliche Figurenschilderung in seiner Beschreibung des Bildes als „vivificate tenerezze“ und lobt den Künstler als „animante coloritore di sì bei volti“.²⁸

Es erstaunt, dass Procaccinis offensive Erotik in der Darstellung der schmach tenden Märtyrerin in der sittenstrengsten Reformdiözese Italiens nicht als problematisch kritisiert oder gar zensiert wurde, während kurz zuvor in Rom unter Papst Clemens VIII. (1536–1605) bereits wesentlich harmlosere Freizügigkeiten beanstandet worden waren.²⁹ Ein Grund dafür mag sein, dass es sich im Fall des *Quadro delle tre mani* um ein privates Sammlerbild handelt. Erotische Frauen- und Jünglingskörper inszenierte Procaccini jedoch nicht nur im Kontext privater Aufträge, sondern auch in öffentlichen Altarbildern.

Bereits mit seinem dritten öffentlichen Auftragswerk für die Mailänder Wallfahrtskirche Santa Maria presso San Celso hatte Procaccini einen lediglich mit einem winzigen Lententuch bekleideten, von nackten Putti umschwärmten *Hl. Sebastian als Märtyrer*

25 Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 112, S. 358 f. Toso war Mitglied der Sessanta del Consiglio Generale. Er war nicht nur selbst Kunstsammler, sondern vermittelte auch Aufträge an Procaccini und Cerano. Sohm 2015, S. 132.

26 Pasta, von dem auch die Bezeichnung als *Quadro delle tre mani* stammt, verfasste eine 32-seitige Schrift über das Bild. Giovanni Pasta, *Il quadro delle tre mani*, Mailand 1636. Nach Scipione Tosos frühem Tod während der Pestwelle wurde seine Sammlung veräußert und das Bild wurde von Kardinal Cesare Monti angekauft. Zur Entstehung und Provenienz, Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 112, S. 358 f.

27 Sohm 2015, S. 131 f.

28 Siehe Pasta, S. 19 f., zit. nach Sohm 2015, S. 144, Anm. 30.

29 Opher Mansour, *Censure and censorship in Rome, c. 1600. The Visitation of Clement VIII and the Visual Arts*, in: *The Sensitive in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall, 2013, S. 136–160. Zur *lascivitas*-Kritik der tridentinischen Bildertheologen, Hall 2011, S. 5–7. Mit dem tridentinischen Dekret wurde zwar auf das Problem der Wollust-weckenden *lascivitas* hingewiesen und eine dahingehende Kontrolle angeordnet, jedoch war der Begriff inhaltlich nicht genauer definiert worden, was für eine Konjunktur moralisierender Literatur in der Zeit unmittelbar nach dem Konzil sorgte. Loh 2013, S. 92–102. Die theoretische Strenge wurde jedoch in der Praxis nicht umgesetzt und es fanden fast keine Purifizierungsmaßnahmen statt. Hecht 2016, S. 336–348.

(Abb. 39) in lasziver Pose dargestellt, der selbst den um 1514 datierten *Hl. Sebastian* von Fra Bartolommeo, der laut einer von Vasari überlieferten Anekdote aus Sittengründen aus der Florentiner Kirche San Marco entfernt wurde, in den Schatten stellt.³⁰ Auch an anderer Stelle stehen Procaccinis sakrale Auftragswerke den privaten Sammlerbildern hinsichtlich der Erotik der Figuren in nichts nach. Die Tatsache, dass der ansonsten so kunstsinnige Federico Borromeo nur einige wenige Bilder von Procaccini für seine private Kunstsammlung akquirierte, zeugt allerdings davon, dass sein Stil nicht dem persönlichen Geschmack des Mailänder Erzbischofs entsprach.³¹

In einem Brief von 1621 an Scipione Toso stellt der aus Como stammende Historiker und Kunstberater Girolamo Borsieri (1588–1629) die Künstler Procaccini, Cerano und Morazzone als Synthese sämtlicher wichtiger italienischer Regionalstile dar. Er erhoffte sich, sie würden eine Art trans-nationalen Stil in Mailand etablieren.³² Auch der als „Dichter der fünf Sinne“ gefeierte Poet Giambattista Marino hob das Mailänder Künstlertrio 1620 in seinem Versepos *L'Adone* (Paris 1623) mit folgenden Worten lobend hervor: „E voi per cui Milan pareggia Urbino / Morazzone, e Serano, e Procaccino“.³³

30 Vasari zufolge wurde Fra Bartolommeos Bild aus dem Kirchenraum entfernt, weil die Mönche in der Beichte erfahren hatte, dass es bei einigen Frauen sexuelles Verlangen erregt hatte. Trotzdem bestand kein Zweifel am Kunstwert des Gemäldes, weshalb das Werk auch nicht übermalt oder zerstört wurde, sondern stattdessen in die Kunstsammlung des Königs von Frankreich überging. Das Bild ist heute nur noch durch eine Kopie dokumentiert. Jacques Darriulat, *Sébastien, le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans le deuxième moitié du Quattrocento*, Paris 1998, S. 206–209. Die getäuschte Libido der Betrachter galt als einer der stärksten Beweise für die Wirkmacht von Malerei. Vgl. hierzu auch Daniela Bohde, *Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento*, in: *Männlichkeit im Blick, Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hg. von Mechthild Fend und Marianne Koos, Köln u. a. 2004, S. 79–98, S. 89 f.

31 D'Albo 2020a, S. 82.

32 Sohm 2015, S. 137.

33 Siehe Giambattista Marino, *L'Adone*, Paris 1623, canto VI, stanza 55. Der Kontext der zitierten Passage ist der Aufenthalt des Liebespaars Venus und Adonis, das sich durch die Gärten der Lüste liebt, die jeweils den einzelnen Sinnen gewidmet sind, im Garten des Sehsinns, wo angesichts der Wandmalereien in den Loggien verschiedene Künstler gelobt werden. Neben den drei genannten finden auch Bronzino, Domenico Cresti, die Carracci und Guido Reni Erwähnung. Vermutlich war Marino durch Borsieri über die Mailänder Kunstszene informiert worden, mit dem er sich in Korrespondenz über den Erwerb von Zeichnungen von Procaccini, Cerano und Morazzone für seine *Galeria* befand. Sohm 2015, S. 137. D'Albo vermutet, dass sich Marino mit der zitierten Passage auf den *Quadro delle tre mani* bezieht. Auch wenn lange Zeit vermutet wurde, dass Marino eigentlich auf Camillo Procaccini anspielt, argumentiert D'Albo überzeugend dafür, dass Giulio Cesare gemeint sein muss, da er das bei weitem berühmteste Mitglied der Procaccini-Familie war und an den Höfen von Florenz, Turin und Mantua, sowie bei der wohlhabenden Genueser Aristokratie gefragt war. D'Albo 2020b, S. 91. Außerdem entspricht Giulio Cesares sinnlicher Stil der Zelebration sinnlicher Genüsse in Marinos *L'Adone*. Zur Sinnlichkeit in Marinos Versepos vgl. Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*,

Bei Erwähnungen der drei Künstler in zeitgenössischen Quellen wird Procaccini häufig an erster Stelle genannt, was seine herausragenden Position belegt.³⁴ Der soziale Aufstieg der drei Maler führte dazu, dass sie sich mit regelrecht aristokratischem Habitus präsentierten, was für ein entsprechendes gesellschaftliches Renommee spricht.³⁵ Der ambitionierte Procaccini heiratete im Jahr 1600 mit Isabella Visconti sogar eine Frau aus dem Mailänder Hochadel.³⁶ Er war bald so wohlhabend, angesehen und gefragt, dass er seine Aufträge strategisch auswählen und beinahe jeden Preis für seine Gemälde verlangen konnte.³⁷ Dies veranlasste Malvasia zu der Aussage, Procaccini hätte Schätze angesammelt, wenn er nicht so früh gestorben wäre.³⁸ Zu seinen Auftraggebern zählten unter anderem der spanische Gouverneur Pedro de Toledo Orsorio, der Genueser Patrizier Giovan Carlo Doria sowie die Höfe von Mantua, Turin und Florenz.³⁹

Aufschlussreich ist auch ein Brief des französischen Malers Simon Vouet (1590–1649) an Giovan Carlo Doria (1576–1625), Procaccinis wichtigsten Förderer, aus dem Jahr 1621. Dort beschreibt Vouet, dass Procaccini ihn zu den Meisterwerken und wichtigsten Privatsammlungen der Stadt begleitet habe. Als Kommentar zur Stellung Procaccinis auf dem Mailänder Kunstmarkt fügt er hinzu: „Li sono pagati tuto quello che vole.“⁴⁰ Der Dichter Giovanni Soranzo pries Procaccini bereits 1606 in seinen *Rime* mit dem Worten „O Cesar fortunato ond'apprendesti far che' l disegno spiri e che tue carte avanzino di pregio ogni tesoro?“. ⁴¹

in: Metropolitan Museum Journal 26, 1991, S. 193–212, S. 195. Marinos Kunstinteresse zeigt sich besonders in seiner *Galeria* (1619), einem Zyklus von 624 „Bildgedichten“ über großenteils bis heute berühmte Werke der bildenden Kunst, u. a. von Tizian und Rubens, Guido Reni oder Caravaggio. In seiner idealen Kunstgalerie versammelte Marino klassische Bildthemen aus Bibel und Mythologie sowie historische und zeitgenössische Heroen und Geistesgrößen. Das Werk gehört zu den bekanntesten lyrischen Zyklen seiner Zeit. Zur Bedeutung Marinos und seiner *Galeria* vgl. auch Christiane Kruse und Rainer Stillers, Einführung, in: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“, hg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 7–13.

34 Sohm 2015, S. 137.

35 „Giulio Cesare Procaccini, il Cerano, Daniele e il Morazzone [...] si danno fortemente la mano con quell'aria di famiglia e di nobile famiglia, che si diffonde e s'imprime superbamente in tutto il lignaggio“ schrieb Roberto Longhi 1917 in seiner Rezension zu Giorgio Nicodemi's Buch über Daniele Crespi. Roberto Longhi, Recensione al „Daniele Crespi“ di Nicodemi, in: *L'arte* 1917, S. 61–63.

36 Am 15. Mai 1600 unterschrieb Giulio Cesare Procaccini eine Vereinbarung für die Mitgift von Isabella Visconti, Tochter des *feudario* Ottaviano, Sohn des verstorbenen Cesare Visconti. Zeuge der Vereinbarung war Pirro I. Visconti Borromeo. Brigstocke / D'Albo 2020, S. 423.

37 Zu Procaccinis Honoraren vgl. auch die Gehaltstabelle bei Lo Conte 2021, S. 60.

38 „[...] avria fatto tesori se così presto non moriva“. Siehe Carlo Cesare Malvasia, *Scritti originali spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna 1667, f. 53v.

39 D'Albo 2020a, S. 81–83.

40 Zit. nach D'Albo 2020b, S. 90.

41 Giovanni Soranzo, *Rime*, Mailand 1606, S. 44, zit. nach D'Albo 2020b, S. 89.

Auch Borsieri schrieb 1613 in einem Brief an Marino, der gerade dabei war, Illustrationen für seine *Galeria* zu sammeln und an Zeichnungen von Procaccini und Cerano interessiert war: „l’haver disegni dal Procaccino o dal Cerano è più tosto ventura di sommo principe che premio di privato, benchè meritevole virtuoso. Così piocono le gratie dei loro pennelli.“⁴² Die Erwähnung Procaccinis in Carlo Cesare Malvasias (1619–1693) vielrezipierter *Felsina Pittrice* (1678), einer Sammlung von Malerbiographien, führte dazu, dass seine Werke auch nördlich der Alpen bis ins frühe 19. Jahrhundert äußerst begehrt waren.⁴³

Procaccinis an Correggio orientiertes Figurenideal traf den Geschmack der Sammler im Umkreis von Pirro I. Visconti Borromeo, seinem ersten Auftraggeber und Förderer in Mailand, und wurde bis ins 19. Jahrhundert von lokalen Künstlern rezipiert. Malvasia nennt als Referenzen für Procaccinis Malstil neben Correggio auch Parmigianino sowie Raffael, Michelangelo, Tizian, Tintoretto und Veronese, deren Gemälde er auf Reisen nach Parma, Venedig, Rom und vermutlich auch Florenz studiert hatte.⁴⁴ Als Distinktionsmerkmal wird von Borsieri, der als Berater, Experte und Mittelsmann zwischen Künstlern und Sammlern in der lombardischen Kunstszene des frühen 17. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielte, auch Procaccinis Geschwindigkeit und seine Werkgruppe der autonomen Ölskizzen hervorgehoben.⁴⁵

Procaccini produzierte nicht nur zahlreiche kleinformatige Gemälde in skizzenhaftem Stil, sondern er setzte auch in seinen Großformaten skizzenhafte *Non-finito*-Elemente ein, um seine Virtuosität unter Beweis zu stellen.⁴⁶ In extremem Ausmaß trifft dies

⁴² Zit. nach D’Albo 2020a, S. 80.

⁴³ Malvasia verfasste die erste Künstlerbiographie von Giulio Cesare Procaccini. Als Vorbereitung reiste er 1667 sogar eigens nach Mailand, um Giulio Cesares Neffen Ercole Procaccini, den Sohn seines Bruders Carlo Antonio, aufzusuchen und zu befragen. Adriana Arfelli, *Il viaggio del Malvasia a Milano e notizie su Ercole Procaccini il Giovane*, in: *Arte Antica e Moderna* 4, 1961, S. 470–476. Malvasias Künstlerbiographien wurden auch außerhalb Italiens intensiv rezipiert, was durch die Widmung der Schrift an den französischen Sonnenkönig Louis XIV. wohl auch Malvasias Intention war. Dies führte zu einer Wahrnehmung Giulio Cesare Procaccinis auch nördlich der Alpen. D’Albo 2020b, S. 92.

⁴⁴ Die Reisen, von denen Malvasia berichtet, sind ansonsten nur durch einen Brief Procaccinis von 1601 datierbar, aus dem hervorgeht, dass er noch nicht zurückgekehrt war. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, S. 289. Vgl. auch Lo Conte 2021, S. 90. Zur stilistischen begründeten Evidenz seiner Reisen, Brigstocke 2020a, S. 15.

⁴⁵ Borsieri schreibt in seinem *Supplimento* über Procaccini: „dalla Scoltura passò al dipingere essendosi formata una maniera, la quale molto si accosta allo spirito del Parmeggianino, particolarmente nel macchiare.“ Siehe Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Mailand 1619, S. 64. Er bezieht sich hierbei auf autonome Skizzen und *modelli* für größere Bilder, die mit einer schnellen, gekonnten Technik gemalt sind. D’Albo 2020b, S. 90. Zu Borsieris Bedeutung, D’Albo 2020a, S. 83.

⁴⁶ Zu Procaccinis stilistischen und maltechnischen Spezialitäten Hugh Brigstocke, *Technique and Working Methods. Procaccini’s Studio and Followers*, in: Hugh Brigstocke und Odette D’Albo,

auf sein 1615 datiertes und signiertes Gemälde zu, das *Maria mit Kind und den hll. Firmus und Rusticus* zeigt und seit 1645 auf dem Hochaltar der Kirche Santi Fermo e Rustico in Caravaggio dokumentiert ist.⁴⁷

Von der Begeisterung der Sammler für die virtuellen Skizzen des Künstlers zeugen unter anderem auch die Kommentare in den Inventaren des Genueser Aristokraten und Kunstsammlers Gian Carlo Doria, Procaccinis wichtigstem Förderer. Dieser hatte eine große Anzahl an Ölskizzen angekauft, die in den Inventaren als *di macchia* oder *macchietta* verzeichnet sind.⁴⁸ Mit seinen *abbozzi autonomi*, die für seine anspruchsvollsten Klienten gedacht waren, stellte sich Procaccini in die Tradition von Tintoretto und vor allem von Parmigianino, welcher Ölskizzen als erster als autonome Kunstwerke behandelt hatte.⁴⁹

Zeitgenössische Kommentare zu Procaccini drehen sich fast ausschließlich um formalästhetische Beschreibungen seines Stils und seiner Vorbilder. Auch die Procaccini-Forschung des 20. Jahrhunderts kreist größtenteils um Fragen der Datierung, Zuschreibung und der stilkritischen Erörterung seiner Gemälde. Ansätze hermeneutischer Erschließung liegen bislang erst für vereinzelte Werke vor. Einer der Gründe für die fehlende hermeneutische Auseinandersetzung mit dem Künstler mag die in der Procaccini-Forschung oft wiederholte These sein, es ginge ihm primär um oberflächliche Materialästhetik und die Inszenierung schöner Körper und nicht um inhaltliche Aspekte.⁵⁰

Forschungsbeiträge zu Procaccini erschienen seit Anfang des 20. Jahrhunderts meist im Zusammenhang mit größeren Ausstellungen. Hervorzuheben sind insbesondere die Ausstellungen *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento* (Turin 1955) sowie *Il seicento lombardo* (Mailand 1973). Es folgten einige weitere Ausstellungen, zuletzt *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri* (Mailand 2019). In Zusammenhang mit der Ausstellung in Mailand 1973 lieferte Hugh Brigstocke im Rahmen seiner Rezensionen die Grundlage für die neuere Procaccini-Forschung, ergänzt durch zahlreiche

Giulio Cesare Procaccini. *Life and Work*, Turin 2020, S. 60–75. Zum Phänomen der *sprezzatura*, zur Ästhetik der Skizze und zum Phänomen des Skizzenhaften bei Procaccini vgl. auch Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 99–102.

⁴⁷ Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 63, S. 330 f.

⁴⁸ D'Albo 2020a, S. 81. Brigstocke bezeichnet Procaccinis Werkgruppe der autonomen Ölskizzen, die in Inventaren als *macchie* verzeichnet sind, als Gegenpol zu den präzise geplanten öffentlichen Aufträgen und als intime, fast abstrakte künstlerische Tätigkeit. Brigstocke 2020a, S. 33.

⁴⁹ Roberto Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in: *Paragone* 195, 1966, S. 25–29. Vgl. hierzu auch Suthor 2010, S. 99 f.; Brigstocke 2020b, S. 61, 66; Lo Conte 2021, S. 116.

⁵⁰ Hugh Brigstocke hebt Procaccinis Vorliebe für erotische, jugendliche Körper eigens hervor und mutmaßt, Procaccinis eigentliches Interesse hätte selbst bei Auftragswerke für religiöse Institutionen der Inszenierung attraktiver Körper gegolten. Brigstocke 2020a, S. 35, 52. Auch Jonathan Bober hebt Procaccinis offensichtliches Interesse an der Ästhetik der Materialität hervor, wodurch der Eindruck entsteht, inhaltliche Fragen hätten ihn wenig interessiert. Bober 1985, S. 79.

weitere Aufsätze und den von ihm herausgegebenen Katalog zur Ausstellung *Procaccini in America* (London / New York 2002).⁵¹

Marco Rosci legte 1993 mit seiner Monographie zu den wenigen bis dahin bekannten Gemälden eine solide Grundlage zur malerischen Produktion des Künstlers vor.⁵² Auch Procaccinis Aktivität als Bildhauer und Zeichner ist mit den Publikationen von Giacomo Berra und Nancy Ward Neilson hinlänglich bearbeitet worden.⁵³ Ergänzend erschienen seit den 1980er Jahren eine Reihe von italienischen und englischsprachigen Publikationen, die – meist in Aufsatzform – einzelne Werke oder Werkgruppen thematisieren, ohne jedoch den Künstler und dessen Produktion als Ganzes im Blick zu haben.⁵⁴

Einer der wenigen hermeneutischen Vorstöße und daher auch einer der interessantesten bisherigen Beiträge der Procaccini-Forschung, da der Autor eine kontextualisierende Einordnung des Künstlers in die soziokulturellen und spiritualitätsgeschichtlichen Umbrüche der Zeit vornimmt, stammt von Jonathan Bober.⁵⁵ Er verortet Procaccini unter die Hauptakteure der künstlerischen Bewegung im Umkreis der religiösen Reformen im Erzbistum Mailand.

Ähnlich thesenstark ist ein Aufsatz von Philip Sohm, der anhand des *Quadro delle tre mani* das künstlerische Selbstverständnis des lombardischen Malertrios und seine zeitgenössische Rezeption durch die Kunsttheorie diskutiert.⁵⁶ Die jüngsten Beiträge zur Procaccini-Forschung von Odette D’Albo und Angelo Lo Conte thematisieren Kontextanalyse und Patronageforschung sowie Werkprozesse und Imagepolitik der Procaccini-Familie.⁵⁷

51 Hugh Brigstocke, Preview to the Lombard Exhibition of 17th Century Art in Italy. An Opportunity to Study G. C. Procaccini’s Chronology, in: *The Connoisseur* 735, 1973, S. 12–17; Ders., ‘Il Seicento Lombardo’ at Milano, in: *The Burlington Magazine* 115, 1973, S. 696–698; Ders., Lombard Art in Birmingham, in: *The Burlington Magazine* 116, 1974, S. 688–692; Ders., Giulio Cesare Procaccini Reconsidered, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 18, 1976, S. 84–113; *Procaccini in America*, hg. von Hugh Brigstocke (Ausst.-Kat. Hall & Knight Ltd, London / New York), London 2002. Für eine vollständige Bibliographie Brigstocke / D’Albo 2020, S. 476 f.

52 Marco Rosci, Giulio Cesare Procaccini, Soncino 1993.

53 Giacomo Berra, *L’attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini*, Mailand 1991; Nancy Ward Neilson, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio 2004.

54 Für einen ausführlichen Forschungsstand vgl. D’Albo 2020b, S. 93–95.

55 Bober 1985.

56 Sohm 2015.

57 Odette D’Albo, Sulla fama del “Correggio Insubre”. Un primo sguardo alla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento, in: *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, hg. von Danilo Zardin, Mailand 2014, S. 189–217; Dies., I governatori spagnoli a Milano e le arti. Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le “Historie grandi della vita di nostro Signore”, in: *Nuovi Studi* 20, 2014, 145–164. Angelo Lo Conte, Carlo Antonio and the “bottega” Procaccini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83.1, 2020, S. 7–32; Ders., *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, London und New York 2021.

Mit dem Erscheinen des 2020 publizierten Werkkatalogs von Hugh Brigstocke und Odette D'Albo ist ein Großteil der bisherigen Procaccini-Forschung überholt.⁵⁸ Das Werkverzeichnis ist durch seine breite Quellenbasis und die einleitenden Aufsätze zu stilkritischen Analysen sowie Kontext- und Patronageforschung das neue Standardwerk für die weiterführende wissenschaftliche Bearbeitung des Künstlers.⁵⁹ Ergänzend dazu liefert die kurz danach erschienene Studie *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan* von Angelo Lo Conte zu Arbeitsprozessen, Werkstattorganisation und Unternehmensstrategie der Procaccini umfassende Erkenntnisse zu künstlerischer Produktion und Selbstverständnis der Künstlerfamilie. Weder Lo Contes Beiträge, noch das das Werkverzeichnis bieten jedoch weiterführende Deutungsansätze. Aktuell vorherrschend in der Procaccini-Forschung sind Stilkritik, Kontext- und Patronageforschung, sowie das Interesse am Zusammenhang von Kunsttheorie und künstlerischer Praxis.

Die etablierte Etikettierung Procaccinis als „Spätmanierist“ ist das Ergebnis einer rein stilkritischen Herangehensweise, wie sie auch Hugh Brigstocke im Werkkatalog weiterverfolgt.⁶⁰ Bereits Roberto Longhi hatte Procaccinis Werke 1926 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Dedalo* als „Capricci spirituali a punta di penna e di pennello“ charakterisiert und seinen Stil als „più spirituale manierismo che abbia avuto l'Italia in quei tempi dopo il Rosso e il Parmigianino e il Primaticcio“ beschrieben.⁶¹ In Anlehnung an diese Deutungstradition spricht auch Brigstocke im einleitenden Essay seines

Für eine vollständige Bibliographie vgl. Brigstocke / D'Albo 2020, S. 481. Hier fehlen allerdings die Beiträge von Angelo Lo Conte.

58 Brigstocke / D'Albo 2020. Der Werkkatalog liefert jedoch keine weiterführenden hermeneutischen Ansätze. Hier setzt daher die vorliegende Arbeit an.

59 Vgl. auch Theresa Wagener, A Star Reborn. Giulio Cesare Procaccini, Rezension von Hugh Brigstocke und Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, in: *Kunstchronik* 74.1, 2021, S. 31–38.

60 Die Einordnung Procaccinis als Spätmanierist begann mit der Ausstellung *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento* (Turin 1955). Daran knüpfte Giovanni Testori mit seinem Band *Manieristi piemontesi e lombardi del '600* an. Giovanni Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Turin 1966, S. 30 f.

61 „Si tratta per essi di delicate sentimentali che per un lato di grazia estremata preludono certo Settecento, ma per l'altro lasciano trasparire tutto il tragico dell'umanismo, che aggalla in verità come il corpo di un annegato. Capricci spirituali a punti di penna e di pennello. Schermidori di sagrestia. Languidezze e livori. Fiori, muscoli e pestilenze. Fossette di grazia e ferite di crudeltà. Delicate acerbezze [...] [I Procaccini, il Cerano e il Morazzone] sono a loro volta I portatori del più spirituale manierismo che abbia avuto l'Italia in quei tempi dopo il Rosso e il Parmigianino e il Primaticcio.“ Siehe Longhi 1926. Genaugenommen bezieht Longhi sich hiermit auf alle Procaccini-Brüder sowie Cerano und Morazzone. Rosci ist jedoch der Ansicht, dass er vor allem Giulio Cesare Procaccini gemeint habe. Rosci 1993, S. 5 f.

Werkkatalogs von einer ästhetisch motivierten Durchdeklinaton schöner Körper, die für den Künstler offenbar wichtiger als Bildnarration und inhaltliche Anliegen sei.⁶²

Diese formalästhetische Definition von Manierismus entspricht dem Ansatz von John Shearman, der den Manierismus nicht als umfassendes Kulturphänomen, sondern als reines Stilphänomen überzogener Artifizialität interpretiert.⁶³ Was in diesem Zusammenhang noch nicht bemerkt wurde, ist, dass sich bei Procaccini neben formalen Referenzen an manieristische Künstler wie Parmigianino auch einige der konstitutiven Strukturmerkmale manieristischer Kunst wiederfinden, die Christine Tauber in ihrer Studie *Manierismus und Herrschaftspraxis* definiert hat.⁶⁴ Diese umfassen unter anderem die Überbietung größter Kunstvorbilder sowie Strategien des verdeckten Zitats, der abwandelnden Wiederholung, der Strukturtransformation, aber auch der Ironisierung und Persiflage.⁶⁵

Durch seinen souveränen und autonomen Umgang mit stilistischen und ikonographischen Vorbildern wurde Procaccini von seinen Zeitgenossen als „modern“ im besten Sinne wahrgenommen.⁶⁶ Seine Erfolgsstrategie bestand darin, durch anpassungsfähige Stilmodi auf den jeweiligen Auftraggeber und Kontext einzugehen. Er besaß die Fähigkeit, sich charakteristische Merkmale anderer Künstler anzueignen und diese zugleich in einer Weise zu transformieren und zuzuspitzen, die unverkennbar seine Handschrift trug.⁶⁷ Trotzdem ist sich die ältere Forschung zum Großteil einig in der Bewertung Procaccinis als eines Künstlers, der sich damit begnügte, äußerst erfolgreich

62 Brigstocke 2020a, S. 52. Hugh Brigstocke schließt sich hiermit der Meinung von Jonathan Bober an, der den Malstil des Künstlers kritisch bewertet und Procaccini als einen stilistisch orientierungslosen, eklektischen Maler bezeichnet, dessen Vorliebe mehr der Maltechnik und dem Prozess des Malens als der Konzeption, dem Sujet und der Ikonographie oder dem Ausdruck gegolten habe. Bober 1985, S. 68–72; Brigstocke 2020a, S. 34.

63 John Shearman, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a. M. 1988.

64 Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009.

65 Zur Überbietungslogik bei Procaccini vgl. Kap. 4.3.3. Zu den Strukturmerkmalen manieristischer Kunst vgl. Tauber 2009, S. 3. Tauber definiert den Manierismus, basierend auf den Vorarbeiten von Arasse und Tönnemann, als gesamteuropäisches Kulturphänomen mit politischem Anspruch. In diesem Zusammenhang deutet sie den Akt der Formgebung als politischen Akt, vor allem wenn er mit dem Einsatz subversiver Mittel von Ironie und Witz verbunden ist und zugleich einen ständigen Überbietungsanspruch gegenüber Vorbildern signalisiert. Tauber 2009, S. 52f. Für einen ausführlichen Forschungsüberblick vgl. Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, *Der europäische Manierismus. 1520–1619*, München 1997, S. 7–12.

66 Grund dafür ist Bober zufolge seine stark ausgeprägte *reactivity* in Bezug auf Stil, Motive und Kompositionen anderer Künstler. Bober 1985, S. 69. In ähnlicher Weise wurde auch Agnolo Bronzinos *Allegorie der Liebe* (Abb. 53), die als Inbegriff manieristischer Funktionslogik gelten kann, als ein Kunstwerk wahrgenommen, für welches das Prädikat „modern“ besonders angemessen schien. Tauber 2009, S. 54–56, 66.

67 Lo Conte 2021, S. 24.

den Kunstgeschmack aristokratischer norditalienischer Sammler zu bedienen, darüber hinaus aber keinerlei Bestreben zeigte, sich künstlerisch beispielsweise gegenüber den Carracci oder den Caravaggisten zu positionieren.⁶⁸

Dem widersprechen die jüngsten Forschungsbeiträge von Angelo Lo Conte, der die Marktstrategie der Procaccini-Brüder analysiert und in Analogie zu den Carracci setzt.⁶⁹ Im Kontrast zur gängigen Forschungsmeinung zeichnen Lo Contes Ergebnisse von Giulio Cesare das Bild eines höchst ambitionierten Künstlers mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein, der über einen langen Zeitraum hinweg seine Position als Marktführer behaupten konnte und als Inbegriff moderner Mailänder Malerei gehandelt wurde.⁷⁰ Das zeigt sich unter anderem in der Tatsache, dass der spanische Gouverneur Pedro de Toledo, der seine Aufträge ausschließlich an die erstklassigsten Künstler der Stadt verteilte, unmittelbar nach seinem Amtsantritt eine große Bestellung bei Procaccini in Auftrag gab.⁷¹

Die lange Phase der Nichtbeachtung Procaccinis in der Forschung zum italienischen Frühbarock liegt primär an der auf Rom zentrierten Perspektive. In der Forschung setzt sich jedoch immer mehr die Tendenz zu einer dezentralen Sichtweise auf die post-tridentinische Kunstproduktion durch. Da es nach dem Konzil von Trient, anders als lange Zeit angenommen, keine einheitlichen Richtlinien für die Kunstproduktion gab, sondern die Verantwortung beim jeweiligen Bischof lag, brachten die unterschiedlichen Kunstzentren äußerst unterschiedliche Stile hervor.⁷² Procaccini ist also – wenn überhaupt – an seinem direkten Umfeld zu messen, wo er sich als ambitionierter und innovativer Maler hervortat und hochkarätige Förderer wie Giovan Carlo Doria gewinnen konnte, der seit ihrer ersten Begegnung von der Modernität seines Stils begeistert war.⁷³

Procaccini organisiert seine Figuren häufig auf engstem Raum, was ihm aus der kennerschaftlichen Perspektive der Stilkritik als spätmanieristische Drängung und räumliche Inkohärenz angekreidet wurde.⁷⁴ Wäre dies auch von den Zeitgenossen

68 Brigstocke hebt die eklektische Arbeitsweise hervor und sieht in Procaccini den „Haus- und Hofkünstler“ der Mailänder Aristokratie, nicht aber einen progressiven und innovationsstarken Künstler vom Kaliber Caravaggios oder der Carracci. Brigstocke 2020a, S. 56.

69 Lo Conte 2021.

70 Ebd., S. 11 f.

71 D’Albo 2014b; Lo Conte 2021, S. 127–138.

72 Lo Conte 2021, S. 22f. Vgl. zu diesem Thema auch John W. O’Malley, Trent, Sacred Images, And Catholics’ Senses of the Sensuous, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 28–48; Robert W. Gaston, How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 74–90; Jesse Locker, Rethinking Art after the Council of Trent, in: *Art and reform in the Late Renaissance after Trent*, hg. von Jesse Locker, London und New York, 2019, 1–18.

73 Lo Conte 2021, S. 128f.

74 Bober sieht die Schwächen von Procaccinis Stil vor allem in der Volumen- und Raumdarstellung. Als Beispiel führt er unrealistische Verkürzungen und Überschneidungen im Früh- und

bemängelt worden, hätten seine Bildinventionen ihrerzeit kaum überzeugt. Stattdessen wurde Procaccini für seine reliefartige Darstellung von *Samson im Kampf mit den Philistern* (um 1620, Madrid, Museo del Prado) für Cosimo de' Medici mit der unglaublichen Summe von 1000 Scudi und einer goldenen Portraitmedaille des Großherzogs entlohnt.⁷⁵ Deshalb stellt sich die Frage, ob seine spezifische Raumorganisation nicht inhaltliche Gründe hat.

Vor dem Hintergrund der Negativbewertung von Procaccini durch die Stilkritik ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, das revolutionäre Potenzial seiner Bildinventionen zu erarbeiten und die Form nicht losgelöst vom Inhalt zu betrachten, sondern als Strategie zur Erzeugung einer einzigartigen Wirkungsästhetik. Aufgrund seiner haptischen Schilderung von Körpern und sinnlichen Texturen attestierte Jonathan Bober Procaccini einen elementaren Zugang zur Malerei, der die Möglichkeiten des Mediums zelebriert.⁷⁶ Hugh Brigstocke beobachtet außerdem eine deutliche Vorliebe des Künstlers für erotische Frauen- und Jünglingsfiguren, die auch in vielen seiner religiösen Auftragswerke zu Tage tritt.⁷⁷ Ein gewisses Befremden angesichts der erotischen Sinnlichkeit seiner Darstellungen ist offensichtlich, wird jedoch nicht konkret benannt.⁷⁸

In einer Zeit, in der Mailand als viertgrößte Stadt Europas nicht nur ein wichtiger politischer Akteur, sondern auch ein strategischer Knotenpunkt für die posttridentinische Reformierung der katholischen Kirche war, setzte Procaccini mit dieser Tendenz zu einer gewissen Laszivität die formulierten Anliegen des Trienter Konzils und der künstlerischen Reformbestrebungen der Borromeo-Bischöfe nicht gerade ordnungsgemäß

Spätwerk an. Bober zufolge erzielt Procaccini die gelungensten Kompositionen dann, wenn er die Figuren im Bildvordergrund platziert und keine Tiefenräumlichkeit darstellt und begründet dies mit einer biographischen Hypothese, indem er konstatiert, Procaccinis Vorstellungsvermögen sei stets das eines Bildhauers geblieben. „[...] Procaccini, who displayed considerable skill, if not a genuine gift, as a sculptor of narrative scenes in low relief, was at his greatest ease and secured the happiest results when not venturing far from a composition's foreplane. In certain basic regards his imagination remained that of a sculptor [...]“. Siehe Bober 1985, S. 69.

⁷⁵ Lo Conte 2021, S. 138. Brigstocke und D'Albo gehen davon aus, dass das lange verschollen geglaubte Bild mit einer heute im Museo del Prado befindlichen Version identifiziert werden kann. Die Fassung für Cosimo de' Medici wurde von Lorenzo de' Medici an den spanischen Botschafter am Florentiner Hof, Graf von Monterrey, verschenkt, der es eventuell später an die spanische Königsfamilie weitergab. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 137, S. 373.

⁷⁶ „Few painters have taken more obvious delight in the sheer beauty of pigment and the variety with which it can be laid upon canvas. At times distracting from the ostensible subject, his sinuous impasti, broadly hatched modelling (as of a chalk study), and rare tonalities – saturated primaries, high-key tertiaries, in counterpoint with an opaque blue-black and a white of startling purity – bespeak an unusual awareness of and approach to painting on the most elemental level.“ Siehe Bober 1985, S. 69.

⁷⁷ Brigstocke 2020a, S. 51 f.

⁷⁸ Alessandro Nova stellte dies bereits in der Forschung zu Bronzino und Parmigianino fest. Nova 2013.

um.⁷⁹ Sowohl seine *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1) als auch seine *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) weisen eine klare Tendenz zur Erotisierung der Visionserfahrung auf, ohne bisher von der Forschung zur mystischen Erotik beachtet worden zu sein. Auch wenn Procaccini von der älteren Forschung jegliches Innovationspotenzial abgesprochen wurde, da seine Werke vergleichsweise wenig rezipiert wurden, lotete er mit seinen religiösen Sujets die Grenzen des Decorum aus.

Procaccinis Visionsgemälde müssen als unkonventionelle Experimente in der Darstellung der seelischen Grenzerfahrung der Vision in einer Zeit, als die Ikonographie des Visionären noch nicht so fest etabliert war wie Mitte des 17. Jahrhunderts, endlich entsprechend gewürdigt werden. Eine Bearbeitung und Deutung von Procaccinis Visionsdarstellungen vor dem Hintergrund der mystischen Bewegung des 16. und 17. Jahrhunderts ist daher ein dringendes Forschungsdesiderat. Die vorliegende Arbeit möchte diese Lücke füllen und einerseits einen Beitrag zur Erforschung des figurativen Problems der Darstellung des Übernatürlichen in der italienischen Malerei um 1600 leisten und andererseits Procaccinis sinnliche Bildsprache und den erotischen Charakter seiner Visionsdarstellungen vor dem Hintergrund einer medienübergreifenden Erotisierung mystischer Spiritualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts einordnen und deuten.

In den folgenden Kapiteln wird auf der Basis einer ausführlichen Strukturanalyse ausgewählter Werke erstmals eine Hermeneutik von Procaccinis Visionsdarstellungen aus drei verschiedenen Perspektiven erarbeitet, die als methodisches Instrumentarium für die weitere Bearbeitung des Künstlers dienen kann. Leitfaden ist die Frage nach dem jeweiligen Kontext und der Wirkungsabsicht der ikonographischen, strukturellen und stilistischen Entscheidungen des Künstlers. Der Fokus liegt hierbei auf den Interferenzen zwischen der außerordentlich sinnlichen Ästhetik seiner Malerei und der Sinnlichkeit erlebnismystischer Erfahrungen, die aus der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis und der mystischen Literatur bekannt waren.

79 Brigstocke verweist in diesem Kontext auf die literarischen und künstlerischen Vorlieben der Mailänder Elite, die ganz und gar nicht deckungsgleich mit den Forderungen der posttridentinischen Kunsttheorie und der rigiden Reformpolitik Carlo Borromeos war. Brigstocke 2020a, S. 13. Vgl. hierzu auch Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Mailand 2005.

4

Himmliche
Inkarnationen
und sinnliche
Überwältigung

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

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

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

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

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



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

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

4.1.1 Kontext und Auftragsvergabe

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

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

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

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

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

4 Vazzoler 1995, S. 22.

5 Spiriti 1995, S. 107.

6 Vazzoler 1995, S. 14.

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

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



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

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

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

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

9 Vazzoler 1995, S. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



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

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

¹⁸ Spiriti 1995, S. 117–119.

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

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

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

4.1.2 Bildaufbau und Ikonographie

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

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

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

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

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

29 Vgl. Kap. 2.2.2.

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

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta

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

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

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

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

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

32 Christiansen 1980, S. 40.

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

34 Vazzoler 1995, S. 24 f.

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

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

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

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

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

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

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

38 Christiansen 1980, S. 40.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta



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

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

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

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



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

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

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

⁴⁰ Vazzoler 1995, S 14.

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

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

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

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

⁴² Vgl. auch Christiansen 1979, S. 165.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Wimböck 2002, S. 147.

4.1 Die Rosenkranzmadonna für Santa Maria dei Miracoli in Corbetta



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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 Procaccinis visionäre Strukturlogik

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

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

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

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

57 Brigstocke 2020a, S. 29.

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

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62 Imorde 2019, S. 85.

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

4.2 Himmlische Verkörperungen.

Procaccini und die ikonographischen Konventionen in der Engelsdarstellung um 1600

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

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

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

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

65 Vgl. Kap. 2.2.1.

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

67 Lingo 2008, S. 52f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

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

4.2.1 Raffaels Wolkenputti als Platzhalter des Transzendenten

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

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

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

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

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung

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

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

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

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen



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

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

⁷⁹ Henning 2012, S. 26.

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

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

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

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

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

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

82 Pfisterer 2019, S. 174.

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

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

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

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

87 Stoichita 1997, S. 200.

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

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

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

4.2.2 Verkörperungen der himmlischen Hierarchie.

Pseudo-Dionysius Areopagita, Lomazzo und der Engeldiskurs um 1600

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

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

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen



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

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

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

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



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

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

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

96 Wimböck 2002, S. 252 f.

97 Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 254

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

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

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

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

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

101 Goga 2018, S. 65–74.

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

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

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

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

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

104 Ebd., S. 30.

105 Goga 2018, S. 10–12.

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

116 Goga 2018, S. 18.

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.3 Procaccini und Raffael

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Himmlische Verkörperungen

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



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

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

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

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



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

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

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

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

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



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

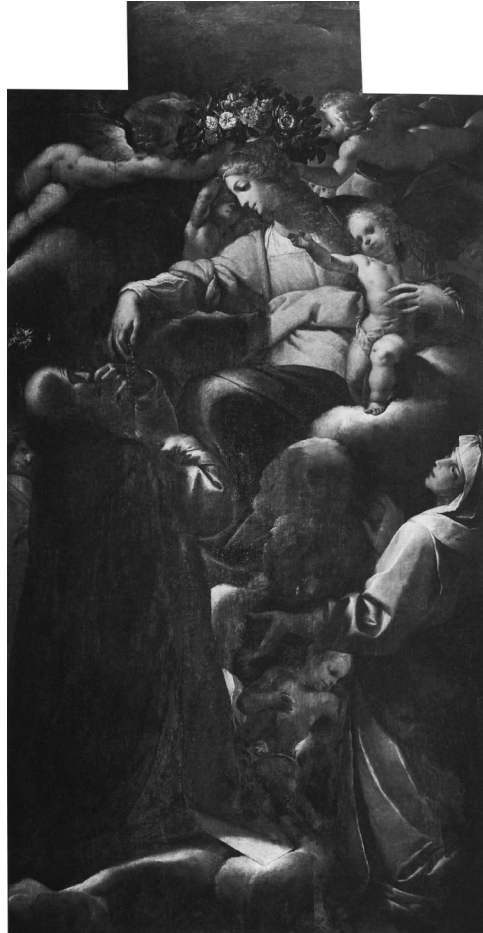
allerdings ist seine Hand mit dem Skapulier seines Habits verhüllt, so dass direkter Hautkontakt vermieden wird.

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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



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

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

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

132 Zur Entstehungsgeschichte des Altarbilds ebd.

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

4.3.1 *Angioli sguaiaiti* in der Kritik

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

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

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

134 Jones 1993, S. 27.

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

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

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

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

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

138 D'Albo 2020b, S. 91.



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

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

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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



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

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

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

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

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

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

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

141 Vgl. Kap. 4.2.2.

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik



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



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

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

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

144 Brigstocke 2020a, S. 29.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



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

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



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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

149 Brigstocke 2020a, S. 30.

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik



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

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

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

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

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

152 Malvasia 1678, S. 289.

4 Himmlische Inkarnationen und sinnliche Überwältigung



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

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

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

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

4.3.2 *Capricci spirituali*

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

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

155 D'Albo 2014a.

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

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



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

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

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

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

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

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

159 Siehe Borsieri 1619, S. 64.

160 D'Albo 2020b, S. 90.

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

4.3 Procaccinis Engel als Symbolfiguren zwischen Provokation und Überbietungslogik

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

¹⁷⁴ Wimböck 2002, S. 252.

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

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

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

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

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

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

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

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

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

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

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

4.4.1 Malerische Präsenzerzeugung und der *rilievo*-Diskurs

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

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

177 Wimböck 2015, S. 332.

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

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

178 Ebd., S. 333.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸² Brigstocke 2020a, S. 19.

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

¹⁸⁴ D'Albo 2020b, S. 90.

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

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

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

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

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

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

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

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

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

187 D'Albo 2020b, S. 90.

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

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

190 Siehe Malvasia 1678, S. 275.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

194 D'Albo 2020a, S. 80.

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

196 Lo Conte 2021, S. 134.

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

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

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

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

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

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

198 Lo Conte 2021, S. 135.

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

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

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

202 Wenderholm 2013, S. 59.

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

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

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

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

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

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

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

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

205 Rath 2013, S. 6.

206 Ebd.

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

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

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

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

211 Rath 2013, S. 17.

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



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

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

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

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

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

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

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

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

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

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

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

217 Rath 2013, S. 19f.

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Rilievo, enargeia und die Überwältigung des Betrachters

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

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

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

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

²²³ Zu Caravaggios Engelsdarstellungen vgl. auch Goga 2018.

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

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

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

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

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

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

227 Vgl. Kap. 5.2.2.

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

229 Ebd.

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

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

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

4.4.2 *Enargeia* und *embodied cognition*

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

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

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

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

²³³ Zierholz 2019, S. 72–76.

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

²³⁵ Zur Affektenlehre vgl. Kap. 5.3.

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

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

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

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

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

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

238 Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 230.

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

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

241 Siehe Paleotti-Barocchi 1961, S. 233.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

249 Vgl. Kap. 5.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

264 Vgl. Kap. 2.1.1.

265 Delgado 2000, S. 56.

266 Imorde 2019, S. 85.

267 Vgl. Kap. 6.3.3.

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

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

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

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

268 Vgl. auch Krüger 2016, S. 117.

269 Vgl. Böhme 2019, S. 45

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

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

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

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

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

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

273 Stoichita 1997, S. 68–70.

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

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

276 Ebd., S. 72.

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

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

4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz

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

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

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

279 Vgl. Kap. 4.1.1.

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

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

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

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

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

282 Vazzoler 1995, S. 12 f.

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

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

4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz

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

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

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

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

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

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

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

288 Pfisterer 2019, S. 171.

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

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

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

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

289 Ebd.

290 Vgl. Kap. 4.2.3.

291 Vgl. Kap. 2.1.

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

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

4.5 Bildpräsenz als Heilspräsenz

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

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

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

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

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

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

296 Vgl. Kap. 4.1.1.

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

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

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

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

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

298 Vgl. Kap. 2.1.

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

5

Ekstase für Leib und Seele

5.1 Die Vision des hl. Carlo Borromeo für Santi Carlo e Giustina in Pavia

Procaccinis affektgeladene Inszenierung des hl. Carlo Borromeo in visionärer Ekstase für Santi Carlo e Giustina in Pavia (**Abb. 54**) ist eines seiner wenigen Visionsgemälde, bei dem die körperlichen und emotionalen Auswirkungen der Visionserfahrung auf den individuellen Visionär dezidiert im Zentrum stehen. Anders als bei der *Rosenkranz-madonna* für Corbetta, einer ikonographischen Mischform aus *Sacra Conversazione* und Historienbild, handelt es sich hierbei um eine Visionsdarstellung im eigentlichen Sinne, da eine konkrete Visionserfahrung eines zeitgenössischen Heiligen dargestellt ist, dessen Frömmigkeitsübungen, Visionen und Verzückungen über Augenzeugenberichte und Heiligenviten in der Bevölkerung kursierten und äußerst populär waren.¹

Sowohl maltechnisch, als auch hinsichtlich der psychologischen Schilderung des ekstatischen Visionärs zählt das Altarbild zu Procaccinis eindrucksvollsten Visionsgemälden. Auch wenn das Bild in der Forschung bislang kaum Beachtung fand, steht es hinsichtlich der affektiven Intensität in der Charakterisierung der visionären Ekstase den aufsehenerregenden Ekstatiker-Darstellungen Caravaggios und seiner Nachfolger um nichts nach. An seinem ursprünglichen Standort in Pavia befand sich das Gemälde in elitärer Nachbarschaft, denn die Kirche Santi Carlo e Giustina, die 1613 von armenischen Mönchen des Basilius-Ordens übernommen worden war, stand unweit des *Collegio Borromeo*, das von Erzbischof Carlo Borromeo, der selbst in Pavia studiert hatte, als Internat zur Förderung begabter Studenten gegründet worden war.²

1 Vgl. Kap. 5.2.1.

2 Bestimmung des *Collegio* war es, freie Unterbringung für Studenten aus höheren sozialen Schichten zu ermöglichen, die nicht über ausreichende finanzielle Mittel verfügten. Pellegrino Pellegrini, genannt il Tibaldi begann im Auftrag von Carlo Borromeo ab 1564 mit der Errichtung. Vollendet wurde der Bau 1586. Giacomo Berra, Cardinal Federico Borromeo and the choice of painters to fresco the Collegio Borromeo at Pavia, in: *The Burlington Magazine* 155, 2013, S. 534–540, S. 534. Borromeo war von Beginn an persönlich in die spirituelle Erziehung der Studenten involviert. John Alexander, *The Collegio Borromeo. A Study of Borromeo's Early Patronage and Tibaldi's Early Architecture*, Univ.-Diss. University of Virginia 2011, S. 331. An dieser Stelle möchte ich Caterina Zaira Laskaris, der Leiterin von Bibliothek und Archiv des *Collegio Borromeo*, für ihre Führung durch das Haus, ihre Unterstützung und ihre hilfreichen Hinweise danken.



Abb. 54 Giulio Cesare Procaccini, *Vision des hl. Carlo Borromeo*, um 1613–1617, 200 × 160 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera

Sein Neffe und Nachfolger Federico Borromeo vollendete das Gebäude in einer aufwendigen Ausstattungskampagne, für die er unter anderem Federico Zuccari und Cesare Nebbia aus Rom eingeladen und mit der Ausführung eines großangelegten Freskenzyklus im *salone* des Collegio beauftragt hatte.³ Ursprünglich sollte der Auftrag an Guido Reni gehen, jedoch kam die Vertragsunterzeichnung aus ungeklärten Gründen nicht zustande.⁴ Federico Borromeo und Zuccari waren seit dem Rom-Aufenthalt des jungen Kardinals in den Jahren 1586–1595 befreundet. Borromeo amtierte auch als erster Kardinalprotektor der 1593 von den Zuccari gegründeten *Accademia di San Luca* und es gibt viele Belege dafür, dass Borromeo mit Zuccari über seine Pläne, die bildenden Künste in seinem Erzbistum zu reformieren und eine Akademie zu gründen, in regem Austausch stand.⁵

Während Borromeo für die Freskendekoration des Festsaals im *Collegio*, der einem intellektuellen Publikum vorbehalten war, den renommierte Maler und Kunsttheoretiker Federico Zuccari wählte, engagierte er für öffentliche Großaufträge, wie die monumentalen *Quadroni* anlässlich der Selig- und Heiligsprechung Carlo Borromeos für den Mailänder Dom, auch junge, vielversprechende Talente der Mailänder Kunstszene, wie Cerano und Giulio Cesare Procaccini, der diesem Projekt seinen künstlerischen Durchbruch verdankte. Die Wahl unterschiedlicher Künstler je nach Publikum lässt auf eine bewusste und sorgfältig überlegte Stilpolitik des Erzbischofs schließen, der Procaccini zwar im Kontext seiner persönlichen Sammeltätigkeit nicht favorisierte, jedoch dessen publikumswirksames Potenzial erkannte und ihn im Rahmen entsprechender Projekte förderte.⁶

Da Pavia durch das *Collegio* ein wichtiger Standort für die Borromeo-Bischöfe war, ist nicht auszuschließen, dass Federico Borromeo auch in die Auftragsvergabe für Santi Carlo e Giustina involviert war. Schließlich diente das Bild wie auch die *Quadroni* für

3 Das Collegio Borromeo eröffnete im Jahr 1581 unter Federicos Leitung. Federico überwachte die Fertigstellung des Gebäudes und veranlasste die Ausstattungsarbeiten, im Sinne seines neoplatonischen Kunstverständnisses. Die Ausstattungskampagne beinhaltete auch ein Gartenkonzept, entsprechend den Vorlieben des Kardinals. Alexander 2011, 349–355. Der *salone d'onore* im Piano Nobile des Ostflügels war von zentraler Bedeutung für das *Collegio*. Federico Borromeo wollte die berühmtesten und besten Maler für die Ausstattung nach einem von ihm entworfenen Konzept engagieren, jedoch gestaltete sich die Suche als schwierig. Zur Abwicklung des Auftrags und den diversen Komplikationen, sowie zur Rezeption vgl. Berra 2013, S. 534–539.

4 Federico Borromeo und Reni hatten sich in Rom kennengelernt. Obwohl Reni den Auftrag bereits zugesagt und die Räumlichkeiten besichtigt hatte, scheiterte die Zusammenarbeit. Berra 2013, S. 536 f.

5 Jones 1993, S. 27; Christine Göttler, *The Temptation of the Senses at the Sacro Monte di Varallo*, in: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden 2013, S. 393–451, S. 393, 397.

6 Zu den geschmacklichen Vorlieben Borromeos vgl. D'Albo 2020a, S. 82. Zum Phänomen politisch motivierter Stilentscheidungen vgl. auch die Beiträge in: *Politikstile und die Sichtbarkeit von Politik in der Frühen Neuzeit*, hg. von Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau 2016.

den Mailänder Dom der Förderung der Verehrung Carlo Borromeos, der in den Jahren nach seiner Heiligsprechung über die Stadtgrenzen von Mailand hinaus als vorbildlicher neuer Heiliger propagiert wurde.⁷ Unterstützt wurden diese Bestrebungen auch von politischer Seite, da auch die spanischen Gouverneure Juan de Mendoza und Pedro de Toledo die Verehrung des neuen Heiligen teilten und förderten.⁸

Procaccinis moderner, theatralischer Stil und seine emotionsgeladenen, haptischen Bildwelten waren an öffentlichkeitswirksamen Standorten bestens für die Imagepolitik des modernen Heiligen geeignet.⁹ Insbesondere in Pavia ist davon auszugehen, dass das Gemälde nach seiner Installation auf dem Altar der Basilianerkirche sowohl seitens der Bevölkerung als auch der religiösen und intellektuellen Eliten mit großem Interesse zur Kenntnis genommen wurde.

5.1.1 Kontext und Auftragsvergabe

Obwohl die hl. Giustina die Schutzpatronin der Familie Borromeo war, zeigt das Hochaltarbild für die neu errichtete Kirche Santi Carlo e Giustina, anders als das zeitgleich entstandene Altarbild für Corbetta, nicht beide Patrone, sondern ausschließlich den kurz zuvor zur Ehre der Altäre erhobenen Carlo Borromeo. Dieser war auch auf der Kirchenfassade dargestellt und wurde nach außen somit als der wichtigere der beiden Patrone kommuniziert.¹⁰ Für Sant’Afra in Brescia (Abb. 2) vereinte Procaccini Carlo

7 Zur Verehrung Carlo Borromeos Simonetta Coppa, San Carlo Borromeo in due dipinti di Giulio Cesare Procaccini. Un Omaggio della Pinacoteca di Brera al grande santo riformatore, in: Brera per San Carlo, hg. von Simonetta Coppa (Ausst.-Kat. Pinacoteca di Brera, Mailand), Mailand 2013, S. 13–19, S. 15.

8 Juan de Mendoza beauftragte am Beginn seiner Statthalterschaft Cerano mit einer Darstellung des hl. Carlo für den Altar der von den Visconti errichteten Hofkapelle San Gottardo in Corte in Mailand (Abb. 92) zu Ehren des kurz vorher heiliggesprochenen Carlo Borromeo. Pedro de Toledo bestellte für seine Sammlung eine Kopie der kompletten Serie der *Quadroni*. Cristina Geddo, Dipinti carliani poco noti e un riscoperto pittore di san Carlo tra Milano e Novarese (secoli XVII–XVIII), in: Norma del Clero, speranza del gregge. L’opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano, hg. von Danila Zardin u.a. (Atti del convegno internazionale di studi Milano), Germignaga 2010, S. 269–297, S. 273.

9 Andreina Griseri beschreibt Procaccinis Stil wie folgt: „Interessava al Procaccini una sorta di realtà virtuale, dove la bellezza poteva coesistere con il dramma del gran teatro religioso in atto a Milano, a Genova, a Torino. Lo provano gli sguardi e i gesti delle mani, le cascate delle sagome anatomiche messe a punto nei disegni, scheggiate e frastagliate, poi inserite a taglio nello spazio affilato dalla nuova regia delle luci.“ Siehe Andreina Griseri, Per Giulio Cesare Procaccini. „Vario son da me stesso“, in: Studi di storia dell’arte in onore di Mina Gregori, hg. von Miklós Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, S. 189–196, S. 190.

10 „Nella facciata esteriore di questa Chiesa, evvi sopra la Porta una mezza figura del Santo Titolare colorita, e lateralmente una per parte due finte Statue di Stane a chiaroscuro, opere a fresco del

Borromeo mit dem hl. Latinus in einer gemeinsamen, fiktiven Visionsszene. Das Altarbild für Santi Carlo e Giustina war demnach offenbar dezidiert als Historienbild über eine Visionserfahrung des hl. Carlo gedacht und musste somit anderen Anforderungen gerecht werden als der Bildtyp der mystifizierten *Sacra Conversazione*.

Carlo Borromeo avancierte nach seiner Heiligsprechung 1610 nicht nur zur Vorbildfigur des modernen Heiligen *par excellence* und wurde im gesamten Erzbistum Mailand besonders verehrt, sondern war durch seinen eigenen Studienaufenthalt und die Gründung des Collegio Borromeo besonders eng mit der Stadt Pavia verbunden. Es ist also seitens der lokalen Bevölkerung von einem gesteigerten Interesse an Procaccinis Gemälde auszugehen, nachdem es auf dem Altar installiert worden war. Die 1524 durch die französischen Belagerer zerstörte Kirche San Giustina wurde im Rahmen der Übernahme durch den Basilianerorden im Jahr 1613 in Santi Carlo e Giustina umbenannt und zu diesem Anlass wieder aufgebaut und neu ausgestattet.¹¹

Dass Procaccini, der zu diesem Zeitpunkt bereits ein gefragter und hochdotierter Maler war, der seine Aufträge strategisch auswählen konnte, den Auftrag des relativ unbekannten Ordens annahm, lässt vermuten, dass er sich mit dem Projekt in unmittelbarer Nähe zum Collegio Borromeo günstig positionieren wollte, was ihm offensichtlich gelang, da er 1614 mit zwei Bildern zur Neuausstattungskampagne der vielbesuchten Wallfahrtskirche Santa Maria in Canepanova in Pavia beauftragt wurde und in den Jahren 1615–1618 zwei großformatige Gemälde für die Sakristei der prestigeträchtigen *Certosa di Pavia* beisteuerte.¹²

Über den Werkprozess und die genauen Umstände des Gemäldeauftrags für Santi Carlo e Giustina ist nichts bekannt. Terminus post quem für die Auftragsvergabe ist die Übernahme der Kirche durch die Basilianer im Jahr 1613. Terminus ante quem für die Fertigstellung des Bildes ist das Ende der Amtszeit von Bischof Giovan Battista Biglia im Jahr 1617, der die Kirche zu einem nicht dokumentierten Zeitpunkt weihte.¹³ Das Bild entstand also in etwa zeitgleich mit der *Rosenkranzmadonna* für Corbetta. Als die Kirche 1799 abgerissen wurde, gelangte das Bild schließlich in die Sammlung der Pinacoteca di Brera, wo als Provenienz fälschlicherweise die Jesuitenkirche von Pavia in

Ca. Gio. Battista Sassi. "Siehe Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, Venedig 1776, Bd. 2, S. 6.

11 Die Basilianer erwarben die verwaiste Kirchenruine und die angrenzenden Gebäude. Coppa 2010, S. 15.

12 Bereits mit einem seiner ersten Auftragswerke verdiente Giulio Cesare Procaccini mehr als Cerano und fast so viel wie sein bereits äußerst erfolgreicher Bruder Camillo. Für einen tabellarischen Vergleich der Honorare Lo Conte 2021, S. 60. Zu den Auftragswerken für Santa Maria in Canepanova, die Procaccini erst in den Jahren 1620–1624 ausführte, Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 188–189, S. 396–397. Zu den Aufträgen für die Certosa di Pavia Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 105–106, S. 355.

13 Coppa 2010, S. 15.

den Inventarakten vermerkt wurde.¹⁴ Die einzige bekannte Quelle für die Herkunft des Bildes ist der 1776 publizierte Stadtführer des Bologneser Schriftstellers Francesco Bartoli (1670–1733), wo das Bild wie folgt beschrieben ist:

*Nell'Altare maggiore la tavola con san Carlo inginocchiato innanzi al morto Redentore al Sepolcro di Varallo, e un Angelo che gli apparisce, è opera di Giulio Cesare Procaccino bolognese.*¹⁵

Durch Bartolis Beschreibung der Kirche und der vier Seitenkapellen ist bekannt, dass auch Morazzone, Francesco Cairo und Francesco Nuvolone je ein Altarbild für die Seitenkapellen beisteuerten.¹⁶

Bei Procaccinis Darstellung handelt es sich um eine seltene Ikonographie innerhalb der ikonographischen Tradition, die sich rund um Carlo Borromeo entwickelte.¹⁷ Aufgrund seiner Prominenz als einer der führenden Künstler der Mailänder Kunstszenen ist davon auszugehen, dass ihm wenn überhaupt nur wenige Vorgaben gemacht wurden und er die Ikonographie weitgehend selbstständig entwickelte.¹⁸ Zeitgleich mit seiner *Rosenkranzmadonna* für Corbetta erprobte Procaccini mit der *Vision des hl. Carlo Borromeo* eine andere Herangehensweise an das Thema Vision. Er verzichtete vollständig auf den Einsatz von Putti und erforschte stattdessen eingehend die psychologischen und sinnlichen Erfahrungskomponenten der mystischen Ekstase, wofür die biographischen Überlieferungen rund um den neuen Heiligen reichhaltiges Quellenmaterial boten.

14 1657 wurde die Kirche nach der Auflösung des Basilianer-Ordens von den Augustinern übernommen, die bis zur Aufhebung des Konvents im Jahr 1799 dort blieben. Der Konvent wurde nach dem Abriss der Kirche der Guardia di Finanza übertragen. Durch einen Fehler in den Inventarakten aus dem 18. Jahrhundert wurde das Gemälde zunächst der Jesuitenkirche in Pavia zugeordnet. Grund für die falsche Provenienzangabe ist ein Fehler im *Inventario Napoleonico*. Simonetta Coppa konnte durch Nachforschungen in der pavesischen Kunstliteratur die korrekte Provenienz rekonstruieren. Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535–1796, hg. von Federico Zeri (Best.-Kat. Pinacoteca di Brera, Mailand), Mailand 1989, Kat. 262, S. 374–378, S. 376 f. (Simonetta Coppa); Coppa 2010, S. 14 f. An dieser Stelle möchte ich Dr. Francesca Debolini, Kuratorin für lombardische Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts an der Pinacoteca di Brera, herzlich für ihre Unterstützung, ihre hilfreichen Hinweise und die Ermöglichung eines gemeinsamen Depot-Besuchs danken.

15 Über die Identifizierung des Sujets hinaus kommentiert Bartoli Procaccinis Gemälde nicht, stellt jedoch durch die Bezeichnung Procaccinis als Bologneser die Verbindung zu seinen emilianischen Landsmännern Correggio und Parmigianino her. Bartoli 1776, Bd. 2, S. 6.

16 Bartoli beschreibt nacheinander die beiden Seitenkapellen auf der rechten Seite, das Hauptaltarbild, die zwei Seitenkapellen auf der linken Seite und die Fassade. Bartoli 1776, Bd. 2, S. 6.

17 Coppa 2010, S. 16.

18 Der Werkprozess und die Kommunikation mit den Auftraggebern sind nicht dokumentiert. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 54, S. 324 f.

5.1.2 Bildaufbau und Ikonographie

In einer für seine Verhältnisse vergleichsweise reduzierten Bildkomposition zeigt Procaccini den Heiligen in einer intimen und emotional aufgeladenen Situation. Die lebensgroßen Figuren sind auf einer 200 × 160 cm großen Leinwand so arrangiert, dass sie am Bildrand an allen vier Seiten leicht angeschnitten sind, wodurch die Bildfläche zu klein für die rahmensprengende Präsenz der Protagonisten erscheint.

Unmittelbar an der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum kniet Carlo Borromeo neben dem aufgebahrten Leichnam Christi auf dem nackten Boden. Ein unter der Bahre liegendes Kissen, dessen Quaste vom einfallenden Schlaglicht fragmentarisch beleuchtet wird, ist unbenutzt. In der oberen Bildhälfte schwebt ein jugendlicher Engel inmitten leuchtender Wolken. Zum Rand hin verschmelzen die farbenprächtigen Flügel und das grüne Gewand des Engels mit den opaken, farbigen Wolkenmassen.

Der Raum, in dem sich die Personen befinden, ist nicht definierbar, da die monumental Körper die Bildfläche vollständig ausfüllen. Die gedrängte Anordnung der drei Figuren widerspricht zwar jeder räumlichen Logik, erzeugt jedoch eine innige Atmosphäre. Der schräge Lichteinfall von links dramatisiert die Lichtstimmung und verleiht den Figuren eine ausgeprägte Reliefwirkung, die physische Greifbarkeit suggeriert. Die haptische Bildwirkung stimuliert den Tastsinn des Rezipienten.

Direkt neben Borromeo liegt auf einem weißen Tuch der tote Christus aufgebahrt. Zu sehen sind lediglich Kopf und Oberkörper, der Rest der Figur verschwindet hinter dem Heiligen. Das Gesicht mit den geschlossenen Augen wirkt durch den offenen Pinselduktus zerfurcht. Vom dornengekrönten Schädel aus sind Blut-Rinnale auf das weiße Tuch geronnen, die bereits dunkel und eingetrocknet sind. Sein rechter Arm liegt neben dem Körper, der linke Arm ruht auf dem Brustkorb. Die Hand ist unterhalb der Seitenwunde platziert, deren Öffnung durch die Haltung von Daumen und Zeigefinger verdoppelt wird. Die Anatomie des Oberkörpers verschwimmt zu einer unbestimmten Masse.

Der hl. Carlo ist im Kardinalgewand gezeigt. Das weiße Rochett liegt über dem aufgestellten linken Knie, das in den Betrachtterraum zu ragen scheint, in bewegten Falten. Durch gekonnt gesetzte *impasti* wird die Illusion eines zarten Gewebes erzeugt. Im Kontrast dazu liegt der rote Stoff des Talars und der Mozetta in schweren Falten über dem Körper. Die Texturen der unterschiedlichen Oberflächen sind haptisch und virtuos gestaltet. Borromeos linker Arm, in der für Visionäre typischen Geste der Überraschung gehoben, ragt mit dem Ellenbogen aus dem Bild heraus.¹⁹

Das Inkarnat der Handfläche schimmert im Schlaglicht, wodurch ein besonderer Fokus auf der nach oben weisenden Geste der linken Hand liegt. Den rechten Arm streckt Borromeo in entgegengesetzter Richtung in die Bildtiefe. Arm und Hand schweben unmittelbar über dem Brustkorb Christi. Sein Gesicht ist mit verklärter Miene

19 Vgl. Kap. 2.2.3.

nach oben gewandt. Hinter seinem Kopf leuchtet ein durchscheinender Nimbus. Die Augen schimmern feucht im Gegenlicht, und der nach oben verdrehte Blick kodifiziert die Situation als inneres Geschehen, das sich im Geist des Visionärs abspielt.

Der jugendliche, blond gelockte Engel mit antikischem Gewand, das eine Schulter frei lässt, ist ebenfalls mit ausgestreckten Armen gezeigt. Indem er sich Borromeo zuwendet, spiegelt er vertikal leicht versetzt dessen Körpersprache. Das weiche Inkarnat von Arm und Schulter schimmert hell im Schlaglicht. Der Engel ist lediglich in Halbfigur zu sehen und wird von einem angedeuteten Wolkenband eingerahmt, das in Rosa- und Gelbtönen leuchtet.

Sein Gesicht befindet sich wenige Zentimeter vom Kopf Borromeos entfernt. Er blickt ihn eindringlich an und hat den Mund zum Sprechen geöffnet. Mit seiner ausgestreckten rechten Hand greift er beinahe in die rechte Hand des Heiligen. Die linke Hand weist hinter dem Kopf Borromeos mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben. Die Gebärden von Engel und Visionär sind fast identisch, ihre Körper sind einander in inniger Verbundenheit zugewandt und die physische Nähe der Körper intensiviert die intime Atmosphäre.

Bartoli identifizierte die Ikonographie als Darstellung des hl. Carlo am Grab des toten Christus von Varallo, dem ein Engel erscheint. Das seltene Sujet ist Teil der sich neu entwickelnden Heiligenikonographie rund um die Selig- und Heiligsprechung des Erzbischofs. Procaccinis Gemälde ist eine der ersten Darstellungen Carlo Borromeos am Grab von Varallo, für die er sich auf keine ikonographische Tradition beziehen konnte, sondern die Ikonographie selbstständig entwickeln musste.

Es handelt sich um eine Episode aus der Legendenbildung um Borromeo. Keine zeitgenössische Quelle oder Heiligenbiographie erwähnt das Ereignis exakt so, wie Procaccini es darstellt.²⁰ Hintergrund der Ikonographie ist Borromeos letzter Aufenthalt

20 Die früheste Vita stammt von Giovanni Battista Possevino (1591), gefolgt von Giovanni-Pietro Giussano (1610) und Carlo Bascapè (1614). Giovanni Battista Possevino, *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo prete cardinale di santa Chiesa del titolo di santa Prassede arcivescouo di Milano*. Di Giouan Battista Posseuino mantouano, Rom 1591; Giovanni-Pietro Giussano, *Vita Di S. Carlo Borromeo, Prete Cardinale Del Titolo Di Santa Prassede*, Brescia 1610; Carlo Bascapè, *I sette libri della vita, & de' fatti di San Carlo*, Bologna 1614. Die Überlieferungstradition rund um seinen letzten Aufenthalt am Nachbau des Heiligen Grabes auf dem Sacro Monte di Varallo begann mit den biographischen Notizen seines Schülers und Verehrers Carlo Bascapè. Wenige Tage nach dem Tod Carlo Borromeos beschrieb Bascapè in einem Brief an den Bischof von Piacenza minutiös die letzten Tage Borromeos und erwähnt dort seine außerordentliche Vorliebe für die Heiliggrab-Kapelle auf dem Sacro Monte: „[...] senctiva gusto speciale del misterio del glorioso sepolchro, et quando né cappella, né imagini haveva, le quali propriamente si confacessero con ciò ch'egli haveva a meditare, si ridueca sempre al sepolchro: da quello traheva piu divoti et più rari concetti et sentimenti; et quando, dato ordine di dover partire, già tutta la famiglia discendeva dal monte, accortisi che il Cardinale mancava, et qua et là ricercatolo lo trovarono, che una femina lo disse, pure intorno al benedetto sepolcro.“ Zit. nach *Il Sacro Monte di Varallo. Raccolta storica dei testi delle cappelle del Sacro Monte di Varallo*, hg. von der Amministrazione Vescovile del

auf dem Sacro Monte di Varallo im Piemont. Kurz vor seinem Tod im Jahr 1584 unterzog er sich dort ausgedehnten Exerzitien mit strenger Askese nach dem von Ignatius von Loyola entwickelten Modell unter Anleitung seines jesuitischen Beichtvaters Francesco Adorno.²¹ Häufiger sind Darstellungen des hl. Carlo beim nächtlichen Besuch der Kapellen von Varallo als Pilger mit Laterne oder als in sein nächtliches Studium vertiefter Asket mit Wasser und Brot, wie beispielsweise in Cesare Nebbias Deckenfresken für den *salone* des Collegio Borromeo in Pavia (Abb. 62).

Der Sacro Monte di Varallo ist eine weiträumige Anlage, bestehend aus 41 Wegkapellen, deren Errichtung Ende des 15. Jahrhunderts durch den Franziskaner Observanten Bernardino Caimi (1425–1500) initiiert worden war.²² Caimi war längere Zeit in Palestina gewesen und hatte dort übergangsweise den Guardian vom Zionsberg vertreten.²³ Nach seiner Rückkehr nach Italien beabsichtigte er mit dem Sacro Monte ein „neues Jerusalem“ zu gründen, um in der Abgeschiedenheit des Berges eine geistig-imaginative Pilgerfahrt an die heiligen Stätten zu ermöglichen, nachdem Pilgerreisen ins Heilige Land durch die osmanischen Eroberungen zu gefährlich geworden waren.²⁴ Die Topographie der heiligen Stätten in Jerusalem wurde relativ originalgetreu, wenn auch in kleinerem Maßstab, nachgebaut, um einen zufriedenstellenden Ersatz zu bieten.²⁵

Auch wenn Nachbauten des hl. Grabes keine Seltenheit waren, war das Konzept des Sacro Monte einzigartig und neu.²⁶ Die ältesten Kapellen mit Darstellungen des Christusgrabes, der Himmelfahrt und des Mariengrabes wurden als exakte Imitationen der

Sacro Monte di Varallo, Rektor Giuliano Temporelli, Varallo Sesia 2016, S. 675. Auch Possevino berichtet in seiner 1591 publizierte Biographie Carlo Borromeos: „Fra tutte le altre Capelle di quel santo monte, egli sentiva guto speciale del Mistero del glorioso sepolcro, et in quello faceva più prolisse orazioni.“ Siehe Possevino 1591, zit. nach Il Sacro Monte 2016, S. 675. Kurz darauf beschrieb Bascapè in seiner Vita Borromeos dessen letzten Besuch in der Grabkapelle am Morgen des 19.10.1584 wie folgt: „Mentre si stava allontanando dal monte, entrò di nuovo nella cappella del Sepolcro del Signore. I compagni erano quasi arrivati ai piedi del monte stesso, quando s'accorsero della mancanza di Carlo: ritornati indietro, lo ritrovarono in quel posto“. Siehe Bascapè 1614, zit. nach Il Sacro Monte 2016, S. 675. Für eine ausführliche Wiedergabe der Überlieferungstradition vgl. Il Sacro Monte 2016, S. 675f.

21 Zierholz 2019, S. 95.

22 Nova 1995, S. 113.

23 Caimi wird oft fälschlicherweise als Guardian des Heiligen Grabes und Verwalter der Pilgerstätten des Heiligen Landes bezeichnet. Tatsächlich war er Diplomat und Streitschlichter, der fallweise als Gesandter vor Ort eingesetzt wurde. Bram de Klerck, Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte of Varallo, in: The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture, hg. von Jeroen Goudeau, Leiden 2014, S. 215–236, S. 219, Anm. 7.

24 Zierholz 2019, S. 94. Die Bezeichnung „neues Jerusalem“ findet sich auch über dem Portal der Pilgerstätte. De Klerck 2014, S. 217.

25 De Klerck 2014, S. 220f.

26 Nachbauten des Heiligen Grabes sind ein flächendeckendes Phänomen. Ein weiteres Beispiel ist Albertis *Tempietto del Santo Sepolcro* (1457) in San Pancrazio, Florenz. De Klerck 2014, S. 218.

Pilgerstätten im Heiligen Land errichtet.²⁷ Ein Großteil der Kapellen entstand unter der Leitung des piemontesischen Malers und Bildhauers Gaudenzio Ferrari (1471–1546).²⁸ Das Konzept wandelte sich unter seiner Direktion von einer architektonischen Kopie der Originalschauplätze zu einer multimedialen, sinnlichen Zeitreise durch die Vita Christi im Sinne des *theatrum sacrum*.²⁹

Ferrari realisierte mit den Kapellen des Sacro Monte di Varallo ein einzigartiges Ensemble aus Architektur, Skulptur und Malerei, das als Vorbild für die Gründung und Ausstattung weiterer Sacri Monti in Norditalien diente. Die Sacri Monti waren Ziel von Pilgerreisen und Rückzugsorte für *ricreazioni spirituali* und wurden von Reformtheologen wie Carlo Borromeo als Instrumente der Seelsorge geschätzt und gefördert. Er selbst suchte den Sacro Monte di Varallo mehrfach für Exerzitien auf. Da er bald nach seinem Tod als heiligmäßig verehrt wurde, folgten nach der Publikation der Biographien von Giovanni Battista Possevino, Giovanni-Pietro Giussano und Carlo Bascapè mit ausführlichen Beschreibungen seiner spirituellen Praxis zahlreiche Gläubige seinem Beispiel, wodurch der Sacro Monte di Varallo zum Pilgermagneten avancierte und ab den 1560er Jahren mehrfach erweitert und umgebaut wurde.³⁰

In seinem Altarbild für Santi Carlo e Giustina zeigt Procaccini eine der nächtlichen Gebetswachen Borromeos in der Grabkapelle des Sacro Monte di Varallo, in der eine lebensgroße, polychrom gefasste Holzskulptur des Leichnams Christi in der von der *Sacra Sindone* in Turin bekannten Körperhaltung von einem anonymen Künstler ausgestellt ist (Abb. 55).³¹ Giussano erwähnt in seiner Vita bis zu achtstündige Gebetsaufenthalte unter extremen asketischen Bedingungen, bei denen Borromeo zum Teil von Außenstehenden dabei beobachtet wurde, wie er bewegungslos und in mystischer Ekstase stundenlang am Grab kniete.³²

Die Kapelle ist in ihren Abmessungen exakt dem Heiligen Grab in Jerusalem nachempfunden und begehbar. Die Christusfigur, die sich heute in einer Glasvitrine befindet, war ursprünglich nicht abgeschränkt, sondern direkt zugänglich und somit auch berührbar. Giussano zufolge war Borromeo gegen Ende seiner Exerzitien fast

27 Göttler 2013, S. 403 f.

28 Ebd., S. 404.

29 Nach Ferraris Weggang um 1527 fiel die Pilgerstätte in Vergessenheit und wurde erst in den 1560er Jahren revitalisiert. Göttler 2013, S. 404.

30 Zur Überlieferungstradition Il Sacro Monte 2016, S. 675 f.

31 Göttler 2013, S. 414. In einem Schrein sind außerdem ein Stück Stein vom Heiligen Grab, sowie eine Replik des Steins, der das Grab abgedeckt hatte, ausgestellt. De Klerck 2014, S. 223.

32 „Sebbene egli avesse lunghissime meditazioni in tutti i misteri di quel sacro monte, si trovò nondimeno più prolioso in due particolarmente, in quello dell’orazione nell’Orto e in quello del S. Sepolcro; ed anche più assiduo in questo, parendo che quasi non se ne potesse staccare, come che vedesse vicino il suo fine e l’ultima ritirata allo stesso sepolcro, ovvero che non avesse più altro gusto che di pensare alla morte ed alla sepoltura, bramando di sciogliersi ed unirsi con Cristo.“ Siehe Giussano 1610. Zit. nach Il Sacro Monte 2016, S. 675.

5.1 Die Vision des hl. Carlo Borromeo für Santi Carlo e Giustina in Pavia



Abb. 55 Anonymer Künstler des späten 15. Jahrhunderts, *Der Leichnam Christi*, Holz, Varallo, Sacro Monte, Grabkapelle

durchgängig in der Grabkapelle und wandte sich innerlich immer mehr dem Tod zu. Tatsächlich erkrankte er kurz darauf schwer und wurde nach Mailand zurückgebracht. Von Krankheit und Askese gezeichnet, starb er am 3. November 1584 in seiner Zelle im erzbischöflichen Palast in Mailand, dem bescheidensten Raum im ganzen Gebäude, wie sein Sekretär und Biograph Giovanni Battista Possevino berichtet.³³

In der Überlieferung bildete sich daher die Legende heraus, er müsse bereits während seiner Aufenthalte in der Grabkapelle eine Offenbarung über sein nahes Ende empfangen haben.³⁴ Procaccini übersetzte diese Überlieferung in die visionäre Erscheinung

33 Possevino 1591, S. 61. Zur letzten Pilgerreise des hl. Carlo nach Varallo vgl. auch Angelo Stoppa, *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in: *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè. La Pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*, Novara 1985, S. 57–82, bes. pp. 57, 68–69; Ders., *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in: *I Sacri Monti di Varallo e Arona dal Borromeo al Bascapè*, hg. von Giuseppe Balosso, Novara 1995, S. 15–40.

34 De Klerck 2014, S. 216f. Die erste schriftliche Erwähnung der Engelsvision in der Grabkapelle findet sich in einer Notariatsakte vom 20.10.1663, angefragt vom Varellesischen Notar Giuseppe Antonio Gasparino im Auftrag von Francesco d’Adda. Neben einer Beschreibung des Grabes und des genauen Ortes, wo Borromeo seine Gebetswachen verbrachte, heißt es dort: „in [cuius] primo angulo ad levam S. Carolus Cardinalis Borromeus, dum in humanis ageret, die nocteque prolixè ardentè et cum lacrimis [ut dicitur] orabat, ibique per Angelum transitus die admonitus fuit“. Zit. nach *Il Sacro Monte di Varallo* 2016, S. 676. In den Quellentexten herrscht

eines Engels, der Borromeo seinen baldigen Tod ankündigt. Der nach oben weisende Gestus informiert den Betrachter über den Inhalt der Botschaft.

Der Leichnam Christi ist zwar der Skulptur auf dem Sacro Monte nachempfunden, ist aber nicht als hölzerne Figur dargestellt, sondern als realer menschlicher Körper. In Borromeos visionärer Erfahrung offenbart sich ihm also nicht nur der Engel, sondern auch Christus als leibhaft gegenwärtig. Procaccini hat sowohl Borromeo als auch den Leichnam Christi lebensecht und naturalistisch wiedergegeben.

Im Vergleich dazu ist die farbenprächtige, umwölkte Engelsfigur durch den idealisierten Körper und die leuchtende Buntfarbigkeit von Gewand und Flügeln maltechnisch einer anderen Realitätsebene zugeordnet. Die überirdische Figur ist durch Idealisierung gekennzeichnet, die menschlichen Körper durch caravagesken Naturalismus.

Da Procaccini Carlo Borromeo nicht nur als Zeugen einer Engelsencheinung inszeniert, sondern zugleich in direkte, privilegierte Nähe zu Christus selbst setzt, wird der neue Heilige als besonders verehrungswürdig charakterisiert. Die körperliche Nähe zu Christus erzeugt eine eindrucksvolle Evidenz über die Legitimität der Verehrung des neuen Heiligen als Fürsprecher und Gnadenvermittler. Auch der prominente Nimbus, mit dem Procaccini ihn ausgestattet hat, ist im Vergleich mit seinen übrigen Heiligendarstellungen ungewöhnlich.

Außerdem illustriert Procaccini mit seiner Darstellung die Wirksamkeit der allseits bekannten Frömmigkeitspraxis Carlo Borromeos, die somit als nachahmenswertes Beispiel inszeniert wird. Die sinnliche Qualität der Erfahrung markierte im Herzogtum Mailand zudem eine deutliche Abgrenzung der katholischen Frömmigkeitspraxis zu den benachbarten protestantischen Gebieten. Während Luther eine gemäßigte Position vertrat, attackierten die Schweizer Reformatoren die sinnliche katholische Frömmigkeitspraxis besonders heftig.³⁵

Im Unterschied zu den multisensorischen devotionalen Angeboten der Katholiken war das Kernelement protestantischer Frömmigkeit der direkte Zugang zur Heiligen Schrift und die auditive Belehrung durch Predigten.³⁶ In der calvinistischen Hierarchie der fünf Sinne steht daher bezeichnenderweise der Gehörsinn über dem Sehsinn.³⁷ Der katholische Zugang hingegen propagierte die sinnliche Wahrnehmung als Vehikel für die einführende Transformation der Gläubigen, wobei die Erzeugung frommer Affekte eine besonders wichtige Rolle spielte.³⁸

Uneinigkeit darüber, ob ihm die Ankündigung seines Todes in der Grabkapelle oder in der Ölbergkapelle zuteilwurde. Da die Grabkapelle einer der Lieblingsorte Borromeos war, wurde auf der Eingangstür zum Vestibül des Grabes zeitgleich mit dem Führer von 1743 auf einem freskierten *cartellino* eine entsprechende Inschrift angebracht.

35 Milner 2014, S. 95 f.

36 Ebd., S. 95–97.

37 Von Rosen 2000, S. 191.

38 Milner 2014, S. 100.

5.1.3 Leib und Seele im Visionsgeschehen

Verglichen mit einer zeitgleichen Darstellungen von Carlo Borromeo in visionärer Ekstase von Orazio Borgianni (Abb. 56) wird deutlich, wie anders Procaccinis Herangehensweise an das Thema Vision im Unterschied zu zeitgenössischen Alternativen auch in diesem Fall ist. Borgianni zeigt den Heiligen in dramatischem Chiaroscuro mit Ergriffenheitsgestus und Mystikerblick bei der Schau einer Trinitätsvision, die maßstabsverkleinert in deutlichem Abstand zum Visionär und in leuchtende Wolken gehüllt in der oberen Bildhälfte zu sehen ist. Diese Struktur findet sich identisch in Guido Renis vielrezipierter Darstellung des hl. Filippo Neri für Santa Maria in Vallicella (Abb. 15).³⁹ Filippo Neri wurde zeitgleich mit Borromeo heiliggesprochen und ebenfalls als moderner Heiliger und Protagonist der katholischen Reform gefeiert und verehrt. Reni zeigt Neri bei einer visionären Schau der Madonna mit Kind. Die himmlische Erscheinung schwebt, wie bei Borgianni, verkleinert und in deutlichem Abstand zum Visionär am oberen Bildrand, umgeben von lichtem Nebel, Wolkenputti und Seraphim. Sowohl Reni als auch Borgianni rezipierten für ihre Darstellung das auf Raffael basierende visionäre Schema.



Abb. 56 Orazio Borgianni, *Vision des hl. Carlo Borromeo*, 1611/12, 217 × 151 cm, Öl auf Leinwand, Rom, San Carlo alle quattro fontane

³⁹ Zu Renis Gemälde Pepper 1984, Kat. 42, S. 229.

Procaccini hingegen zeigt die himmlische Erscheinung nicht numinos und entrückt, sondern voll verkörpert und überwältigend nah. Durch die lebensgroße, körperhafte Darstellung des Engels und die gedrängte Raumorganisation stellt Procaccini eine körperlich-intime Nähe zwischen Visionär und Erscheinung, zwischen irdischer und himmlischer Realität her. Mithilfe dieser Strukturlogik, die sich auch in den ungefähr zeitgleich entstandenen visionären Altarbildern für Corbetta, Brescia und Saronno findet, steigert Procaccini die Intensität der Transzendenzbegegnung zu einer Extremerfahrung für Leib und Seele.

Inhaltlich konzentriert sich die Spannung zwischen den Realitätsebenen an den Punkten, wo die Protagonisten sich beinahe berühren. Auch wenn die Figuren auf Kosten der räumlichen Logik so dicht aneinander geschoben sind, dass die Körper reliefartig die gesamte Bildfläche ausfüllen, kommt keine direkte, intentionale Berührung zustande. Auf diese Weise wird das unsichtbare *limen* zwischen himmlischer und irdischer Sphäre aufs Äußerste strapaziert und beinahe durchbrochen.

Die Spannung kulminiert rund um die rechte Hand Borromeos, die sorgfältig so platziert ist, dass sie sich mit wenigen Millimetern Abstand zwischen Christus und dem Engel in der Schwebelage befindet. Eine solche Position ist, wenn überhaupt, nur einen Sekundenbruchteil zu halten, wodurch der dargestellte Moment suggestiv aufgeladen wird und es dem Betrachter überlassen bleibt, den Bewegungsimpetus imaginativ fortzusetzen. Die Berührung ereignet sich also wenn überhaupt erst in der Phantasie des Rezipienten. Das Spiel mit der vermeintlichen Berührbarkeit und die haptische Schilderung der Figuren wirkt auf den Rezipienten imaginativ und körperlich aktivierend im Sinne der körperhaften Bildwahrnehmung. Dies wirft die Frage nach dem Stellenwert von Sinnlichkeit in der devotionalen Praxis des frühen 17. Jahrhunderts auf.

Procaccinis Sujet ist selten und in dieser Form zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes einzigartig. Häufiger sind Darstellungen des hl. Carlo in Varallo als Pilger oder Asket, so zum Beispiel in Nebbias Deckenfresken für den *salone* des Collegio Borromeo (Abb. 62), wo er umringt von Begleitern beim Fasten, Beten und bei den nächtlichen Besuchen der Kapellen von Varallo gezeigt ist. Direkte Vorbilder und zwei der wenigen vergleichbaren Bildinventionen sind zwei Darstellungen Borromeos am Christusgrab von Varallo von Cerano, die um 1610 datiert werden.⁴⁰ Beide Gemälde zeigen den Heiligen mit asketischer Blässe und ernstem Gesichtsausdruck in konzentrierter Kontemplation neben dem Leichnam Christi kniend.

In der Version für den Hochaltar der Kapuzinerkirche in Rivolta d'Adda (Abb. 57) sind ihm außerdem noch die heiligen Franziskus, Clara, Ambrosius und Alberto Quadrelli beigegeben.⁴¹ Die zweite Fassung, die sich heute in Madrid befindet, malte Cerano

⁴⁰ Coppa 1989, S. 378.

⁴¹ Coppa 2010, S. 16. Die Identität der Heiligen ist nicht mit Sicherheit feststellbar. Rosci gibt an, es könnte sich bei der weiblichen Heiligen auch um Teresa von Ávila handeln. Die beiden Bischöfe sind ebenfalls nicht mit Sicherheit identifizierbar. Rosci 2000, Kat. 93, S. 158.

Abb. 57 Giovanni Battista Crespi, *Der hl. Carlo Borromeo verehrt den Leichnam Christi*, 1610, 286 × 168 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca di Brera



für den spanischen Gouverneur Juan de Mendoza (**Abb. 58**).⁴² Die caravaggesken Schlaglichter vor schwarzem Hintergrund erzeugen eine dramatische Bildstimmung. Cerano wahrt eine deutliche Distanz zwischen Borromeo und Christus und zeigt Borromeo einmal alleine, einmal in Begleitung weiterer Heiliger, nicht in ekstatischer Verzückung, sondern in kontemplativer Versunkenheit neben dem aufgebahrten Leichnam Christi kniend.

In beiden Versionen fehlt auch die Gestalt des Engels und die für Visionäre typische Körpersprache, so dass unklar ist, ob die Szene ein Visionserlebnis zeigen soll. Da die Heiligen, die rund um den lebensecht geschilderten Leichnam Christi knien, jedoch

⁴² Zwei Quellen dokumentieren den Auftraggeber. 1626 berichtete der Kunstsammler Cassiano Dal Pozzo, er habe bei einem Besuch im Palast des Marquis de la Hinojosa in Madrid einen „S. Carlo, che lagrima, e un Christo morto in forma di pietà“ von „Cerano Milanese“ im Oratorium gesehen. Das Gemälde ist auch im Inventar zum Tod des Auftraggebers im Jahre 1628 wie folgt verzeichnet: „Un quadro grande de san Carlos puesto de rodillas ante una figura de nuestro señor en el sepulcro“. Das Gemälde befindet sich heute im Museo del Prado. Zur Provenienz Geddo 2010, S. 272.



Abb. 58 Giovanni Battista Crespi, *Der hl. Carlo Borromeo verehrt den Leichnam Christi*, 1610, 209 × 156 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado

aus verschiedenen Jahrhunderten stammen, kann die Darstellung vor dem Hintergrund der theologischen Debatten um die *verisimilitas* nicht anders als im Sinne einer mystischen Begegnung gemeint sein.⁴³

Anders als Cerano inszeniert Procaccini die Szene als farbenprächtige, aufwühlende Visionserfahrung und illustriert damit gewissermaßen die transparent gemachte Seele des Visionärs. Im Vergleich mit Cerano fällt auf, wie stark Procaccini die Komposition durch die gedrängte Raumorganisation emotional verdichtet hat und das Ekstatische, seelisch und körperlich Überwältigende der Begegnung in den Vordergrund rückt.⁴⁴ Durch die narrative Einbindung und die emotionale Intensität adaptiert Procaccini die konventionelle visionäre Körpersprache im Sinne einer rauschhaften Reaktion auf die seelische und leibliche Ausnahmeerfahrung der visionären Ekstase. Insbesondere die gespiegelte Körperhaltung von Engel und Visionär adressiert dezidiert den

⁴³ Vgl. Kap. 2.2.2.

⁴⁴ Coppa beobachtet eine stilistische Nähe zur *Rosenkranzmadonna*. Best.-Kat. Mailand 1989, Kat. 262, S. 374–378, S. 378 (Simonetta Coppa). Brigstocke und D’Albo bezeichnen die emotionale Darstellung als Mischung aus den Stilen von Correggio und Rubens. Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 54, S. 324 f.

Themenkomplex Vision und Körper und es stellt sich die Frage, was der Kontext und die Motivation für eine solch aufsehenerregende Umsetzung der leiblich-sinnlichen Auswirkungen der Visionserfahrung auf den Visionär waren.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Dass der Tastsinn und die Palpabilität der Figuren für Procaccini als Maler-Bildhauer eine eminente Rolle spielten, konnte bereits am Beispiel der *Rosenkranzmadonna* aufgezeigt werden.⁴⁵ Auch in der *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) steht neben der ausgeprägten haptischen Präsenz der Figuren die Aktivität der Hände als Synonym für den Tastsinn im Zentrum des Bildes. Die Verteilung der Hände im Bildraum und ihre elaborierte Gestensprache leiten den Betrachter durch das Bild.

Die aus dem Bildraum nach vorn weisende Hand des hl. Carlo stellt eine Verbindung zum Betrachter her. Am linken Bildrand illustrieren die fast ineinandergreifenden Hände von Engel und Visionär die privilegierte Nähe des Heiligen zur himmlischen Sphäre. Er ist kurz davor, die unsichtbare Grenze zum Jenseits zu durchstoßen. Die nach oben weisende Linke des Engels schließlich definiert die inhaltliche Ausrichtung des mystischen Dialogs auf das himmlische Reich, da der Botenengel Borromeo seinen nahen Tod verkündet. Schon jetzt scheint der Heilige kurz davor zu sein, die Hand des Engels zu ergreifen, um in die jenseitige Welt einzutreten. Auch streift bereits eine goldene Locke des himmlischen Boten seine Stirn.

Die physische Nähe zum Jenseits kann metaphorisch für Carlos Nähe zur himmlischen Sphäre verstanden werden. Geistig hat er das *limen* zur transzendenten Welt bereits durchstoßen, nur körperlich zeigt Procaccini ihn noch eine Hand breit vom Realkontakt entfernt und erzeugt somit eine spannungsvolle *Noli me tangere*-Situation, sowohl in Bezug auf den himmlischen Boten, als auch auf den Leichnam Christi, der durch die haptische Schilderung zwar real und berührbar erscheint, jedoch nicht berührt wird.

Wie eingangs erwähnt, wurde Visionären von ihren Zeitgenossen eine Art Doppelexistenz zugesprochen. Obwohl sie mit ihrem Leib noch in der irdischen Sphäre verhaftet waren, genossen Geist und Seele durch die regelmäßigen mystischen Entrückungen bereits einen Vorgeschmack auf den Himmel. Aufgrund ihrer ständigen Beschäftigung mit der unsichtbaren Realität und die Abtötung irdischer Bedürfnisse durch asketische Übungen reichte für viele Visionäre der kleinste Anstoß, um sie in ekstatische Zustände zu versetzen. Zu Visionstriggern konnten neben frommen Gedanken auch sinnliche Eindrücke wie gesprochene oder gesungene Gebete, Reliquien, Bilder oder Skulpturen und vor allem der Anblick oder Empfang der Eucharistie werden.

45 Vgl. Kap. 4.4.1.

Von Caterina Ricci heißt es „der geringste Anlaß, der sie an Gott erinnerte – eine religiöse Handlung, ein heiliges Lied, ein frommes Bild oder ein Wort der Erbauung – [hätte genügt], um ihren Geist in höhere Sphären zu entrücken.“⁴⁶ In ihrer Biographie wird beschrieben, ihr Geist sei der irdischen Sphäre schon so weit entrückt gewesen, dass der geringste Impuls sie in geistiger Hinsicht in die Welt des Himmlischen befördern konnte:

Dieser Zustand kam über sie ohne Rücksicht auf Ort und Zeit, er konnte ebenso gut im Garten, im Kreuzgang, im Arbeitszimmer, im Refektorium wie im Chor und in der Kirche eintreten. Ihr allzeit zu Gott erhobener Geist schwebte so nah an dem himmlischen Gestade, daß ein Hauch genügte, um ihn hinüberzutragen. Außer solchen unvorhergesehenen Augenblicken gab es auch bestimmte Zeiten und Gelegenheiten, die bei Caterina ganz unfehlbar den ekstatischen Zustand herbeiführten, zum Beispiel jeden Morgen nach Empfang der heiligen Kommunion, jeden Abend bei der Salve-Regina-Prozession, wie auch jede geistliche Lesung und jede Zeremonie, die der Verehrung des heiligen Kreuzes und der heiligen Reliquien galt, dieselbe Wirkung auf sie ausübte.⁴⁷

Durch die visionsfördernde Wirkung religiöser Objekte ist die Verbindung von materiellen Andachtsgegenständen oder frommer Lektüre und visionärer Schau ein wiederkehrender Topos in Visionsdarstellungen. Besonders deutlich wird dies in Rubens' *Stigmatisierung des hl. Franziskus* (1615–1616, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Vor Franziskus am Boden liegt ein Kruzifix, über dem die visionäre Erscheinung eines lebensgroßen Gekreuzigten mit Flügeln schwebt, der wie eine visionäre Verlebendigung des Devotionsgegenstands erscheint.

Auch Procaccini stellt eine direkte Verbindung zwischen der Vision und der Verehrung eines materiellen Artefakts her, denn Carlo Borromeo wird bei ihm nicht nur Zeuge einer Engels-Erscheinung, sondern auch eines Verlebendigungs- und Inkarnationswunders, da die in Varallo ausgestellte hölzerne Skulptur des Leichnams Christi, bei der Borromeo seine stundenlangen Gebetswachen verbrachte, in Procaccinis Gemälde als menschlicher Körper gezeigt ist. Borromeo findet sich in Procaccinis Gemälde also neben dem realen Leichnam Christi wieder. Es scheint ihm gelungen zu sein, durch seine Devotionspraxis die zeitlichen Distanz zum Passionsgeschehen zu überwinden – so die Aussage des Bildes.

Die über dem Leib verschränkten Arme der Skulptur von Varallo, die auf das Turiner Grabtuch Bezug nehmen, sind bei Procaccini leicht verrutscht, als sei der rechte Arm Christi eben erst nach unten geglitten. Auch der lebensecht wiedergegebene Kopf des Toten ist leicht zur Seite geneigt. Körperhaltung und Motiv der verlebendigten Skulptur

⁴⁶ Siehe H. Bayonne, *Das Leben der hl. Caterina Ricci*, Kevelaer 1911, S. 199, zit. nach Benz 1969, S. 225.

⁴⁷ Siehe ebd.

übernimmt Procaccini fast identisch von Cerano. Es ist davon auszugehen, dass seine Darstellung im Sinne einer Überbietungslogik in direkter Konkurrenz zu Cerano konzipiert ist.

Dass ausgerechnet zwei Mailänder Künstler das Motiv einer visionär verlebendigten Skulptur aufgreifen und sich damit deutlich von anderen zeitgleich entstandenen Darstellungen Carlo Borromeos als Visionär unterscheiden, die – wie im Falle von Orazio Borgianni – nach dem raffaelesken Modell konzipiert sind, wirft die Frage auf, ob dieser Darstellungsmodus auf speziell in Norditalien verbreitete Devotionspraktiken anspielt und ob darüber hinaus ein direkter Zusammenhang zur Devotionspraxis des dargestellten Heiligen besteht.

5.2.1 Verkörperte Devotion und der Sacro Monte di Varallo

In Guido Renis *Pala Mendicanti* (Abb. 28) ist Carlo Borromeo einer der fünf Heiligen, die im Rahmen einer mystifizierten Sacra Conversazione der Beweinung Christi beiwohnen. Die Heiligen sind in unterschiedlichen Devotionsmodi gezeigt und verkörpern auf diese Weise unterschiedliche Formen der Spiritualität. Borromeo kniet im Zentrum der Gruppe am Boden und hält ein kleines Kruzifix in den Händen, das er mit innigem Blick betrachtet und es liebkosend an seine Wange drückt.

Carlo Borromeo war für seine intensive Passionsfrömmigkeit bekannt. Sein Biograph Possevino berichtet, dass sein ganzes Zimmer mit Bildern, Skulpturen und Andachtsgegenständen ausstaffiert war.⁴⁸ Direkt über seinem Bett hing ein kleines Ölgemälde mit einer Darstellung Christi am Ölberg von Giulio Campi (Abb. 59), das bis heute in besonderer Weise mit Borromeo in Verbindung gebracht wird, da es ihm als Sterbetafel diente, weshalb nach seinem Tod folgende Inschrift darauf angebracht wurde: „S. CAROLUS MENTIS CORPORISQUE OCULOS IN HAC TABELLA DEFIXOS HABENS ANIMAM DEO REDDIDIT“.⁴⁹

Francesco Guerrieri zeigt Carlo Borromeo in einem Altarbild für San Pietro della Valle in Fano (Abb. 60) bei der andächtigen Verehrung eines Kruzifix, was zu einer visionären Schau der Ölbergzene führt, die kompositorisch, wenn auch seitenverkehrt, Giulio Campis Gemälde entspricht.⁵⁰ Guerrieri inszeniert die Szene als eine Art doppelte Vision. Während Borromeo vor dem Kruzifix am Boden kniet, gibt ein Fenster

48 Possevino beschreibt das Zimmer Carlo Borromeos wie folgt: „Or questo suo carmerino da tutte le bande era pieno di santi quadri, et immagini, che gli rappresentavano qualche misterij di nostro Signore, o le figure di qualche Santi, e non solo da ogni banda, ma anche sul solaro del camerino dove dormiva aveva quando giaceva in letto alzando gli occhi un divotissimo ritratto di Nostro Signore orante nell’Orto“. Siehe Possevino 1591, S. 70.

49 Wimböck 2002, S. 147.

50 Ebd. Vgl. auch Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone, hg. von Andrea Emiliani und Marina Cellini, Bologna 1997, Kat. Nr. 54, S. 109 f.

5 Ekstase für Leib und Seele

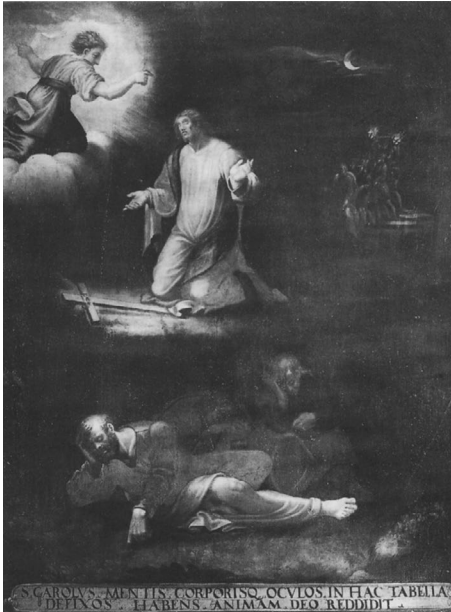


Abb. 59 Giulio Campi, *Christus am Ölberg*, 1550–1572, 95 × 73 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana



Abb. 60 Francesco Guerrieri, *Der hl. Carlo Borromeo in Verehrung eines Kreuzes*, um 1630, Fano, 172 × 111 cm, Öl auf Leinwand, Pinacoteca Civica

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

an der Rückwand des Zimmers den Blick auf die Passionsszene frei und gewährt dem Betrachter somit einen exklusiven Einblick in das innere Erleben des Heiligen, dessen ekstatisch verzückter Mystikerblick anzeigt, dass die Betrachtung des materiellen Andachtsbildes in eine visionäre Schau übergegangen ist.⁵¹

Für Borromeos Frömmigkeitspraxis spielten Bilder, Skulpturen, Reliquien und Andachtsgegenstände eine besondere Rolle. Während der Pestepedemie 1576 initiierte der Erzbischof eine geschichtsträchtige Prozession mit dem *Santo Chiodo*, einer im Mailänder Dom aufbewahrten Kreuznagel-Reliquie, vom Dom nach San Sepolcro.⁵² In der Krypta von San Sepolcro war im 12. Jahrhundert ein Nachbau des Christusgrabes errichtet worden.⁵³ Borromeo selbst verbrachte dort zahlreiche Stunden im kontemplativen Gebet. Er plante in San Sepolcro ein Ensemble aus 24 Kapellen zu den Stationen der Passion Christi im Sinne eines *Sacro Monte urbano* anlegen zu lassen.

Zwar wurde das Projekt nie vollendet, jedoch wurden in der Oberkirche von einem unbekannten Künstler vier Stationen der Passion installiert, die aus lebensgroßen, kolorierten Figuren bestehen.⁵⁴ In der Unterkirche wurde im Zuge dessen eine vielfigurige Pietà aufgestellt. Aufgrund seiner häufige Besuche wurde nach Borromeos Tod und seiner Heiligsprechung neben dem Sarkophag des Christusgrabes in der Krypta von San Sepolcro, der mit Reliefdarstellungen der Engel am leeren Grab und der *Noli me tangere*-Szene geschmückt ist, eine fast lebensgroße, kolorierte Terrakottaplastik platziert, die den Heiligen andächtig betend auf den Knien zeigt.⁵⁵

51 Das Fenstermotiv entspricht der konventionellen Kodifizierung der visionären Schau als Seherfahrung eines Bildes, wie sie auch Wierix in seinem Kupferstich zeigt (Abb. 16), und bedient zugleich den von Alberti geprägten Topos des gemalten Bildes als Fensterblick. Das Fenster steht darüber hinaus als klassisches Element der Metamalerei für eine bildimmanente Reflexion über den ontologischen Status des Bildes, sowie über Wesen und Möglichkeiten der Malerei. Stoichita 1998, S. 50–61.

52 Mario Panizza, *San Sepolcro di Milano*, Novara 2015, S. 21. Die Prozession ist ein wiederkehrendes Thema in der Heiligenikonographie Carlo Borromeos. Auch Procaccini malte eine Version des Sujets für Santa Maria Assunta in Orta. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 72, S. 336.

53 In einer Notariatsakte aus dem 12. Jahrhundert ist von einem Sakellum die Rede, das identisch (*a vera somiglianza*) mit dem Christusgrab in Jerusalem ist. Im 13. Jahrhundert wurde das Grab renoviert, leicht verändert und den Bedürfnissen von Pilgergruppen und Prozessionen angepasst. Leonardo da Vinci war beeindruckt von der Einzigartigkeit des Ortes, fertigte mehrere Zeichnungen und Pläne der Stätte an und bezeichnete San Sepolcro in seinem *Codex Atlanticus* als „vero mezzo di Milano“. Panizza 2015, S. 16–18.

54 Die Gruppen zeigen die Fußwaschung, Jesus vor Kajaphas, die Ölbergszene und die Kreuzigung. Die beiden Letzteren wurden 1717 entfernt und durch Gemälde von Carlo Francesco Nuvolone ersetzt. Panizza 2015, S. 21 f.

55 Panizza 2015, S. 22. Ein Fresko von Carlo Bellosio (1801–1849) in einer Seitenkapelle der Oberkirche aus dem frühen 19. Jahrhundert zeigt im Sinne einer szenischen Aktivierung der figurativen Gruppe in der Krypta den hl. Carlo in kontemplativer Haltung vor dem Sarkophag, während zwei Engel den Leichnam Christi stützen und dem Beter präsentieren.

Carlo Borromeo schätzte dreidimensionale, lebensnahe Andachtsbilder als devotionale Hilfsmittel. Vorbild für die hochgradig lebendigen, naturalistisch gestalteten Figurengruppen für San Sepolcro, die als *tableaux vivants* auf einer architektonischen Bühne platziert sind, waren die bereits beschriebenen Kapellen des Sacro Monte di Varallo. Der Pilgerort avancierte zu einem Erfolgsmodell, nach dessen Vorbild vor allem unter dem Episkopat Carlo Borromeos zwischen den lombardischen Seen und der Schweiz weitere Sacri Monti und figurative Kapellenausstattungen realisiert wurden.⁵⁶

Hintergrund für die Popularität derartiger Erlebniswelten war auch ein neues Interesse an den durch lebensechte Kunst ausgelösten körperlichen und emotionalen Resonanz-Effekten.⁵⁷ Das Bewusstsein für die psychosomatische Wirkmacht von Bildern war Ende des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. 1585 schrieb Francesco Panigarola, Minoritenmönch, Seelenführer von Carlo Emanuele, dem Herzog von Savoyen, und ein Freund Carlo Borromeos in seiner Schrift *Cento ragionamenti sopra la passione di Nostro Signore*, dass gut gemachte Gemälde und Abbilder der Passion Christi ein Heilmittel seien, um in den Gläubigen den Schmerz über Christi Leiden und Tod zu vermehren.⁵⁸

Carlo Borromeos besondere Verehrung für den *Corpus Christi* äußerte sich in der Förderung von *Corpus-Domini*-Bruderschaften sowie einer gesteigerten Verehrung der Eucharistie im Erzbistum Mailand.⁵⁹ Borromeo war sich der frömmigkeitsfördernden Wirkung der Kapellen von Varallo bewusst und pilgerte, wie bereits erwähnt, selbst regelmäßig dorthin. Die im späten 15. Jahrhundert gegründete Anlage war im 16. Jahrhundert großzügig erweitert worden. Nach dem Tod Borromeos investierte sein Freund und Schüler Carlo Bascapè viel in den Umbau der Stätte, um den Wünschen Borromeos zu entsprechen.⁶⁰ Zu diesem Zeitpunkt waren 45 Kapellen bereits fertiggestellt, in denen die Vita Christi und weitere ausgewählte Szenen der Heilsgeschichte im Sinne eines Reenactments inszeniert sind.

⁵⁶ Varallo ist der älteste und eindrucksvollste Sacro Monte Norditaliens. Zum Vorbildcharakter des Sacro Monte di Varallo Alessandro Nova, *Popular Art in Renaissance Italy. Early Response to the Holy Mountain at Varallo*, in: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, hg. von Claire Farago, New Haven und London 1995, S. 113–126, 319–321, S. 113.

⁵⁷ Göttler 2013, S. 399.

⁵⁸ Francesco Panigarola, *Cento ragionamenti sopra la passione di Nostro Signore*, Venedig 1585 zit. nach Göttler 2013, S. 401.

⁵⁹ Maria Antonietta Crippa, *Origine e fortuna dell'altare borromaico. Brevi note per ulteriore ricerca*, in: *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst.-Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 137–148, S. 147. Um den Tabernakel dezidiert ins Zentrums des Kirchenraums zu rücken, führte Borromeo sogar ein neues Altarmodell ein. Ebd., S. 137.

⁶⁰ Die Erneuerung und Neuausrichtung der Pilgerstätte zu einem abgelegenen Ort der Meditation war ein längeres Projekt, das bereits 1560 begonnen worden war und durch verschiedene Phasen ging. Göttler 2013, S. 402.



Abb. 61 Giovanni d'Enrico, *Ecce Homo*, um 1608, Varallo, Sacro Monte, Kapelle XXXIII

Um maximale emotionale Resonanz bei den Rezipienten zu erzeugen, waren die lebensgroßen Holz- und Terrakotta-Figuren mit Pferdehaar, Stoffkleidung und Glasaugen ausgestattet.⁶¹ Die veristische Gestaltung und die expressive Mimik erzeugte eine nie dagewesene Wirkung von Lebendigkeit, die von den Zeitgenossen als *fatte al vivo* und *rappresentate al vivo* beschrieben wurde.⁶² Die Abfolge von vollplastischen Skulpturen, Relief-Figuren und Wandmalereien zielt auf die Illusion einer räumlichen Kontinuität ab (Abb. 61).

Mit der bewussten Verunklärung der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum verliert die bildliche Darstellung ihren Charakter der Repräsentation und gewinnt stattdessen eine lebensähnliche Präsenz.⁶³ Aufgrund der emotionalen

61 Nova 1995, S. 113. Die Ausstattung der Kapellen geht wie bereits erwähnt größtenteils auf Gaudenzio Ferrari zurück, der mit einer Mischung aus Fresken und veristischen Skulpturen eine multimediale, illusionistische Erlebniswelt kreiert hatte. Geoffrey Symcox, *Jerusalem in the Alps. The Sacro Monte of Varallo and the Sanctuaries of North-Western Italy*, Turnhout 2019, S. 76–92.

62 Zierholz 2019, S. 96.

63 In ähnlicher Weise nutzten auch die Jesuiten künstlerische Mittel systematisch, um Bildraum und Betrachterwirklichkeit einander anzugleichen und ineinander zu verschränken. Steffen

Wirkmacht lebensähnlicher Kunst erhob Gabriele Paleotti die affektive Stimulierung des Betrachters durch *imagini fatte al vivo* zum obersten Ziel sakraler Kunst.⁶⁴ Der Grund für die außerordentliche Wirkung der Kapellen von Varallo auf die zeitgenössischen Betrachter war das Zusammenwirken zwischen dem gebauten, künstlerisch ausgestalteten Innenraum und der durch Gebetspraktiken geformten seelischen Innenwelt der Pilger, deren Rezeptionshaltung auf Vergegenwärtigung ausgelegt war.⁶⁵

Verwaltet wurde der Wallfahrtsort von den Franziskaner-Observanten, die eng mit der Mailänder Aristokratie vernetzt waren.⁶⁶ Neben seelsorglichen Aufgaben bestand ihre primäre Aufgabe in der Predigtstätigkeit. Die Ausstattungsprogramme ihrer Kirchen waren deshalb didaktisch angelegt, so auch in Santa Maria delle Grazie, der Kirche der Franziskaner-Observanten von Varallo.⁶⁷ Beim Besuch der Kirche sollten die Gläubigen auf den Besuch des Sacro Monte eingestimmt werden. Dies bezeugt ein erhaltenes Andachtsmanual, das kurz nach der Fertigstellung der Kirchengausstattung als Begleit-
 lektüre für den Besuch der Pilgerstätte publiziert wurde.⁶⁸ Die Pilger werden darin aufgefordert, vor dem Aufstieg auf den Sacro Monte in der Kirche Halt zu machen. Dort sollten sie im Rahmen einer Predigt über die richtige Rezeptionshaltung für den Besuch des „neuen Jerusalem“ instruiert werden.

Durch die affektive Partizipation an der Passion Christi durch performatives Weinen oder Selbstgeißelung und das Berühren der *simulacra* sollten die Pilger sich als Teil der virtuellen Realität empfinden.⁶⁹ In der Wahrnehmung der Zeitgenossen manifestierte sich eine erfolgreiche Affektübertragung in besonderer Weise im körperlichen Mitleiden.⁷⁰ Insbesondere der *dono delle lacrime* war ein wiederkehrender Topos devotionaler Affektübertragung und Beweis göttlicher Gnadenzuwendung und avancierte daher zum messbaren Nachweis außerordentlicher Frömmigkeit.⁷¹

Zierholz, Kapelle. Der Sakralraum als Ort religiöser Subjektivierung, in: Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums, hg. von Christine Göttler u. a., Berlin 2018, S. 126–136, S. 132.

64 Ebd., S. 128.

65 Ebd., S. 133.

66 Die Ordensoberen gehörten dem lokalen Adel an und standen in engem Austausch mit der Mailänder Oberschicht, wo sie unter anderem als Seelsorger tätig waren. Nova 1995, S. 114.

67 Ebd., S. 115.

68 Ebd.

69 Ebd. Zum Aspekt der virtuellen Realität Göttler 2013, S. 411.

70 Zierholz 2018, S. 129.

71 Weinen galt als messbares Zeichen innerer Reue und Umkehr und als Beweis göttlicher Gnadenzuwendungen. Auch von Ignatius von Loyola ist die Tränengabe bezeugt und Papst Clemens VIII. Aldobrandini weinte bei nahezu allen heiligen Handlungen lange und laut. Devotionales Weinen wurde daher auch literarisch, musikalisch und künstlerisch verarbeitet, beispielsweise in Domenico Fetti's Darstellung des reumütigen Petrus (1613, Wien, Kunsthistorisches Museum). Joseph Imorde, Rhetoriken der Empfindsamkeit, in: Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit, hg. von Anna Pawlak u. a., Berlin und Boston 2016, S. 125–142, S. 125–139. Vgl. hierzu auch Kap. 5.3.1.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Die körperliche Partizipation an den szenischen Episoden der Vita Christi war ursprünglich nicht nur vorgesehen, sondern dezidiert erwünscht. In der Kalvarienbergkapelle wurde den Besuchern durch eine spezielle Wegeleitung und Mediatorfiguren, die in die Szenen einladen, ermöglicht, zwischen den Figuren ihren Platz zu finden.⁷² Auch in der Grabeskapelle wurden die Pilger zur haptischen Interaktion aufgefordert und mit der Berührung des Fußabdrucks Christi in der Himmelfahrtskapelle war sogar ein Ablass verbunden.⁷³

Der Besuch der Kapellen war als multisensorisches, ganzheitliches Erlebnis konzipiert. Wie die Leser der *Meditationes vitae Christi*, einem erfolgreichen Andachtsbuch aus der Zeit um 1300, das auf einführende Partizipation ausgerichtet ist, waren die Besucher des Sacro Monte also nicht nur als Zuschauer vorgesehen, sondern als Mit-Akteure.⁷⁴

Teil franziskanischer Frömmigkeit war die affektive Vermittlung von Glaubensinhalten durch Verfahren der Präsenzerzeugung, die den Betenden dazu animieren, sich das biblische Geschehen vor dem inneren Auge zu vergegenwärtigen.⁷⁵ Durch die innere Visualisierung von Orten und Personen der jeweiligen biblischen Episode sollte die Erfahrung einer unmittelbaren Begegnung vermittelt werden. Die rezeptionsästhetische Strategie von Varallo basierte auf genau diesen Grundlagen und zielte ebenfalls auf Einfühlung und Affektübertragung mithilfe von Präsenzeffekten und der Möglichkeit haptischer Interaktion.

Die Verknüpfung von spektakulärem Verismus und Betrachterpartizipation zog Besucherscharen aus allen Gesellschaftsschichten an, darunter Aristokraten, Gelehrte, Schriftsteller, Kleriker, Ordensleute und Künstler wie Giovanni Paolo Lomazzo, Federico

72 Da an der Eingangswand gegenüber der Kreuzigungsgruppe Figuren freskiert sind, die man nur sehen kann, wenn man in der Kapelle steht, schlussfolgert Nova, dass die Pilger ursprünglich von rechts die Kapelle betreten haben, vor dem Kreuz stehen blieben und dort von allen Seiten von Figuren umringt waren. Nova 1995, S. 121. Zu den Mediatorfiguren Göttler 2013, S. 404.

73 Nova 1995, S. 123. Nachdem Papst Sixtus V. den Sacro Monte di Varallo 1587 zu einem der „religiosa antiquitatis monumenta insignis“ ernannt hatte, wurden verschiedene Ablässe an den Besuch geknüpft. Göttler 2013, S. 426.

74 Die *Meditationes vitae Christi*, die ein anonym Franziskaner um 1300 als Anleitung zu einer lebhaften, gefühlsbetonten, persönlich mitvollziehenden Betrachtung der Passion verfasst hatte, wurden unter dem Namen Bonaventuras verbreitet. Die mentalitätsprägenden Auswirkungen dieser vielrezipierten Schrift im Bereich der Spiritualitätsgeschichte sind kaum zu überschätzen. Ziel des Andachtsbuches war das vollkommene meditative Hineinversetzen in die Ereignisse des Heilsgeschehens und eine gefühlsmäßig möglichst intensive Anteilnahme. Bei Brigitta von Schweden und anderen Mystikerinnen führte diese auf empathische Involvierung angelegte Devotionsform unmittelbar zu Visionen. Dinzelbacher 1998, S. 21. Der Paradigmenwechsel hin zu einer emotionalen, persönlichen religiösen Erfahrung ist charakteristisch für die Bewegung der *Devotio moderna* in den Altniederlanden und die franziskanische Frömmigkeit des 13. Jahrhunderts in Italien. De Klerck 2014, S. 232.

75 Zierholz 2019, S. 97.

Zuccari, Carlo Borromeo, Francesco Sforza II., Carlo Emmanuele von Savoyen und Angela Merici.⁷⁶ Ein Quellendokument für die zeitgenössische Wahrnehmung ist ein Brief des Politikers und Humanisten Girolamo Morone (1470–1529) aus dem Jahr 1507.⁷⁷ Er beschreibt seinen Eindruck wie folgt:

*Eaque omnia ad instar locorum veri sepulcri pari distantia, pari structura eisdemque picturis et figuris facta affirmabat. Profecto, mi Lancine, nil vidi umquam magis religiosum, magis devotum, quod corda magis compungeret, quod cetera omnia negligere et solum Christum sequi compelleret. Cessent quam Romanae quas aiunt stationes, cesset ipsa profectio Hierusalem; novum hoc et pientissimum opus omnia refert. [...] Ipsa fabricae simplicitas et sine arte structura ingenuusque situs omnem superant antiquitatem.*⁷⁸

Indem er behauptet, nie etwas gesehen zu haben, was das Herz mehr erschüttert (*compungeret*), hebt Morone die affektive Wirkung und die gelungene Affektübertragung besonders hervor. Paleotti greift in seiner Beschreibung der Wirkmacht von lebensechten Bildern auf die Sinne in seinem *Discorso* zu einer ähnlichen Formulierung und spricht von einer regelrechten „Verletzung“ der Imagination.⁷⁹

Morone spielt außerdem auf einen doppelten Paragone an, wenn er konstatiert, die Kunstwelt von Varallo sei der Natur und der Antike überlegen. Indem er betont, die Wirkmächtigkeit der Darstellungen ließe einen alles andere vergessen, um allein Christus nachzufolgen, wird deutlich, dass die Erwartung an die künstlerische *enargeia* darin bestand, eine lebensechte Wirklichkeit zu erschaffen, neben der die alltägliche Realität verblasst.⁸⁰

Als Gelehrter und Kunstkenner bezeichnet Morone die veristischen Figuren von Varallo zwar als kunstfrei, war in seiner religiösen Identität als Christ jedoch so gerührt, dass er die Pilgerreise mehrfach wiederholte. Offensichtlich betrachtete er die Kapellen von Varallo nicht als Kunstwerke, sondern als religiöse Objekte und nahm hierfür eine andere Rezeptionshaltung ein.⁸¹ Die Perspektive des Kunstkenners, der die künstlerische Qualität eines Objekts bewertet, unterscheidet sich grundlegend von einer Rezeptionshaltung, die auf Resonanz ausgerichtet ist. Im Vollzug der religiösen Praxis wurden die

76 Nova 1995, S. 124. Zuccari publizierte 1608 unter dem Titel *Il passaggio per Italia* eine Reihe von Briefen, in denen er unter anderem über seine Reise zu den Sacri Monti im Jahr 1603 berichtet. Göttler 2013, S. 395 f.

77 Nova 1995, S. 123.

78 Siehe *Lettere ed orazioni latine di Girolamo Morone*, hg. von Domenico Promis und Giuseppe Müller, Turin 1863, S. 148 f., zit. nach Nova 1995, S. 320, Anm. 44.

79 Paleotti-Barocchi 1961, S. 233. Vgl. hierzu auch Göttler 2013, S. 402.

80 Vgl. zu diesem Aspekt auch Göttler 2013, S. 401 f.

81 Nova 1995, S. 126.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Unterschiede zwischen intellektuellen und ungebildeten Betrachtern eingegeben, denn in der Rezeption religiöser Objekte zählte primär deren affektive Wirkmacht.

Durch ihren Realismus wirkten die *tableaux vivants* von Varallo stimulierend auf die Phantasie des frommen Betrachters, in dessen Imagination sich der Realitätseffekt vervollständigen sollte. Die von den Auftraggebern intendierte Wirkabsicht bestand darin, den Rezipienten eine imaginative Partizipation an den dargestellten Ereignissen zu ermöglichen. Die Franziskaner von Varallo ermutigten die Pilger bei ihren Führungen durch die Kapellen dazu, sich ganz auf die virtuelle Realität einzulassen.⁸²

Mit seiner Darstellung der *Vision des hl. Carlo Borromeo* spielt Procaccini auf den rezeptionsästhetischen Idealfall an, auf den die Kapellen von Varallo ausgelegt waren: das Erleben realer Präsenz in der eigenen Imagination.⁸³ Auf diesem Ansatz basiert auch die jesuitische Praxis der sinnlichen, imaginativen Vergegenwärtigung der Vita Christi, die durch die *Exercitia spiritualia* des Ignatius von Loyola in posttridentinischer Zeit beliebt und weit verbreitet war.⁸⁴ Die Sacri Monti in Varallo, Crea, Orta und Varese sind eng mit diesem neuen religiösen Habitus des privaten Gebets verbunden. Als Orte der Askese und Buße eigneten sie sich ideal als Rekreatiionsstätten und dienten der Erkundung des affektiven und therapeutischen Potenzials religiöser Bilder.⁸⁵

82 Ebd., S. 121. Der Aspekt der emotionalen Partizipation und Identifikation steht in den Pilgerbüchern des 16. Jahrhunderts dezidiert im Fokus. De Klerck 2014, S. 232. Zur Betrachter-Resonanz in Varallo vgl. auch Symcox, S. 92–97.

83 Vgl. hierzu auch Freedberg 1989, S. 196. Diese imaginative „Transsubstantiation“ im Kontext der Pilgerreise zum Sacro Monte di Varallo birgt zweifelsohne Parallelen zum katholischen Sakramentsverständnis, insbesondere zur Verehrung der Realpräsenz Christi in der konsekrierten und auf diese Weise zum *Corpus Christi* gewandelten Hostie. Zu eucharistischen Anspielungen mittels der betonten Inkarniertheit Christi in der Malerei vgl. auch Talvacchia 2013. Im Kontext der Literatur hat der französische Semiotiker Roland Barthes für diesen Prozess den Begriff des Realitätseffekts (*effet de réel*) geprägt. Roland Barthes, *L'effet de Réel*, in: Ders., *Œuvres complètes*, Band 2, 1966–1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 479–484.

84 Die Devotionspraxis des meditativen Gebets wurde von allen Gesellschaftsschichten ausgeübt. Neben Ignatius von Loyola verfassten auch Franz von Sales, Vincent von Paul und Lorenzo Scupoli Schriften zur Praxis des meditativen Gebets. Jones 1993, S. 65. Ignatius hatte seine *Exercitia* hauptsächlich in den Jahren 1522–1524 verschriftlicht. 1548 wurden diese mit päpstlicher Approbation in lateinischer Sprache gedruckt und dienten ausschließlich als Handbuch für Exerzitienmeister, nicht als didaktischer Traktat oder Lektüre für die Exerzitanten. Traut 2015, S. 283; Zierholz 2019, S. 23. Die Spiritualität der Jesuiten basiert auf der Tradition der *Devotio moderna* und unter anderem auch auf Elementen franziskanischer Frömmigkeit. Ewert H. Cousins, *Franciscan Roots of Ignatian Meditation*, in: *Ignatian Spirituality in a Secular Age*, hg. von George P. Schner, Waterloo Ont. 1984, S. 51–65. Die franziskanische Spiritualität ist zwar weniger systematisch, aber ebenso gezielt auf Präsenzerfahrung und -erzeugung ausgerichtet. Zierholz 2019, S. 98–101.

85 Göttler 2013, S. 396. Vgl. auch Diana Medina Lasansky, *Body Elision. Acting out the Passion at the Italian Sacri Monti*, in: *The Body in Early Modern Italy*, hg. von Julia L. Hairston und Walter Stephens, Baltimore 2010, S. 249–273.

5.2.2 Jesuitische Imaginationstechniken und die Praxis der sinnlichen Vergegenwärtigung

Die ignatianischen Exerzitien dienten der Formung, Heilung und Neuschöpfung der Seele und wurden im Zuge der katholischen Reform im großen Stil propagiert, nachdem Ignatius zuvor zeitweise des Alumbradentums verdächtigt worden war.⁸⁶ Kurz nach Ignatius' Tod wurde das politische Potenzial der Exerzitien entdeckt und sie avancierten zur „Geheimwaffe“ der katholischen Reform im Zeitalter der Konfessionalisierung.⁸⁷ Die strukturelle und methodische Finesse in der Aktivierung und Lenkung der Imagination diente der Etablierung eines Imaginationsstils, der sich dezidiert von den Imaginations-techniken der Reformatoren absetzen sollte.⁸⁸ Im Sinne einer „Imaginationsdidaktik“ sollten die Exerzitien zunächst tiefgreifende persönliche Wandlungsprozesse anstoßen und somit langfristig eine gesellschaftliche und kirchliche Transformation bewirken.⁸⁹

Ziel und Wirkungsabsicht der alle Sinne einbeziehenden sinnlichen Devotionstechniken der Jesuiten war die spirituelle Formung und Transformation des Individuums.⁹⁰ Im Zentrum steht die imaginative Vergegenwärtigung der Person Christi.⁹¹ Bei der Betrachtung ausgewählter Episoden aus dem Leben Jesu soll der Exerzitant sich als Teil der Szene imaginieren – mit dem Ziel einer spirituellen Begegnung zwischen ihm und Christus.⁹² Die Exerzitien sind auf eine ganzheitlich-sinnliche Glaubenserfahrung

86 Göttler 2013, S. 394. Ignatius' Frömmigkeitsstil und seine spirituellen Lehren hatten wegen ihrer Progressivität und der inhärenten Kritik an zeitgenössischen religiösen Gebräuchen zunächst das Misstrauen der katholischen Amtskirche erweckt. Ignatius wurde daher zur Verschriftlichung seiner Gedanken gezwungen und musste sich inhaltlich deutlich von den Reformatoren und der Sekte der Alumbrados abgrenzen. Traut 2015, S. 278, 282 f.

87 Traut 2015, S. 279.

88 In Abgrenzung zu den Reformatoren geht es in den Exerzitien nicht um die Lektüre und Betrachtung bestimmter Bibeltexte, sondern um Person und Handeln Christi. Durch die Betonung spezifisch katholischer Inhalte und Praktiken avancierten die Exerzitien zu einem reformkatholischen Identitätsmarker und sollten der Stärkung der neu definierte katholischen Identität dienen. Traut 2015, S. 282–297.

89 Die Exerzitien dienten als Mittel zur Förderung der individuellen Frömmigkeit im Stil der *Devotio moderna*, sollten den Bildungsstandard und das Reflexionsniveau der geistlichen Elite anheben und die römische Kirche im Sinne der Konfessionalisierung stärken. Traut 2015, S. 275–279, 306.

90 Sinn und Zweck dessen war die Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit, gefolgt von Umkehr und *reformatio animae*. Zierholz 2019, S. 23. Matthew Milner beschreibt den beabsichtigten Effekt der Imaginationstechniken wie folgt: „intense spiritual sensing [forms] the mind for the religious life.“ Siehe Milner 2014, S. 100.

91 Traut 2015, S. 296 f.

92 Trotzdem ist das Ziel der Exerzitien nicht das spirituelle Erleben um seiner selbst willen, sondern der damit einhergehende didaktische Prozess der Selbstformung. Dies diene zum einen der Förderung der individuellen Frömmigkeit und zum anderen der Formung einer geistlichen

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

hin ausgerichtet und unterscheiden sich hierin stark vom intellektuellen Zugang der Scholastiker oder auch der Reformatoren.⁹³

Da die Übungen, vor allem die Erzeugung von Imaginationsbildern im Prozess der „Zusammenstellung des Raums“ (*compositio loci*) und der „Anwendung der Sinne“, dem Kernelement der ignatianischen Methode, die ästhetisch-sensorische, emotional-affektive und intellektuelle Erfahrungsdimension involvieren und somit alle Ebenen der menschlichen Erfahrung umfassen, ähnelt das Ergebnis bei erfolgreicher Durchführung der multisensorischen Präsenzerfahrung einer mystischen Gottesbegegnung und konnte im Idealfall sogar zu einem echten mystischen Erlebnis führen.⁹⁴ Die Anwendung der Sinne zielt darauf, sich mit allen Sinnen in das betrachtete Ereignis hineinzusetzen und ein lebensähnliches inneres Bild zu erzeugen, das nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Geruchssinn, Geschmackssinn, Tastsinn und Gehörsinn involviert. Ziel ist es, sich mittels der Imagination in das historische Ereignis einzufühlen, was zu emotionalem Mitgefühl mit den biblischen Personen und schließlich zu einer spirituellen Offenbarung führen sollte.⁹⁵

Um den kreativen imaginativen Vorgang nicht durch äußere Reize zu kontaminieren, hatte Ignatius selbst sich zwar gegen eine Verwendung von Bildern als Imaginationshilfen ausgesprochen, jedoch wurden in die postumen Publikationen der *Exercitia spiritualia* durch Jerónimo Nadal (1507–1580) druckgraphische Illustrationen eingefügt.⁹⁶ Auch Orte wie der Sacro Monte di Varallo wurden dezidiert in Verbindung mit *ricreazioni spirituali* nach dem ignatianischen Modell genutzt.

Elite im Sinne der katholischen Reform sowie der Festigung und Unterstützung der kirchlichen Institution in der Auseinandersetzung mit den Protestanten. Traut 2015, S. 302–306. Vgl. auch Gottfried Maron, Ignatius von Loyola. Mystik, Theologie, Kirche, Göttingen 2001, S. 48–83.

93 Der Pariser Universitätskanzler Jean Gerson prägte daher den Begriff der *schola affectus* im Gegensatz zur scholastischen *schola intellectus*. Anstatt das Geheimnis Gottes primär über die Vernunft zu ergründen, zielt die *schola affectus* auf die Ansprache der Affekte und die innere Erfahrung und kam als Ausgleich zur intellektuellen Ausbildung an den Jesuitenkollegien zum Einsatz. Zur *schola affectus* Traut 2015, S. 299 f.; Zierholz 2019, S. 27. Zu den Rahmenbedingungen der Exerzitien Traut 2015, S. 283–286. Ziel ist das Ablegen sämtlicher „ungeordneter Abhänglichkeiten“ und das Freiwerden für Gottes Willen. Traut 2015, S. 287.

94 Zum mystischen Aspekt der jesuitischen Methode Zierholz 2019, S. 27. Ignatius setzte jedoch alles daran, nicht als Mystiker oder Mystagoge gesehen zu werden, sondern als erleuchteter, aber rationaler Systematiker. Traut 2015, S. 304. Zur Rolle der Empfindsamkeit bei den Jesuiten Joseph Imorde, Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst, in: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Karner und Werner Telesko, Wien 2003, S. 179–191.

95 Sarah Joan Moran, Sensory Engagement in Van Dyck's Lamentation, in: Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013, S. 219–256, S. 248 f.

96 Zur anfänglichen Vermeidung medialer „Inszenierungen von Präsenz“ Traut 2015, S. 292–297. Um die Bilderverwendung zu legitimieren, wurde später in Umlauf gebracht, Ignatius habe zum

Carlo Borromeo besuchte den Sacro Monte di Varallo zur Absolvierung der Exerzitien unter der Leitung seines jesuitischen Beichtvaters Francesco Adorno.⁹⁷ Nach seinem Tod folgten viele seinem Beispiel und besuchten die Kapellen für die ignatianische Übung der Anwendung der Sinne.⁹⁸ Die dreidimensionalen *tableaux vivants* von Varallo prädestinierten die Räume für die Einübung der jesuitischen Devotionspraxis. Borromeos nächtliche Gebetszeiten in den Kapellen lassen darauf schließen, dass er sie für die Anwendung der Sinne aufsuchte, die Ignatius als fünfte und abschließende Übung vor dem Schlafengehen empfiehlt, da der durch die Meditationen ermüdete Geist nun nicht länger beansprucht sei.⁹⁹

Borromeo verweilte nachts stundenlang im Gebet in den Kapellen. Eigenen Aussagen zufolge waren die Grabeskapelle und die Ölbergkapelle seine Lieblingsorte, weil sie Anfang und Ende der Passion Christi markieren.¹⁰⁰ Da er bei seinem letzten Besuch auf dem Sacro Monte von zahlreichen Begleitern umgeben war, sind die Details seines Aufenthalts in mehreren Versionen überliefert.¹⁰¹ Die Umstände seines beispielhaften und heiligmäßigen Todes kursierten in den europäischen religiösen Elitezirkeln und zogen einen regelrechten Ansturm auf den Sacro Monte nach sich.¹⁰²

Die Episode aus dem Leben des Heiligen wurde in den folgenden Jahren immer weiter ausgeschmückt – von der Schilderung affektiver Ergriffenheit über stundenlange Zustände ekstatischer Reglosigkeit bis hin zur vermeintlichen Engels-Vision.¹⁰³ Die Erinnerung an die Gebetswachen Borromeos in der Heiliggrabkapelle wurde in der

Zweck der Meditation eine Bildersammlung in seinen Räumen aufbewahrt, um vor der Meditation die Mysterien des Lebens Christi eingehend betrachten zu können. Thomas Buser, Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 424–433, S. 425. Zur Illustration der Exerzitien unter Nadal vgl. auch Freedberg 1989, S. 181–188.

⁹⁷ Göttler 2013, S. 399. Borromeo hatte die ignatianischen Exerzitien in Rom kennen und schätzen gelernt und absolvierte diese ein- bis zweimal im Jahr. Monica Cista, *Le Letture di Carlo e Federico Borromeo*, in: *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst. Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 111–120, S. 111.

⁹⁸ Göttler 2013, S. 395.

⁹⁹ Zierholz 2019, S. 95.

¹⁰⁰ In einem Brief an Francesco Panigarola schrieb er: „Io sento gran consolatione in occasione di malattia contemplare la Passione di nostro Signore e specialmente l'agonia nell'horto e la sacra sepoltura, principio e fine della santa Passione.“ Zit. nach *Il Sacro Monte* 2016, S. 674 f.

¹⁰¹ *Il Sacro Monte* 2016, S. 676.

¹⁰² Göttler 2013, S. 399. Giussano berichtet, es sei das erklärte Ziel Borromeos gewesen, einen vorbildlichen Tod („esemplarissima morte“) vorzuleben. Siehe Giussano 1613, S. 405.

¹⁰³ Giussano schreibt über den letzten Aufenthalt Carlo Borromeos auf dem Sacro Monte: „Sebbene egli avesse lunghissime meditazioni in tutti i misteri di quel sacro monte, si trovò nondimeno più prolioso in due particolarmente, in quello dell'orazione nell'Orto e in quello del S. Sepolcro; ed anche più assiduo in questo, parendo che quasi non se ne potesse staccare, come che vedesse vicino il suo fine e l'ultima ritirata allo stesso sepolcro, ovvero che non avesse più altro gusto che di pensare alla morte ed alla sepoltura, bramando di sciogliersi ed unirsi con Cristo.“ Siehe Giussano 1613, S. 407. Giussano gibt an, Borromeo habe sechs Stunden am Tag im Gebet verbracht und nachts mit einer

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Guidenliteratur des Sacro Monte lebendig gehalten und zu einem unbekannten Zeitpunkt wurde im Vestibül der Grabeskapelle folgende Inschrift angebracht: „Facendo orazione S. Carlo Borromeo / a questo S. Sepolcro vi è tradizione che / da un angelo gli / sia stata rivelata l'ora / della sua morte“. ¹⁰⁴

Dass auch Giulio Cesare Procaccini den Sacro Monte di Varallo, der einer der wichtigsten norditalienischen Wallfahrtsorte war, aus eigener Anschauung kannte, ist naheliegend. In seinem Auftragsbild für Santi Carlo e Giustina übersetzte er die Überlieferung aus der Vita Carlo Borromeos in ein Gemälde, das im Hinblick auf haptische Präsenz und lebensechten Realismus mit den Bildwerken von Varallo konkurriert und zugleich den fließenden Übergang von einer einführenden, partizipativen Rezeptionshaltung hin zur tatsächlichen Schau der überirdischen Realität veranschaulicht, die sich in der Inkarnation des hölzernen Andachtsbildes und der leiblichen Erscheinung des Engels realisiert.

Procaccinis Darstellung steht also in direktem Zusammenhang mit den überlieferten devotionalen Übungen Carlo Borromeos vor Ort, die auf eine ganzheitlich-sinnliche Glaubenserfahrung hin ausgerichtet waren. Die ignatianischen Imaginationenübungen, die Borromeo am Christusgrab von Varallo praktizierte, bestanden darin, sich mit allen Sinnen in das betrachtete Ereignis hineinzusetzen und ein lebensähnliches inneres Bild zu erzeugen. Die Praxis, sich mittels der Imagination in das historische Ereignis einzufühlen, sollte zu emotionalem Mitgefühl und schließlich zu einer spirituellen Offenbarung führen. Procaccinis Gemälde zeigt somit den Idealfall der ignatianischen Übungen: die Transgression vom multisensorischen Imaginationsbild zur tatsächlichen mystischen Erfahrung.

In Pavia wurde Borromeos Askese- und Gebetspraxis unweit von Santi Carlo e Giustina durch Nebbias Deckenfresken im *salone* des Collegio Borromeo in lebendiger

Laterne die Kapellen aufgesucht. Dabei sei er von zwei seiner Schüler „rapito in oratione“ in einer der Kapellen aufgefunden worden. Siehe Giussano 1613, S. 406.

104 Siehe Il Sacro Monte 2016, S. 677. Anfang des 18. Jahrhunderts wurde außerdem eine Terrakotta-Figurengruppe, bestehend aus einem lebensgroßen Abbild Borromeos auf Knien und einem Botenengel, in einer Nische der Kapelle installiert. Die Skulpturen werden dem Mailänder Bildhauer Giuseppe Arrigoni zugeschrieben und 1722 datiert. Die Skulpturengruppe bot nicht nur eine lebendige Erinnerung an Borromeos Aufenthalte, sondern konnte auch als Rezeptionsvorlage für eine angemessene Devotionshaltung dienen und als Verheißung außerordentlicher göttlicher Gnadenweise als Lohn für das Absolvieren frommer Übungen auf dem Sacro Monte verstanden werden. Der Engel wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entfernt. Heute befindet sich die Terrakottaskulptur Borromeos in einer eigenen Kapelle (*Cappella no. 44*) direkt gegenüber dem Eingang zur Grabeskapelle, zusammen mit der einfachen Holzpritsche, auf der Borromeo während seiner Aufenthalte im alten Franziskanerkonvent von Varallo nächtigte. Über dem Bett ist eine Holztafel angebracht, auf der geschrieben steht: „Letto in cui riposo San Carlo Borromeo nell'ottobre del 1584“. Im späten 18. Jahrhundert wurde auch im Vestibül der Ölbergkapelle eine zweite, 1776 datierte Terrakotta-Skulptur von Giovanni Battista Bernero da Cavallerleone aufgestellt, die Carlo Borromeo auf den Knien zeigt. Il Sacro Monte di Varallo 2016, S. 677 f.



Abb. 62 Cesare Nebbia,
*Szenen aus dem Leben des hl. Carlo
Borromeo*, 1603/04, Fresko, Pavia,
Collegio Borromeo, Salone

Erinnerung bewahrt. Eine polyszenische Kartusche an der Decke des *salone* (Abb. 62) zeigt Borromeo im Vordergrund als von Schülern umringten Asket, im Mittelgrund mit Laterne bei seiner nächtlichen Wandschaft durch die Kapellen-Landschaft von Varallo und im Hintergrund auf den Knien als Empfänger einer Vision, angedeutet durch von oben einfallende Lichtstrahlen.¹⁰⁵ Die Bildunterschrift nimmt auf Borromeos *Meditationes* und seine Vorbereitung auf den Tod durch Fasten und Askese in Varallo Bezug.

105 Zu Borromeos letztem Besuch in Varallo, seinen spirituellen Übungen und den nächtlichen Kapellenbesuchen Bascapè 1614, S. 561–567.

Sowohl der Sacro Monte di Varallo, als auch das Collegio Borromeo in Pavia waren in der öffentlichen Wahrnehmung eng mit Carlo Borromeo verknüpft.¹⁰⁶ Procaccinis Bild wurde in Pavia also in einem Diskursfeld über die Vita und die spirituellen Techniken des Heiligen rezipiert. Während Nebbia in seinem Deckenfresko die göttlichen Gnadenerweise angesichts der außerordentlichen Frömmigkeitsübungen Borromeos lediglich in Form einer abstrakten Lichterscheinung andeutet, nimmt Procaccini dezidiert Bezug auf den sinnlichen Charakter der von Borromeo praktizierten Devotionsform. Die Inkarnationsvision ist hierbei nicht Teil der legendarischen Überlieferung, sondern eine freie Interpretation seitens Procaccini. Die tatsächliche Verlebendigung von Andachtsbildern in der Imagination des Betrachters markiert den rezeptionsästhetischen Idealfall, auf den sowohl die ignatianische Methode der Anwendung der Sinne als auch die veristische Gestaltungsweise der Kapellen von Varallo ausgelegt waren.

Voraussetzung seitens der Rezipienten war eine durch die spirituelle Übung der inneren Vergegenwärtigung geformte Imagination. Da Carlo Borromeo den Jesuitenorden und mit ihm auch das Jesuitentheater und die ignatianischen Exerzitien im Erzbistum Mailand dezidiert gefördert hatte, war diese Grundlage bei den Rezipienten vorhanden.¹⁰⁷ Auch sein Neffe Federico Borromeo war ein großer Verfechter der jesuitischen Meditationspraxis.¹⁰⁸ Sein Traktat *Del Modo di dare gli esercizi* ist eng an der ignatianischen Methode orientiert.¹⁰⁹ Die Aktivierung der sinnlichen Imagination war als Kernelement jesuitischer Spiritualität weit verbreitet und somit der spirituelle Kontext für die Rezeptionserfahrung posttridentinischer Kunst.¹¹⁰ Procaccinis Gemälde kann daher aus guten Gründen als Reflexion dieses spezifischen, auf Vergegenwärtigung ausgerichteten Devotionshabitus interpretiert werden.¹¹¹

106 Göttler 2013, S. 397.

107 Zur Förderung der Jesuiten im Erzbistum Mailand Alexander 2011, S. 234. Zur Etablierung des Jesuitentheaters in Mailand Annamaria Cascetta, *La scena della gloria. Il teatro a Milano nell'età borromaica*, in: Carlo e Federico. *La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst. Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 101–108. Das Jesuitentheater diente der „Erziehung zum Guten“ und war bekannt für seine spektakulären Inszenierungen. Tracy Cooper und Marcia Hall definieren die jesuitische Dramaturgie daher auch als *incarnational*, da sinnliche Effekte gezielt eingesetzt wurden, um das Transzendente über die körperlichen Sinne zu erreichen. Cooper/Hall 2013, S. 10. Vgl. hierzu auch Michael Zampelli, *Lascivi Spettacoli. Jesuits and Theater (from the Underside)*, in: John W. O'Malley, *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts. 1540–1773*, Toronto 2006, S. 550–572.

108 Jones 1993, S. 65. In seinen *Ragionamenti spirituali*, einer Predigtsammlung für die Augustinerinnen von Santa Marta in Mailand, fordert er dezidiert zur Meditation der Vita und vor allem der Passion Christi auf. D'Albo 2014, S. 151.

109 Jones 1993, S. 66.

110 Moran 2013, S. 249.

111 Vgl. auch De Klerck 2014, S. 215.



Abb. 63 Giulio Cesare Procaccini, *Die Beschneidung Christi mit den hll. Ignatius von Loyola und Franz Xaver*, 1616, 525 × 314 cm, Öl auf Leinwand, Modena, Galleria Estense

Auch Procaccinis Passionszyklus für Pedro de Toledo zeugt von seiner Kenntnis der allgegenwärtigen jesuitischen Spiritualität.¹¹² Sujets wie die *Kreuzaufrichtung* (1616–1618, Edinburgh, National Gallery of Scotland) waren neuartig und angeregt durch die illustrierten Ausgaben der *Exercitia spiritualia*. Die Illustration der narrativ hochgradig aufgeladenen Szene der Kreuzaufrichtung durch einen Kupferstich von Bernardo Passeri wurde häufig rezipiert, woran die Wechselwirkungen zwischen jesuitischer Devotionspraxis

¹¹² Es handelt sich um eine Serie von Tafelbildern in der Größe von Altarbildern. D'Albo konnte den Zyklus auf der Basis von Quellendokumenten rekonstruieren. Sie spricht von einzigartigen „tableaux vivants di incredibile forza espressiva“. Die Entstehung des Zyklus wird auf die Jahre 1616–1618 datiert. D'Albo 2014, S. 150–153.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

und posttridentinischen Bildinventionen deutlich werden.¹¹³ Leitmotiv des Zyklus ist die haptische Inszenierung des Körpers Christ. In der Betonung der inkarnierten Leiblichkeit rückt Procaccini die Menschlichkeit Jesu dezidiert in den Vordergrund. Durch die haptische Körperschilderung und die meist reliefartigen, gedrängten Kompositionen wird hier abermals die körperhafte Bildwahrnehmung aktiviert und die Illusion lebens echter Präsenz erzeugt.

Bereits mit der *Beschneidung Christi* (Abb. 63) für die Jesuitenkirche San Bartolomeo in Modena hatte Procaccini gewissermaßen ein Schaubild für die jesuitische Meditationspraxis realisiert.¹¹⁴ Dargestellt sind Ignatius von Loyola und Franz Xaver, die links und rechts in der vordersten Bildebene am Boden knien. Sie sind mit himmelndem Blick und in der typischen Körperhaltung der mystischen Ekstase gezeigt. Im Hintergrund ist die Beschneidung Christi als vielfigurige Szene gezeigt. Über dem Christusknaben im Zentrum der Komposition schwebt das strahlenumkränzte Christusmonogramm, umgeben von einer Engelsschar.

Im Unterschied zur *Rosenkranzmadonna* erprobt Procaccini hier einen anderen Modus der Raumorganisation. Zum einen lässt er Freiraum zwischen den beiden Heiligen und dem biblischen Geschehen, zum anderen arbeitet er mit mehreren Bildebenen und der Illusion von Tiefenräumlichkeit. Die geöffneten Bücher der beiden Heiligen verweisen auf den Zusammenhang zwischen frommer Betrachtung, instruktiver Lektüre, imaginativ-sinnlicher Vergegenwärtigung und visionärer Schau. Da in diesem Fall keine Marien- oder Christusvision gezeigt ist, sondern die mystische Schau einer biblischen Szene, scheint Procaccini dezidiert auf die jesuitische Spiritualität anzuspielen. Er zeigt, wie die beiden Heiligen, offenbar während der vergegenwärtigenden Meditation der Beschneidungsszene nach dem Modell der *Exercitia spiritualia*, mit einer visionären Schau des heilsgeschichtlichen Ereignisses beschenkt werden.

5.2.3 Visus, Tactus und die Hierarchie der Sinne

Die Integration sinnlicher Eindrücke in die Gebetspraxis, die die jesuitische Imaginationstechnik oder Wallfahrtsorte wie den Sacro Monte di Varallo so erfolgreich gemacht hatte, deckte sich auch mit der zeitgenössischen Theorie der Gotteserkenntnis. Ein von posttridentinischen Bildertheologen vielzitatierter Topos ist der Übergang vom physischen Sehen zur geistigen Schau im Sinne des augustinischen Aufstiegs über das äußere Sehen zur *visio spiritualis*.¹¹⁵ Hierbei galt es als eine Aufgabe der Kunst, zwischen sinnlicher und übersinnlicher Sphäre zu vermitteln.

113 Vgl. hierzu am Beispiel von Peter Paul Rubens von zur Mühlen 1998, S. 73–80.

114 Das Bild entstand in direkter Konkurrenz zu Rubens' *Beschneidung Christi* für die Jesuitenkirche in Genua. D'Albo 2014, S. 152. Zu Provenienz und Datierung Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 71, S. 335f.

115 Zur augustinischen Vorstellung von den drei Arten der *visio* Sixten Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotions*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 73, 1969, S. 159–170. Basierend auf

Paleotti spricht in diesem Zusammenhang von einem Aufstieg über drei Stufen der Erkenntnis, der durch die Kunstbetrachtung gefördert werden kann. Die erste Stufe (*cognitio animalis*) ist durch die Sinne zugänglich, die zweite Stufe (*cognitio rationalis*) findet in der intellektuellen Verarbeitung statt und die dritte Stufe (*cognitio spiritualis*) ist ein Geschenk der göttlichen Gnade.¹¹⁶ Die Differenzierung in unterschiedliche Erkenntnisstufen war fester Bestandteil der zeitgenössischen theoretischen Debatte rund um den Bildergebrauch und entspricht dem neuplatonischen Aufstieg von der sinnlichen Wahrnehmung zum rein geistigen Zustand.¹¹⁷

Auch Federico Borromeo spricht in seinen Andachtstraktaten vom Aufstieg des Geistes zu Gott durch das Betrachten sinnlich fassbarer Schönheit, allem voran der Natur.¹¹⁸ Aus diesem Grund favorisierte und sammelte er Stilleben und Landschaftsbilder, darunter auch Caravaggios *Fruchtkorb* (1595/96, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana), für die betende Kontemplation.¹¹⁹ Der Andachtsbildtypus der *Blumenkranzmadonna*, der mimetische Naturschilderung mit einem ikonenhaften Bildkern verbindet, geht ebenfalls auf Borromeos Initiative zurück. Das stillebenhafte Arrangement entspricht nicht nur der Naturliebe des Erzbischofs, sondern reflektiert auch den neuen Status des Bildes in posttridentinischer Zeit.¹²⁰ Während Borromeo derartige Andachtsbilder bei Jan Brueghel d. Ä. in Kooperation mit Peter Paul Rubens oder Hendrick van Balen bestellte, beauftragte der spanische Gouverneur Pedro de Toledo Procaccini mit einem solchen Kooperationswerk in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä. (Abb. 64).¹²¹

dem augustinischen Modell etablierten im 15. Jahrhundert Philosophen und Theologen wie Marsilio Ficino und Nikolaus von Kues eine vielrezipierte, positive Sichtweise auf die Sinne als Mittel des Aufstiegs zur Gotteserkenntnis. Milner 2014, S. 93.

¹¹⁶ Paleotti-Barocchi 1961, S. 216f. Zur Theorie der Gotteserkenntnis bei Paleotti vgl. auch Pamela Jones, *Art Theory as Ideology*. Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception, in: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, hg. von Claire Farago, New Haven 1995, S. 127–139, S. 129f.

¹¹⁷ Wimböck 2002, S. 148. Zur Diskussion um den Bildergebrauch bei den Jesuiten vgl. auch Ilse von zur Mühlen, *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*, in: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, hg. von Reinhold Baumstark (Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München), München 1997, S. 161–170.

¹¹⁸ Um ein breites Publikum zu erreichen, publizierte er zwei volkssprachliche Andachtstraktate, in denen er seine Methode darlegt. Jones 2010, S. xxiii.

¹¹⁹ Zu Borromeos Vorliebe für Landschaftsbilder und Stilleben Pamela Jones, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600*, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, S. 261–272. Bei Caravaggios *Fruchtkorb* handelt es sich höchstwahrscheinlich um eines der zahlreichen Geschenke Kardinal Del Montes an seinen Freund Federico Borromeo. Ebert-Schifferer 2012, S. 100f.

¹²⁰ Stoichita 1998, S. 101f.

¹²¹ Die enorme Summe von 3.000 Lire, die Pedro de Toledo für das Bild bezahlte, ist mehr als doppelt so hoch wie der Wert eines Bildes aus dem Vita-Christi-Zyklus. Der Preis erklärt sich durch die Tatsache, dass es sich um ein Trendmotiv handelte. Auch Borromeo gibt an, für seinen *Blumenstrauß mit Edelsteinen und Muscheln* (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana) von Brueghel den Gegenwert



Abb. 64 Giulio Cesare Procaccini und Jan Brueghel d. Ä., *Maria mit Kind und Engeln im Blumenkranz*, 1619, 48 × 36 cm, Öl auf Kupfer, Madrid, Museo del Prado

eines Diamanten gezahlt zu haben. Lo Conte 2021, S. 137. Borromeo besaß drei Versionen der *Blumenkranzmadonna*. Die früheste Fassung ist ein Gemeinschaftswerk von Brueghel und Hendrik van Balen (1608, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana). Die anderen beiden sind Kooperationswerke von Brueghel und Rubens (1617–1620, Madrid, Museo del Prado; um 1617, Paris, Musée du Louvre). Jones 1993, S. 84–87. Procaccinis *Blumenkranzmadonna* weist strukturell große Ähnlichkeiten zum im Louvre befindlichen Bild von Brueghel und Rubens auf. Rubens arbeitet allerdings mit Wolkenputti und Sfumato-Effekten, während Procaccini – ähnlich wie in seiner *Rosenkranzmadonna* – der Madonna vollständig materialisierte jugendliche Engel als Begleiter beigesellt und durch den Griff der Madonna an den Fuß des Christusknaben, die zum Stillen entblößte Brust und das haptische Inkarnat des nackten Knaben abermals den Aspekt der Inkarniertheit in den Vordergrund rückt. Zu Procaccinis *Blumenkranzmadonna* Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 98, S. 350f.

Favorisiertes Erkenntnisorgan ist in den theologischen Modellen des geistigen Aufstiegs vom Sinnlichen zum Übernatürlichen stets der Sehsinn. Künstler und Kunsttheoretiker der Renaissance prägten daher das Sinnbild des Sehsinns als „Fürsten der Sinne“. ¹²² Bereits Aristoteles hatte für den Primat des Sehsinns plädiert. ¹²³ Auch Augustinus bezeichnet den Sehsinn als edelsten Sinn, und Alberti assoziiert den Visus in seiner Theorie der Sehstrahlen mit der aktiven Eroberung der Welt durch den schnellsten aller Sinne. ¹²⁴ In diesem Zusammenhang ist es folgerichtig, dass auch die visionäre Schau als Seherfahrung eines Bildes kodifiziert wurde und sich als Körpersprache der mystischen Ekstase die Metaphorik des „schauenden Körpers“ etablierte. ¹²⁵

Ein posttridentinischer Künstler, dessen Bilder die erhoffte Transgression des sinnlich-fassbaren, materiellen Bildes zur *visio spiritualis* in idealer Weise anregten, war Federico Barocci. Der aus Urbino stammende und als *alter Raffael* gefeierte Barocci begann seine künstlerische Laufbahn mit einer in Details abweichenden Kopie von Raffaels *Hl. Cecilia* (Abb. 11). ¹²⁶ Darstellungen der visionären Himmelsblicke ekstatischer Heiliger zieht sich wie ein roter Faden durch Baroccis Malerei.

Er entwickelte eine außergewöhnlich sinnliche Malweise hinsichtlich Kolorit und malerischer Faktur, die in zeitgenössischen Beschreibungen stets mit dem Begriff *vaghezza* gepriesen wird, einer Bezeichnung, die im 16. Jahrhundert vorwiegend für die sinnliche Attraktivität von Aktfiguren verwendet wurde, und das, obwohl Baroccis Bilder frei von jeglicher Erotik sind. ¹²⁷ Offensichtlich war es ihm gelungen, in der Faktur der Malerei und dem Einsatz von Farbe und Licht Oberflächen von derartiger Sinnlichkeit zu erzeugen, dass der erotisch konnotierte Begriff *vaghezza* in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen am ehesten für die Beschreibung der affektiven Wirkung seiner Malerei angemessen schien. ¹²⁸

Charakteristisch für Baroccis Malweise ist der exzessive Einsatz von Sfumato, mit dem er nicht nur Bildraum und Konturen verunklärte, sondern auch eine optische

¹²² Rath/Trempler/Wenderholm 2013, S. VIII. Zur Dominanz des Visualprimats durch antike, arabische und neuplatonische Lehren vgl. auch Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.

¹²³ Frank Fehrenbach, Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der Italienischen Renaissance, in: Sehen und Handeln, hg. von Horst Bredekamp und John M. Krois, Berlin 2011, S. 141–154, S. 143.

¹²⁴ Fehrenbach 2011, S. 145 f.

¹²⁵ Vgl. Kap. 2.2.3.

¹²⁶ Zu Barocci als *alter Raffael* Marzia Faietti, La “nova gloria” d’Urbino, in: Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo, hg. von Marzia Faietti (Ausst.-Kat. Musei Capitolini, Rom), Rom 2015, S. 43–59. Wie bereits erwähnt ist Raffaels Visionsgemälde eines der zentralen ikonographischen Vorbilder für die Visionsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Pfisterer 2019, S. 178.

¹²⁷ Zu den Konnotationen des *vaghezza*-Begriffs im 16. Jahrhundert und zu den Gründen für dessen Anwendung auf Baroccis Kunstproduktion Lingo 2008, S. 6–9.

¹²⁸ Hall 2011, S. 202.

Dematerialisierung der Bildgegenstände bewirkt.¹²⁹ Durch seine Handhabung des Sfumato bewirkt Barocci eine semantische Aufladung der malerischen Faktur als Vehikel des Transzendenten.¹³⁰ Ähnlich beschreibt auch der venezianische Historiker, Wissenschaftler und Kunsttheoretiker Daniele Barbaro (1514–1570) den Effekt von Sfumato als Mittel, den Betrachter etwas verstehen zu lassen, was er nicht sieht.¹³¹

Durch das Zusammenspiel aus Sfumato und leuchtenden Farben reizte Barocci die Möglichkeiten der sinnlichen Stimulation des Visus in einer Weise aus, die offensichtlich eine hohe affektive Wirkung auf die Zeitgenossen hatte. Seine *Visitatio* (Abb. 65) für einen Seitenaltar der römischen Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella erlangte internationale Berühmtheit und avancierte aufgrund einer Anekdote aus der Vita des hl. Filippo Neri, die in direktem Zusammenhang mit der Wirkungsästhetik des Gemäldes steht, zu einem gängigen Beispiel für die Wechselwirkungen zwischen Bild und Vision.¹³²

Neri, der Gründer der Oratorianerkongregation, fand besonderen Gefallen an Barocci's Gemälde und verharrte stundenlang im Gebet vor dem Bild. Sowohl sein Biograph Pietro Giacomo Bacci als auch die Prozessakten zur Heiligsprechung berichten, dass Neri wiederholt in „süßer“ ekstatischer Entrückung (*rapito in una dolcissima estasi*) vor dem Bild angetroffen worden sei.¹³³ Diese Episode aus dem Leben des Heiligen wurde infolge als Referenzmodell für das Potenzial von Gemälden als Visions-Vermittler gehandelt.¹³⁴ Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts wie Jusepe Martínez (1600–1682)

129 Ebd. Hall führt in ihrer Studie zur Malerei der posttridentinischen Zeit, in der sie Barocci als einen der exemplarischen Künstler für die malerischen Neuerungen auf dem Gebiet des sakralen Bildes vorstellt, sogar eine eigene Terminologie zur Beschreibung seiner Malerei ein. Mangels differenzierter Beschreibungen der Bildwirkung durch die historischen Rezipienten greift sie hierfür auf Begrifflichkeiten zurück, die zur Beschreibung abstrakter Gemälde des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Barocci's malerische Faktur bezeichnet sie als *filmy color*. Zu den kunsttheoretischen Grundlagen des maßgeblich von Leonardo da Vinci etablierten Sfumato vgl. auch Bredekamp 2015, S. 310–315.

130 Ähnliche Effekte beschreibt Valeska von Rosen in ihrem Aufsatz zu El Greco, der die malerische Faktur als visuelles Signal für die Distinktion der Realitätsebenen einsetzte. Von Rosen 2004, S. 73.

131 Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio [...]*, Venedig 1556, Buch 7, Kapitel 5, S. 188. Hall vergleicht die Wirkung von Sfumato mit derjenigen des Goldgrunds. Sie stellt die These auf, Leonardo da Vinci, der als Vorreiter der Sfumato-Technik gilt, habe mit dem Einsatz von Sfumato den Raum des Unbestimmten reaktiviert, den zuvor der Goldgrund markiert hatte. Hall 2011, S. 65.

132 Peter Gillgren, *Una Dolcissima Estasi. Performing The Visitation by Federico Barocci*, in: *Performativity and Performance in Baroque Rome*, hg. von Peter Gillgren und Mårten Snickare, Farnham u. a. 2012, S. 157–179.

133 Bacci beschreibt diesen Zustand in seiner *Vita di San Filippo Neri* wie folgt: „Stava [...] nella Cappella della Visitazione dove si tratteneva volentieri piacendogli assai quell'immagine del Barocci; e postosi a sedere, secondo solito suo, sopra una sedia piccola, fu rapito, non accorgendosene, in una dolcissima estasi.“ Siehe P. Pietro Giacomo Bacci, *Vita di S. Filippo Neri Apostolo di Roma e Fondatore della Congregazione Dell'Oratorio*, Rom 1837, S. 192. Neri's Lebensbeschreibungen sind voller Anekdoten über Visionen und Erscheinungen, die durch die Betrachtung von Bildern ausgelöst wurden. Barbieri 2013, S. 207 f. Vgl. hierzu auch Benz 1969, 228 f.

134 Hall 2011, S. 215–223; Barbieri 2013. Vgl. hierzu auch Stoichita 1997, S. 68–79.



Abb. 65 Federico Barocci, *Die Heimsuchung Marias (Visitatio)*, 1583–1586, 285 cm × 187 cm, Öl auf Leinwand, Rom, Santa Maria in Vallicella

behaupteten aufgrund dieses Beispiels, ein gut gemaltes Bild könne die christliche Frömmigkeit beflügeln und sogar einen Zustand visionärer Ekstase herbeiführen.¹³⁵

¹³⁵ „[...] la piedad cristiana pasmó el ver movidos a muchos por un crucifijo bien pintado; una Anunciación eleva a un San Felipe Neri, de quien toda una corte no se diría ser mirada con cuidado.“ Siehe Josepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, hg. von Julián Gállego, Madrid 1988, S. 51. Zu Neris Vorliebe für Baroccis Bild ebd., S. 102. Interessant ist hier der Fokus auf die malerische Qualität. Im Kontrast dazu steht in bildertheologischen Schriften die Wirkmacht eines Bildes im Zentrum der Aufmerksamkeit, während ästhetische Gesichtspunkte keine Rolle spielen. Hierzu und zum Diskurs über die frömmigkeitsaktivierende Wirkung von Bildern Stoichita 1997, S. 69. Stoichita diskutiert in diesem Zusammenhang auch die Werkgruppe sakraler *Trompe-l'œils* in der spanischen Malerei und den Versuch, durch einen eindrucksvollen Wirklichkeitseffekt einen Visionseffekt zu erzielen. Stoichita 1997, S. 70–79. Zur visionserzeugenden Wirkung von Bildwerken im Mittelalter vgl. Dinzelsbacher 2002, S. 19.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Abb. 66 Federico Barocci, *Vision der sel. Michelina von Pesaro*, 1606, 283 × 201 cm, Öl auf Leinwand, Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana



Die sinnliche Machart von Baroccis Gemälden machte sie für seine Zeitgenossen offensichtlich zur idealen Meditationsfolie, die als durchlässig für eine Erfahrung des Transzendenten erlebt werden konnte. Aus diesem Grund wurde er in der Forschung zur posttridentinischen Malerei bereits mehrfach im Hinblick auf die Interferenz von Malerei und Vision diskutiert und gilt als Exempel für visionserzeugende Malerei.¹³⁶

In seiner *Vision der sel. Michelina von Pesaro* (Abb. 66) für San Francesco in Pesaro inszeniert Barocci die Visionärin als Paradebeispiel der mystischen Schau.¹³⁷ Sie kniet in freier Fläche unter einem dunklen Wolkenhimmel, der im Zentrum von himmlischen

¹³⁶ Zu nennen sind hier vor allem Hall 2011, S. 215–223 und Barbieri 2013. Zu rezeptions-ästhetischen Fragen in der historischen Wahrnehmung Baroccis Peter Gillgren, *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*, Farnham und Burlington 2011.

¹³⁷ Das dunkle Kolorit war vermutlich den Standortbedingungen angepasst. Als es sich noch *in situ* befand, wurde als Werk als Baroccis poetischste Bildinvention gelobt. Aus diesem Grund nahm

Licht durchglüht ist. In den dunstigen Massen zeichnen sich schemenhaft die Gesichter dreier Wolkenputti ab. Das dunkle Kolorit und das extreme Sfumato zwingen zum genauen Hinsehen und aktivieren die Imagination des Betrachters. Trotz der starren Körperhaltung der Visionärin verkörpert das flatternde Gewand ihre innere Erregung.¹³⁸

Der Inhalt ihrer Vision bleibt zwar verborgen, jedoch wird der Betrachter angeregt, es der sel. Michaelina gleichzutun, den dunklen Wolkenschleier mittels eines geistigen Aufstiegs zu transzendieren und sich in der meditativen Betrachtung dem göttlichen Gnadengeschenk einer *visio spiritualis* zu öffnen.¹³⁹ Wie bereits erwähnt, hatten sich Wolken Anfang des 17. Jahrhunderts fest als figurativer Gegenstand, der die Poetik und Rhetorik des Approximativen am besten verkörpert, etabliert.¹⁴⁰ Auch in den Schriften der Mystiker sind Wolkenmetaphern ein wiederkehrendes Element. Für Teresa von Ávila beispielsweise ist die Wolke wesensmäßig Zeichen einer transzendenten Präsenz.¹⁴¹

Mit seiner Darstellung der *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) stellt Procaccini den etablierten Primat des Visuellen für den Prozess der Gotteserkenntnis in Frage, indem er die Visionserfahrung als körperliche, gesamtsinnliche Begegnung kodiert. Zwar tritt Borromeo in Procaccinis Darstellung nicht unmittelbar in Körperkontakt mit der visionären Erscheinung, jedoch spielt der Künstler durch den minimalen Abstand von Borromeos ausgestreckter Hand zu Arm und Oberkörper Christi, die zu einer dunklen Masse verschwimmen, mit einer Verunklärung der Konturen. Durch die perzeptive Irritation findet bei längerer Betrachtung in der Imagination des Rezipienten vermeintlich eine tatsächliche Berührung statt.

Eine Berührung oder gar Umarmung zwischen einem Visionär und einer Person der transzendenten Welt blieb stets ein provokanter und aufsehenerregender ikonographischer Ausnahmefall.¹⁴² In der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts verhandelten verschiedene Künstler wie Vicente Carducho (1585–1638) und Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) die Spannung zwischen Nähe und Distanz zum Heiligen am Beispiel des hl. Antonius von Padua.¹⁴³ Während Carducho, der der gleichen Generation

Napoleon das Bild 1797 mit nach Frankreich. Später kam es in die Vatikanische Pinakothek, wo es lange Zeit übersehen wurde. Gillgren 2011, S. 222.

¹³⁸ Barocci bereitete das Gemälde wie so oft in zahlreichen Anatomie- und Gewandstudien vor. Ebd.

¹³⁹ Gillgren deutet das Bild als Ausdruck der ausgeprägten Frömmigkeit des Malers. Ebd., S. 224.

¹⁴⁰ Stoichita 1997, S. 86.

¹⁴¹ Unter anderem beschreibt sie, dass sich die Erscheinung der Dreifaltigkeit „wie eine Wolke von größter Klarheit auf ihren Geist nieder [lässt]“. Siehe Teresa von Ávila, *Die Seelenburg*, in: *Sämtliche Schriften* Bd. 5, München/Kempten 1973, S. 202 f. Zur Metaphorik der Wolke in mystischen Schriften Stoichita 1997, S. 86. Auch in der Bibel dienen Wolken als Medium der Offenbarung. Beispielsweise sind in Dan 7,13 Wolken Träger der Theophanie und in Ex 24, 15–18; 33,20 verbirgt eine Wolke die Herrlichkeit des Herrn. Ebd., S. 86.

¹⁴² Stoichita 1997, S. 131.

¹⁴³ Ebd., S. 131–134.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Abb. 67 Francisco Ribalta, *Christus umarmt den hl. Bernhard von Clairvaux* (*amplexus Bernardi*), 1625–1627, 158 × 113 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado



wie Procaccini angehörte, in seiner *Vision des hl. Antonius* (um 1631, Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage) die handgreifliche Begegnung nur andeutet, ihre Konkretisierung jedoch der Imagination des Betrachters überlässt, zeigt Murillo mehrere Jahrzehnte später einen ekstatischen Antonius, der den Christusknaben tatsächlich umarmt (um 1670, Sevilla, Museo de Bellas Artes).

Ein besonders extremes Beispiel für die Umkehrung der Hierarchie von Visus und Tactus im Visionsgeschehen ist Francisco Ribaltas Darstellung des *Amplexus Bernardi* (Abb. 67). Die Augen des hl. Bernhard von Clairvaux sind ganz geschlossen, während er mit verzücktem Gesicht und erschlafften Armen von Christus gehalten wird, der sich vom Kreuz zu ihm herunterneigt.¹⁴⁴ Paleotti erwähnt in seinem *Discorso* „die [große]

¹⁴⁴ Interían de Ayala beschreibt die Ikonographie und ihre legendarischen Hintergründe wie folgt: „Man malt ihn [den hl. Bernhard], wie er aufrecht und ehrfürchtig vor dem Kruzifix steht, während Jesus Christus den rechten Arm um ihn legt. Der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte darf nicht als unsicher

Andacht und [geistige] Inbrunst, die der heilige Bernhard mehrmals vor Bildern des Gekreuzigten in sich empfand.“¹⁴⁵

Ribaltas Gemälde markiert eine extreme Position in der Darstellung der physisch ver sinnbildlichten Gotteinung. Selbst der Begriff „Vision“ wird noch überschritten, indem auf den Dialog der Blicke verzichtet wird und stattdessen der körperliche Kontakt konstitutiv für die mystische Erfahrung ist.¹⁴⁶ Es ist nicht der Visionär, der Christus sieht, sondern Christus, der auf Bernhard schaut. Bernhard hingegen hat die Augen geschlossen, um die heilige Umarmung zu genießen. Die x-förmige Überkreuzung der Arme im Zentrum des Bildes kann als Zeichen der Begegnung und gleichzeitig der Zensur gedeutet werden, da der eigentliche Akt der *unio mystica* sich jeder Beschreibbarkeit entzieht.¹⁴⁷

Auch Procaccini zeigt in seiner *Madonna mit Kind und den hll. Carlo Borromeo und Latinus* (Abb. 2) wie der Christusknabe seinen Arm um den ekstatischen Latinus legt. Der physische Kontakt mit der Transzendenz stand zwar in deutlichem Kontrast zur Intellektualisierung der Gotteserkenntnis durch die posttridentinischen Theoretiker, entsprach jedoch den weit verbreiteten sinnlichen Ausprägungen der katholischen Frömmigkeitspraxis, die sich insbesondere in der Volksfrömmigkeit und in Frauenklöstern manifestierten.

5.2.4 Haptische Frömmigkeit, „weibliche Mystik“ und die Intellektualisierung der Vision

Wie eingangs erwähnt, hatte die Krise der Kirchenspaltung im 16. Jahrhundert eine tiefgreifenden Sehnsucht nach der direkten Erfahrbarkeit der himmlischen Realität und des göttlichen Wunderwirkens befeuert. Durch den Konflikt mit den Reformatoren, die der katholischen Kirche Idolatrie und den Missbrauch sakraler Bilder vorwarfen, versuchten die kirchlichen Autoritäten die Begeisterung der Gläubigen für sinnliche Erlebnisfaktoren zu bremsen oder zumindest in kontrollierbare Bahnen zu lenken.¹⁴⁸

betrachtet werden, da mehrere, vor allem neuere Quellen davon berichten. Diese erzählen, wie der meditierende Heilige, erfüllt von zärtlicher Liebe, beim Gedanken an die Schmerzen und die Passion des Herrn viele Tränen vergoß, und wie ihn Jesus Christus mit einer unbeschreiblichen und wahrhaft göttlichen Geste aufforderte, näher zu kommen. Nachdem er mit glühender Leidenschaft diesem Befehl gefolgt war, erwies ihm der inkarnierte Logos eine ganz besondere Gunst: er befreite seinen ans Kreuz genagelten rechten Arm und legte ihn um Bernhard, der völlig verzehrt wurde von göttlicher Liebe. Auch wenn ich nicht genau weiß, wie sich diese Weise, ihn in der Malerei darzustellen, entwickelt hat, zweifle ich nicht daran, da sie auf eine alte Geschichte zurückgeht, die ich nicht auffinden konnte, obwohl ich alles gelesen habe, was über das Leben dieses Heiligen geschrieben wurde.“ Siehe Interían de Ayala, *El Pintor cristiano y erudito*, Barcelona 1883, Bd. III, S. 188, zit. und übers. in Stoichita, S. 151 f.

¹⁴⁵ Paleotti-Barocchi 1961, S. 233.

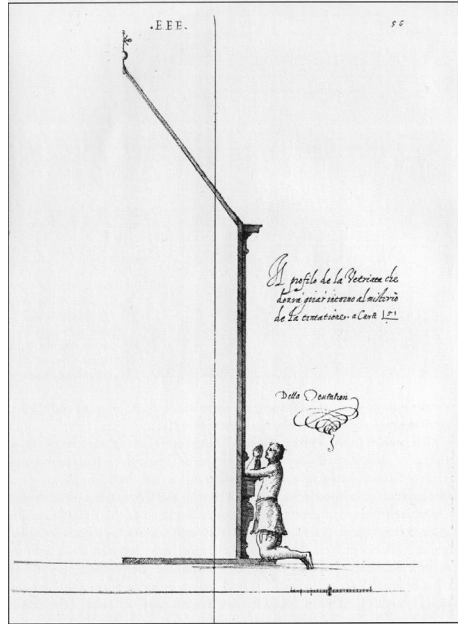
¹⁴⁶ Stoichita 1997, S. 161.

¹⁴⁷ Ebd., S. 161.

¹⁴⁸ Vgl. Kap. 1.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Abb. 68 Galeazzo Alessi, *Libro dei misteri*. *Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia* (1565–1569), hg. von Stefania Stefani Perrone, 2. Bde., Bologna 1974, Bd. 1, fol. 58



In seiner *Vision des hl. Carlo Borromeo* appelliert Procaccini durch die bildwirksam inszenierten Hände, insbesondere die im Gegenlicht leuchtende linke Hand Borromeos, die in den Betrachterraum hineinzuragen scheint, dezidiert an den Tastsinn der Rezipienten und spielt mit der Illusion von Berührbarkeit. Die suggerierte Berührbarkeit bei gleichzeitiger Unberührbarkeit war zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes auch die Spannung, in der sich die Besucher des Sacro Monte di Varallo wiederfanden.

Seit dem späten 16. Jahrhundert fiel die Möglichkeit der haptischen Rezeption und der physischen Interaktion mit den *tableaux vivants* posttridentinischen Zensurmaßnahmen zum Opfer. Während großangelegter Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen unter Galeazzo Alessi (1512–1572) wurden die Kapellen geschlossen und Gitter eingezogen, um die Besucher auf Distanz zu halten und den Bildraum vom Betrachterraum zu trennen (Abb. 68).¹⁴⁹ Sensibilisiert durch die protestantische Bilderkritik, sollte auf diese Weise ein Mindestmaß an sinnlicher Kontrolle eingelöst und idolatrische Missbräuche verhindert werden.¹⁵⁰ Die Furcht vor einem zu manipulativen Einwirken der Bildwerke auf Sinne und Imagination der Rezipienten hatte eine kontroverse Debatte

¹⁴⁹ Nova 1995, S. 121. Alessi wurde von Giacomo d'Adda, einem Mailänder Patrizier, beauftragt, Varallo umzubauen. Göttler 2013, S. 427f. Zunächst legte Alessi seine Pläne im *Libro dei misteri* dar, das entsprechende Entwurfsskizzen für eine Neukonzeption und Erweiterung des Sacro Monte di Varallo beinhaltete. Seine Pläne wurden nur zum Teil verwirklicht. Beispielsweise wurden anstelle der ursprünglich geplanten *vetriate* Gitter eingezogen. Symcox 2019, S. 100–115.

¹⁵⁰ Zierholz 2019, S. 99.

ausgelöst und es sollte sichergestellt werden, dass die Skulpturen als Abbilder und nicht als Verkörperungen der dargestellten Personen verehrt wurden.¹⁵¹

Durch vor den Scheiben platzierte Betschemel wurde den Betrachtern eine einzige mögliche Rezeptionshaltung vorgegeben: frontal, auf den Knien und in deutlich markierter Distanz.¹⁵² Der Erlebnisraum war zum Fensterblick mutiert und die Rezeptionserfahrung der Kapellen von Varallo wurde von einem multisensorischen Erlebnis auf eine rein visuelle Erfahrung reduziert. Im gleichen Zeitraum wurden im Rahmen der borromeischen Reformen Beichtstühle mit trennendem Sichtschutz eingeführt, um die „Begehrlichkeit der Augen“ einzudämmen und Verführung und Übergriffigkeit zwischen Seelsorgern und Gläubigen zu verhindern.¹⁵³

Carlo Borromeo hatte in seinen *Instructiones* mehrere solcher Maßnahmen zur Zügelung ungeordneter Sinnlichkeit angeordnet.¹⁵⁴ Auch die Sündenfall-Kapelle in Varallo wurde aufgrund seiner Warnung vor ungezügelter Sinneseindrücken modifiziert.¹⁵⁵ Procaccini hingegen zeigt den sinnlichkeitskritischen Kardinal in seinem Gemälde für Santi Carlo e Giustina in einer Situation intimer Tuchföhlung mit dem Leichnam Christ und dem Erscheinungengel und mit tastend ausgestreckten Händen, während Cerano ihn in respektvoller Distanz und mit zum Gebet gefalteten und somit stillgestellten Händen darstellt, was viel eher der neuen Rezeptionshaltung von Varallo entsprach.

Mit seinem Darstellungsmodus konterkariert Procaccini also die nach dem Tridentinum verschärfte, kritische Einstellung gegenüber haptischen Devotionsformen. Diese entsprang einer Abwertung des Tastsinns als niederem Sinn, der in die Sphäre des Weiblichen verortet wurde.¹⁵⁶ Procaccini bringt den haptischen Zugriff an anderer Stelle dezidiert in Zusammenhang mit einem weiblichen Devotionshabitus. In seiner kurz vor der *Vision des hl. Carlo Borromeo* datierten *Beweinung Christi* (Abb. 69) umfasst Maria voller Mitgeföhl die Hand ihres Sohnes am Handgelenk, womit Procaccini von Michelangelos skulpturalem Vorbild abweicht.¹⁵⁷ Maria Magdalena kniet mit

151 Auf diese Weise sollten außerdem eine andächtige Rezeptionshaltung erzielt und sensationsgierige Besucher ausgeschlossen werden. Göttler 2013, S. 395. Giovanni Antonio d’Adda kritisierte in seinen *Meditationi sopra i Misterii del Sacro Monte di Varallo*, die reine Schaulust der Besucher, die anstelle einer frommen Rezeptionshaltung den sinnlichen Eindrücken erliegen. Zierholz 2019, S. 96.

152 Göttler 2010, S. 91.

153 Ebd., S. 95.

154 Symcox 2019, S. 105.

155 Göttler 2018, S. 438. Darüber hinaus verbot Carlo Borromeo Komödien und Tanz in Mailand und bezog vehement Position gegen „unnütze“ Vergnügungen. Hall/Cooper 2013, S. 10.

156 Constance Classen, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Baltimore 2012, S. 75.

157 Das Gemälde entstand vermutlich für die 1786 zerstörte Kirche Santa Maria del Soccorso in Mailand. Brigstocke/D’Albo 2020, Kat. 51, S. 323. In ähnlicher Weise transformierte Procaccini Michelangelos *Pietà* für Vittoria Colonna in einem 1616–1620 datierten Gemälde zu einer sinnlichen Darstellung der Madonna, die den Kopf ihres toten Sohnes an ihre rechte Brust drückt und mit der anderen Hand ihre linke Brust umfasst. Das Gemälde verschwand nach seinem Verkauf in

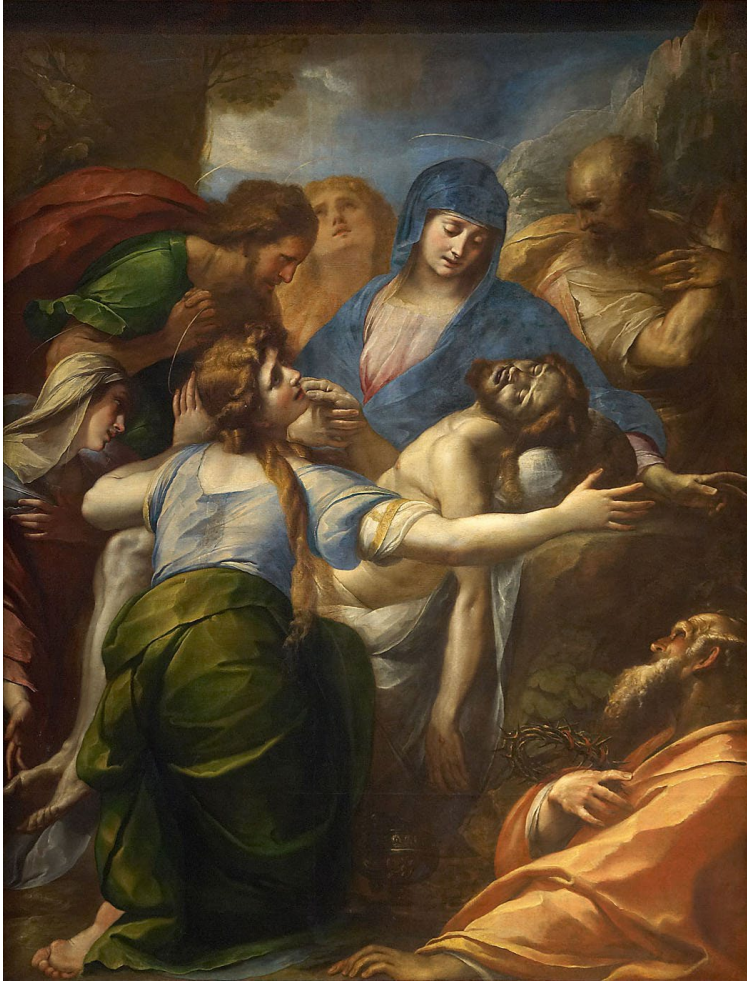


Abb. 69 Giulio Cesare Procaccini, *Beweinung Christi*, 1612, 258,5 × 198,5 cm, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum

expressiv ausgebreiteten Armen und schmerzvoll nach oben verdrehtem Gesicht vor dem Leichnam Christi. In einer 1616 bis 1620 datierten Darstellung der hl. Maria Magdalena mit dem toten Christus (**Abb. 70**) ist es abermals Maria Magdalena, die ihrer

den 1980er Jahren spurlos. D'Albo sieht in dem Bild eine Adaption von Ambrogio Figinos *Pietà* im Pfarrhaus von San Vittore al Corpo, Mailand. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 183, S. 393 f. Neben der *Lamentatio* sind es vor allem die Sujets der Kreuzabnahme und Grablegung, in denen Körperlichkeit und der Körperkontakt mit Christus seit dem Mittelalter maximalintensiv inszeniert wurde. Der Leichnam wird gehalten, gestreichelt und geküsst, und Hände werden gerungen, gefaltet, erhoben und ausgebreitet. Böhme 2019, S. 46.



Abb. 70 Giulio Cesare Procaccini, *Die hl. Maria Magdalena mit dem Leichnam Christi*, 1616–1620, 140 × 162 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Collezione D'Arte Della Banca Carige

Trauer durch ihre expressive Mimik und Gestik und die Berührung des aufgebahrten Leichnams Ausdruck verleiht.¹⁵⁸

158 Das Gemälde stammt vermutlich aus dem Nachlass von Isabella De Mari Doria. Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 128, S. 368 f. Die Inszenierung des idealschönen Leichnams Christi weist ikonographische und strukturelle Parallelen zu Rosso Fiorentinos Darstellung Christi *in forma pietatis* (1525–1526, Boston, Museum of Fine Arts) für Leonardo Tornabuoni auf. Mit seiner Darstellung rekurriert Rosso auf spätmittelalterliche Schmerzensmandarstellungen und realisierte mit seiner Inszenierung des Christuskörpers zugleich ein in diesem Kontext bis dato ungekanntes Maß erotischer Präsenz. Die Zeitgenossen mögen in der nach antikem Vorbild gestalteten körperlichen Schönheit Christi zwar eine Anregung zur sublimierenden Kontemplation gesehen haben, jedoch dürften sie in ihrer Wahrnehmung die haptischen Qualitäten des Werks ebenfalls mit erotischen Implikationen verbunden haben, da haptische Dreidimensionalität im Paragone-Diskurs stets als natürliches Vehikel erotischer Wirkmacht in Erscheinung tritt und der Tastsinn nach damaligem Verständnis in enger Verbindung mit dem Laster der Wollust steht. Nova 2013, S. 110. Rossos Gemälde war seinerzeit ein pikturaler Grenzfall, der einerseits dem Bedürfnis nach vergegenwärtigender, affektiv involvierender Frömmigkeit entsprach, und andererseits die Möglichkeiten körperlich aktivierender Erotik ausreizte. Es ist davon auszugehen, dass Procaccinis Gemälde, das für einen privaten Auftraggeber entstand, als ähnlich provokativ wahrgenommen wurde. Procaccini realisierte im weiteren

Vergleicht man diese beiden Beispiele mit der 1613 bis 1617 datierten *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) wird deutlich, dass Procaccini Borromeo im Sinne einer invertierten Maria Magdalena in Szene setzt. Entgegen der asketischen, sinnlichkeitsfeindlichen Einstellung des Kardinals zeigt der Künstler ihn in einem weiblich konnotierten Devotionshabitus. Somit transformiert er die visuelle und rein intellektuelle Kontemplation aus Ceranos Darstellungen Borromeos am Christusgrab in Varallo (Abb. 57, 58) zu einer ekstatischen, körperlich involvierenden Erfahrung. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass es gerade seine haptische Verehrung des lebensgroßen Andachtsbilds war, die zur visionären Verlebendigung des Artefakts geführt hat.

Das Motiv des verlebendigten Andachtsbildes ist ein wiederkehrender Topos in der Visionsliteratur. Bilder und Skulpturen formten nicht nur die visionäre Phantasie, sondern gehörten auch zu den häufigsten Visions-Auslösern, wie die eingangs zitierten Beispiele von Giuseppe da Copertino und Caterina Ricci belegen.¹⁵⁹ Bereits aus dem Spätmittelalter sind zahlreiche Beispiele für die visionäre Verlebendigung von Bildern und Skulpturen im Rahmen der meditativen Betrachtung überliefert.¹⁶⁰ Insbesondere in Frauenklöstern standen erlebnismystische Phänomene in engem Zusammenhang mit haptischen Frömmigkeitsformen.¹⁶¹

Von der süddeutschen Dominikanerin Margarethe Ebner (1291–1351), die für ihre Braut- und Christuskind-Mystik bekannt ist, wird überliefert, sie sei im Besitz einer lebensgroßen Holzfigur des Christuskindes gewesen und das Liebkosen und Säugen der Puppe hätte regelmäßig zu mystischen Ekstasen bis hin zur *unio mystica* geführt.¹⁶² Mystische Beziehungen dieser Art waren mehr als nur Metaphern für spirituelle Vorgänge.

Verlauf seiner Karriere eine ganze Reihe ähnlich erotisierter Darstellungen des leidenden, toten und auferstandenen Christus. Derartige Gemälde entstanden häufig für private Kunstsammlungen. Für einige Beispiele vgl. Brigstocke / D'Albo 2020, Kat. 15, 21, 35, 52, 53, 76, 77, 82, 87, 88, 98, 99, 127, 128, 176, 177, 178, 181, 182.

159 Dinzeltacher 2002, S. 21. Vgl. Kap. 2.1.1.

160 Dinzeltacher 2002, S. 19.

161 Nach ersten erlebnismystischen Zeugnissen aus dem Kontext der sozio-religiösen Lebensform des Beginnetums Ende des 12. Jahrhunderts haben insbesondere Dominikanische Frauenklöster seit dem Spätmittelalter unzählige Mystikerinnen hervorgebracht. Zur Frauenmystik des 12. Jahrhunderts Dinzeltacher 1998, S. 19 f. Die asketische Lebensführung und die erlebnismystischen Erfahrungen süddeutscher Dominikanerinnen des 13.–15. Jahrhunderts sind durch schriftliche Quellen gut erforscht, wohingegen aus italienischen Frauenklöstern kaum schriftliche Zeugnisse überliefert sind. Ebd., S. 26 f. In Frauenklöstern wurde die fehlende familiäre Komponente nicht nur durch die Mitschwester substituiert, sondern zum Teil auch durch eine mystische Integration in die Heilige Familie. Nonnen schrieben sich in der Rolle Marias ein, die den Christusknaben mütterlich umsorgt, oder identifizierten sich als liebende Braut, die den erwachsenen Christus umarmt. Classen 2012, S. 87. Odilia von Lüttich (1165–1220) war beispielsweise meditativ oder visionär im Stall von Bethlehem zugegen, umarmte das Christuskind, badete, wickelte und wiegte es und folgte in dieser Weise dem ganzen Leben Jesu. Dinzeltacher 1998, S. 20.

162 Dinzeltacher 1998, S. 26.

Sie wurden zum Teil als tatsächliche, leibliche Begegnungen erfahren. Als Anregung oder Ersatz für derartige mystische Erfahrungen kamen auch Bilder und Andachtsfiguren wie Christuskind-Puppen aus Holz, Wachs, Gips oder Pappmaché zum Einsatz.¹⁶³

Alternativ konnte auch ein Bild des gekreuzigten Christus zum Gegenstand haptischer Devotionspraxis werden. Margarethe Ebner berichtet, sie habe jedes Kreuz, das ihr begegnete, inbrünstig und so oft wie möglich geküsst.¹⁶⁴ Derartige Frömmigkeitspraktiken konnten ihrerseits wieder zu Visionen führen, die haptische Erfahrungswerte beinhalteten.¹⁶⁵ Von Caterina Ricci wird in diesem Kontext eine Vision überliefert, in der ihr von der Madonna höchstpersönlich der Christusknabe überreicht wurde:

Als sie in der Weihnachtsnacht noch im Bette lag, etwa um drei Uhr, traten zwei Jünglinge in ihre Zelle ein, von denen der eine in ein blendend weißes, der andere in ein goldfarbenes Gewand gehüllt war: sie trugen einen prächtigen Thronstuhl herbei und stellten ihn mitten im Zimmer auf. Hinter ihnen erschien eine schöne, reichgekleidete Frau, die in den Armen ein Wickelkind hielt und von Frater Hieronymus [Savonarola], dem heiligen Thomas von Aquin und der heiligen Maria Magdalena begleitet wurde. [...] Die allerheiligste Jungfrau reichte [ihr das Kind] und Caterina drückte es, wie berauscht von Wonne, an ihr Herz, küßte es voll ehrfürchtiger Inbrunst und empfahl ihm das Wohl aller Mitschwestern. Dann gab sie es seiner heiligen Mutter zurück, die inzwischen an ihrem Bette stehen geblieben war und sich auf dem für sie bereiteten Sitz niederließ. [...] ¹⁶⁶

Von der Dominikanerheiligen Katharina von Siena (1347–1380) sind ebenfalls zahlreiche haptisch-konkrete Christus-Visionen von teilweise extremem Charakter überliefert, die künstlerisch rezipiert wurden.¹⁶⁷ Auch wenn Theologen wie Albertus Magnus die teils verstörende Körperlichkeit derartiger Erfahrungen als Anzeichen für die sinnliche Besessenheit von Frauen interpretierten, waren haptische Visions-Erlebnisse ebenso auch Teil der Erfahrungswelt männlicher Visionäre.¹⁶⁸ So ist beispielsweise schon

¹⁶³ Classen 2012, S. 86.

¹⁶⁴ Ebd., S. 87.

¹⁶⁵ Als Margery Kempe in einer Vision die Füße Jesu berührte, „war es ihr, als ob sie aus Fleisch und Blut seien“. Zitat nach Classen 2012, S. 87.

¹⁶⁶ Siehe Bayonne 1911, S. 120.

¹⁶⁷ Die mystische Praxis Katharinas ist durch biographische und autobiographische Quellen gut dokumentiert. Ihre Visionen begannen mit sieben Jahren und im Laufe ihres Lebens häuften sich Ekstasen und Visionen, darunter Visionen der mystischen Vermählung mit Christus durch einen Ringtausch, einen Herzensaustausch oder eine unsichtbare Stigmatisierung. Bereits durch das Gebet des Vaterunsers konnte sie in mystische Ekstase verfallen. Caterinas besondere Verehrung galt dem Blut Christi. Dinzelbacher 1998, S. 28 f. Ein Gemälde aus dem Umkreis Santi di Titos, das für ein Florentiner Dominikanerinnenkloster entstand, zeigt beispielsweise wie Katharina Blut aus der Seitenwunde Christi trinkt (Borgo San Lorenzo, Monastero di Santa Caterina).

¹⁶⁸ Classen 2012, S. 87.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

von Rupert von Deutz (1075–1129) überliefert, dass ihm, als sich in einer Vision ein Kreuzifix verlebendigte, das bloße Schauen nicht genügte, sondern er Christus mit seinen Händen ergreifen und ihn umarmen und küssen musste.¹⁶⁹

Auch von den hll. Franziskus, Antonius und Bernhard von Clairvaux sind derartige Erfahrungen überliefert.¹⁷⁰ Trotzdem galt die Erfahrung haptisch induzierter und erlebter Visionen als primär weibliches Phänomen. Grund dafür ist der höhere Anteil körperlicher Bilder in den Visionen von Frauen, während der männliche Zugriff die körperliche Erfahrung so schnell wie möglich intellektuell sublimierte.¹⁷¹ Tastsinn, Geschmacks- und Geruchssinn wurden durch ihre Verbindung mit intimer, sinnlicher Körpererfahrung generalisierend mit der Sphäre des Weiblichen in Verbindung gebracht, während Rationalität, sowie Sehsinn und Gehörsinn männlich konnotiert waren.¹⁷²

Aus der Kritik der Theologen an körperbezogenen Devotionsformen bei weiblichen Visionären spricht nicht zuletzt auch die Sorge darüber, dass durch den mystischen Direktkontakt mit Christus und der himmlischen Welt die männlich dominierten, kirchlichen Strukturen der Heilsvermittlung umgangen wurden. Bei Teresa von Ávila beispielsweise wird ihr weiblicher Körper für sie zum Ort der intensivsten Gotteserfahrung und somit über alle kirchlichen Vermittlungsinstanzen erhoben. Constance Classen deutet dieses Phänomen als Aneignung der anthropologischen Rolle der Schamanin durch weibliche Mystiker, die in ihren Trancezuständen in direkten Kontakt mit dem Göttlichen treten.¹⁷³

Seit der offiziellen kirchlichen Verurteilung der spanischen *Alumbrados* standen Visionen und Privatoffenbarungen aufgrund ihrer subversiven Tendenzen zunächst

169 Ebd., S. 88.

170 Stoichita 1997, S. 123–163.

171 Classen 2012, S. 88.

172 Die Identifizierung der Frauen mit den niederen Sinnen beruhte unter anderem auf einem theologischen Argument. Dass Eva sich in der biblischen Erzählung vom Sündenfall als erste dem göttlichen Verbot widersetzt und nach der verbotenen Frucht gegriffen hatte, wurde als Zeichen für die Unfähigkeit der Frau gewertet, ihre Begehrlichkeit und ihren Appetit zu zügeln. Classen 2012, S. 72. Frauen galten als von fleischlichen Begierden regiert, während der Mann allen Versuchungen zum Trotz durch die Gabe des Verstandes in der Lage sei, die Sinne zu kontrollieren, was ihn zur Dichotomie von Körper und Geist befähigt. Mary Ann Sagnella, Carnal Metaphors and Mystical Discourse in Angela da Foligno's Liber, in: Annali d'Italianistica 13, 1995, S. 79–90, S. 80. Zahlreiche Frauen, insbesondere im monastischen Kontext, befanden sich daher im Kampf mit ihrem eigenen Körper, was sich in einem Hang zu Selbstverletzung und Körpernegierung ausdrückte. Ein Beispiel hierfür sind die überlieferten Selbstkasteiungen der Dorothea von Montau. Benz 1969, S. 57f. Auch die Franziskaner-Tertiärin Angela da Foligno erlegte sich extreme Formen der Selbstkasteiung auf. Selbstverletzungen und Blutverlust erzeugten in ihrer Wahrnehmung eine extreme Identifikation mit dem leidenden Christus. So transformierte sie auch ihren körperlichen Hunger zu einem unersättlichen geistigen Hunger, was unter anderem zu Visionen führte, in denen sie im Blut Christi badet und sein Fleisch isst. Sagnella 1995, S. 80–87.

173 Classen 2012, S. 87.

unter Generalverdacht.¹⁷⁴ Auch Bibelpublikationen in den Volkssprachen und die Bibellektüre durch das einfache Volk, vor allem durch Frauen, wurden als gefährlich für die Lehre und Struktur der katholischen Kirche angesehen.¹⁷⁵ Von Filippo Neri wird in diesem Zusammenhang berichtet, er habe seinen Beichtkindern vermeintliche Visionen konsequent als Hirngespinnste oder teuflische Täuschungsversuche ausgerechnet.¹⁷⁶ Es wird überliefert, er habe die Gläubigen ausdrücklich vor der Sehnsucht nach Visionen gewarnt und sei insbesondere bei Frauen streng gegen vermeintliche Visionserfahrungen vorgegangen.¹⁷⁷

Auch Teresa von Ávila berichtet in ihrer Autobiographie, dass ihre bildhaften Visionen ihr „viele Schmähungen und Leiden, viele Beängstigungen und Verfolgungen“ eingebracht hätten.¹⁷⁸ In der ersten Fassung ihres *Wegs der Vollkommenheit* kommentiert sie den weit verbreiteten Generalverdacht gegenüber weiblichen Mystikern mit folgenden Worten: „Die Richter dieser Welt [sind] lauter Männer [...]“ und „es [gibt] keine Tugend einer Frau [...], die sie nicht für verdächtig halten.“¹⁷⁹ Auch wenn Teresa alle Anschuldigungen und Prozesse letztlich unbeschadet überstand, lebte sie trotzdem in jahrelanger Ungewissheit vor einer eventuellen Verurteilung durch die spanische Inquisition.¹⁸⁰

Um ihre Zensoren zufrieden zu stellen, ist in Teresas Schriften eine Tendenz zur Selbstzensur im Sinne einer Intellektualisierung der eigenen Visionserlebnisse zu beobachten.¹⁸¹ Ihre Autobiographie und ihre allegorische Schrift *Wohnungen der inneren*

174 Die Bewegung der *Alumbrados* oder *Illuminados*, die sich im 16. Jahrhundert in Spanien formierte, befürwortete private Erleuchtung abseits der kirchlichen Heilsvermittlung. Häufig bildeten sich Gruppierungen rund um charismatische Frauen. Nach dem Prozess und dem Edikt von Toledo neigte die Inquisition dazu, jede spirituelle Erneuerungsbewegung mit dem nun definierten Feindbild des „Illuminismus“ gleichzusetzen. Der spanische Dominikaner Melchior Cano warf den *Alumbrados* und Mystikern vor, sie würden sich nur auf ihre mystischen Glaubenserfahrungen berufen, das Lehramt der scholastischen Theologen ablehnen und stattdessen volkstümliche Autoren geistlicher Literatur zu Autoritäten erklären. Delgado 2000, S. 59–62.

175 Delgado 2000, S. 62 f.

176 Von zur Mühlen 1998, S. 17, Anm. 19.

177 Benz 1969, S. 294.

178 Siehe Teresa-Dobhan / Peeters 2001, S. 50. Es gibt wohl kaum eine Visionärin, die ihrerzeit so viele fremde Personen – Mitschwestern, Beichtväter, Geistliche höherer Instanzen – mit dem Inhalt und der Bewertung ihrer Erfahrungen beschäftigte. Beutin 1998, S. 168.

179 Zit. nach Dobhan / Peeters 2005, S. 17.

180 1574 tauchte ihr Name erstmals in einem Inquisitionsdokument auf. Teresas Anzeigen bei der Inquisition waren zum Teil verleumderische Racheakte von Neidern wie der Prinzessin Éboli, Ana de Mendoza. Zu Teresas Prozessen Dobhan / Peeters 2015, S. 18 f.

181 Beutin 1998, S. 171 f. Zu Teresas Selbstzensur Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 202 mit Anm. 26, S. 255 mit Anm. 31. Teresa wiederholt daher in ihren Schriften auch die ihrerzeit geläufige Theorie, dass Frauen aufgrund ihrer Leidenschaftlichkeit und der stärkeren Ausprägungen der niederen Seelenkräfte häufiger bildhafte Visionen zuteilwürden als den intellektgesteuerten Männern. Beutin 1998, S. 183 f. Für verschiedene Beispiele vgl. Teresa-Dobhan / Peeters 2005, S. 202, 235, 255.

5.2 Sinnliche Spiritualität und haptische Devotionsformen

Burg zeugen daher vom Konflikt in der spanischen Mystik des 16. Jahrhunderts um die imaginativen Visionen auf der einen und die bildlosen, intellektuellen Visionen auf der anderen Seite.¹⁸² Teresas im Jahr 1577 im Auftrag von P. Gracián und Alonso Velázquez verfasste und 1588 erstmals publizierte Schrift *Wohnungen der inneren Burg* widmete sie dezidiert ihren Mitschwestern – sie schreibt also aus einer weiblichen Perspektive für ein weibliches Publikum.¹⁸³ Im Gegensatz zu den in ihrem Umfeld vorherrschenden rigoristischen Reformideen vertrat Teresa einen pädagogischen Ansatz, der auch als *suavidad* bezeichnet wurde.¹⁸⁴

In den *Wohnungen*, die als ausgewogenste Synthese ihres geistlichen Wegs gelten, beschreibt Teresa den Weg nach innen anhand des Bildes von sieben konzentrisch angeordneten Räumen.¹⁸⁵ In Anlehnung an populäre franziskanische Autoren wie Francisco de Osuna fasst sie den Weg der Kontemplation als Weg zum Gebet der Sammlung auf, das sich schrittweise zum Gebet der Ruhe und Gotteinung vertiefen oder auch in eine ekstatische Gotteinung münden kann.¹⁸⁶ In der sechsten Wohnung geht sie ausführlich auf die ekstatischen Erfahrungen ein, die ihr auf ihrem eigenen kontemplativen Weg über einen längeren Zeitraum hinweg zuteilwurden. In diesem Zusammenhang erwähnt sie auch eine Reihe von möglichen paramystischen Begleiterscheinungen wie Visionen und Auditionen, die sie bereits in ihrer *Vida* in schillernden Worten beschrieben hatte.¹⁸⁷

Die leiblichen Aspekte ihrer mystischen Ekstasen zeugen davon, wie ganzheitlich Teresa in ihrem religiösen Erleben war. Während die mystische Ekstase für Augustinus, der eine Emanzipation des Geistes vom Leib anstrebte, eine den Leib verlassende, transzendierende Tendenz hat und ein „Erlebnisprozess aus dem Körper heraus“ ist, können die körperlichen Begleiterscheinung von Teresas Ekstasen als „Erlebensprozess in den Körper hinein“ und als Wiedergewinnung der Leib-Seele-Harmonie bezeichnet werden.¹⁸⁸ Die Ganzheitlichkeit ihrer Gottese Erfahrung und das „Sprechen vom körperlichen Genießen mystischer Erfahrung macht [...] deutlich, dass sie mit ihrer eigenen

182 Beutin 1998, S. 167.

183 Teresa und ihre Auftraggeber vertraten die Überzeugung, „dass Frauen die Sprache anderer Frauen besser verstehen“. Dobhan/Peeters 2005, S. 24–26. Bereits Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen die ersten Übersetzungen der *Wohnungen* Dobhan/Peeters 2005, S. 28.

184 Ebd., S. 25.

185 Zu der Entwicklung des Schemas und möglichen Anregungen aus der islamischen Tradition Dobhan/Peeters 2005, S. 32–41.

186 Wachsende Gotteinung steht für Teresa an erster Stelle. Das Einswerden mit dem göttlichen Willen ist für sie hierbei wichtiger als alle ekstatischen Einheitserlebnisse. Dobhan/Peeters 2005, S. 52f.

187 Dobhan/Peeters 2005, S. 62.

188 Die Medizinsoziologin Jutta Anna Kleber hat sich im Zusammenhang mit der Frage des Leib-Seele-Dualismus mit den unterschiedlichen Körperkonzepten bei Augustinus und Hildegard von Bingen befasst und weist darauf hin, dass sich das jeweilige Leibverständnis fundamental darauf auswirkte, wie die mystische Ekstase erlebt und gedeutet wurde. Jutta Anna Kleber, Zucht und

Leiblichkeit vertraut ist und sie als einen integralen Bestandteil ihres Menschseins akzeptiert [...] Teresas Körper ist für sie ihr selbstverständlicher Erfahrungshorizont [...] Der Leib wird für sie zum Ort der Begegnung mit dem Göttlichen.“¹⁸⁹

In ihrem Erleben überwindet Teresa den auf Augustinus zurückgehenden Dualismus und die Leibfeindlichkeit, die Kennzeichen der männlich geprägten Spiritualität ihrer Zeit waren. Die Ganzheitlichkeit ihrer Gotteserfahrung steht hierbei exemplarisch für den weiblichen Zugriff, während der dualistische, transzendierende Ansatz als dezidiert männlich wahrgenommen wurde.¹⁹⁰ Eine seltene Ausnahme ist Johannes vom Kreuz, dem die Synthese von Leib und Seele besser gelang als den meisten seiner männlichen Zeitgenossen.¹⁹¹ Das belegen insbesondere die zahlreichen leibbezogenen Eindrücke und sinnlichen Metaphern seiner geistlichen Gedichte, allen voran *Die Dunkle Nacht* (1578/79) und *Die lebendige Liebesflamme* (vor 1584), zwei seiner literarischen Hauptwerke.¹⁹²

In der *Lebendigen Liebesflamme* besingt der Autor mit ekstatischen Sprachbildern und ständigen Ausrufen des bewundernden Staunens die Erfahrung, so tief von der Liebe Gottes durchdrungen und in Besitz genommen zu werden, dass es einem Gott-Werden gleichkommt.¹⁹³ Auch in seiner mystagogischen Schrift *Der Aufstieg auf den Berg Karmel* (1579) differenziert er die visionären Erfahrungsmöglichkeiten in sinnliche Eindrücke,

Ekstase, in: Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch, hg. von Alexander Schuller und Jutta Anna Kleber, Göttingen und Zürich 1994, S. 235–253.

189 Siehe Britta Souvignier, *Die Würde des Leibes. Heil und Heilung bei Teresa von Ávila*, Köln 2001, S. 42 f.

190 Dobhan / Peeters 2005, S. 62 f.

191 Ebd., S. 63. Vgl. hierzu auch Bernard Sesé, Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino, in: *Revista de Espiritualidad* 60, 2001, S. 145–258.

192 Johannes vom Kreuz beherrscht sowohl die sinnlich-bildhafte Sprache der Poesie als auch die theoretisch-intellektuelle Sprache der theologischen Traktate. Am Beginn seines literarischen Werks stehen bezeichnenderweise die Gedichte, die seiner persönlichen Spiritualität entspringen. Hinter all seinen Schriften steht ein Gesamtentwurf von Spiritualität. Für Johannes vom Kreuz ist das ganze Leben ein Prozess der Umformung in Gott hinein (*transformación en dios*). Ulrich Dobhan und Reinhard Körner, Einführung, in: Johannes vom Kreuz, *Die Dunkle Nacht*, Vollständige Neuübersetzung, Sämtliche Werke Band 1, hg. und übers. von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters, Freiburg, Basel und Wien 2013, S. 9–18. Auf Drängen von ihm nahestehenden Personen verfasste er später Kommentare zur Auslegung seiner Gedichte, wenn auch widerspenstig, da seiner Meinung nach nur die Sprache der Poesie geeignet sei, seine innerlichen, spirituellen Erfahrungen wiederzugeben. Elisabeth Peeters, Einführung, in: Johannes vom Kreuz, *Die lebendige Liebesflamme*, Vollständige Neuübersetzung, Gesammelte Werke Bd. 5, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters, Freiburg i. Br. 2013, S. 11–43, S. 21. Seinen Hang zur bildhaften Sprache lässt auch seine Unterschrift *Fray Juan de la Cruz* erkennen, bei der das *Cruz* durch ein hieroglyphisches Kreuzzeichen ersetzt ist. Bernhard Teuber, *Sacrificum litterae*. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz, München 2003, S. 511–517.

193 Peeters 2013, S. 18.

darunter auch Düfte, Tasteindrücke und geistige Empfindungen.¹⁹⁴ Während Johannes vom Kreuz dem Bildergebrauch zu Andachtszwecken grundsätzlich positiv gegenüberstand, warnte er vor sinnlichen, bildhaften Visionen, da diese zu täuschungsanfällig seien.¹⁹⁵ Teresa von Ávila hingegen weigerte sich, dem Rat derer zu folgen, die zur Loslösung von „körperlichen Vorstellungen“ anleiten und behaupten, alles Körperliche würde „die Beschauung hindern und hemmen“.¹⁹⁶ Ihrer Erfahrung nach prägen sich die bildlichen Visionen tief in die Imagination ein (*más esculpido en la imaginación*).¹⁹⁷

Während ihrer bildlichen Visionen begegnete Teresa eine Vielzahl von transzendenten Personen, darunter nicht nur Maria und Christus in verschiedenen Gestalten, sondern auch Heilige und Apostel, wie Petrus und Paulus sowie zahlreiche Engel, aber auch Teufel und Dämonen.¹⁹⁸ Im Kontrast zu diesen bildlich-leibhaftigen Begegnungen definiert sie die intellektuelle Vision (*visión intelectual*) als abstraktes Bewusstsein der Gegenwart Gottes.¹⁹⁹ Sie beschreibt auch Doppelvisionen, in denen sie eine bildhafte und eine intellektuelle Vision gleichzeitig oder hintereinander erlebt.²⁰⁰

Auch wenn sie, um die inquisitorischen Vorwürfe gegen sie zu entkräften, versichert, von der Höherwertigkeit der intellektuellen Visionen überzeugt zu sein, dominieren in ihren Berichten die bildhaften Visionen.²⁰¹ Das Misstrauen der scholastischen Theologen hielt Teresa nicht davon ab, ihre mystischen Erfahrungen detailliert zu beschreiben, wenn auch mit der gebotenen Vorsicht und Selbstzensur, und diese dem Urteil und der Prüfung durch die Theologen zu überlassen.²⁰² 1588 erschien die erste Gesamtausgabe ihrer Schriften mit königlicher Druckerlaubnis, die später in mehrere Sprachen übersetzt wurden und zu einem Bestseller avancierten, was dazu führte, dass selbst die scholastischen Professoren der Universität von Salamanca um 1600 damit begannen, sich mit der Theoretisierung mystischer Erfahrungswelten zu befassen.²⁰³

Terasas bildhafte Visionen beflügelten auch die künstlerische Phantasie. Procaccini malte im Auftrag von Francesco Crivelli für die Karmeliterkirche Santa Maria delle Grazie in Pavia eine Christusvision der Heiligen (**Abb. 71**). Hierbei handelt es sich um eines seiner letzten Gemälde.²⁰⁴ Das Bild zeigt eine seltene Ikonographie aus dem Leben

194 Beutin 1998, S. 172.

195 Johannes vom Kreuz erteilte den imaginativen Visionen eine klare Absage und predigte radikale Askese und Abtötung der Leidenschaften. Beutin 1998, S. 174, 184.

196 Siehe ebd., S. 174.

197 Ebd., S. 176.

198 Ebd., S. 177.

199 Ebd.

200 Ebd., S. 178.

201 Ebd.

202 Delgado 2000, S. 65 f. Teresas Schriften sind keine reinen Erfahrungsberichte, sondern mystagogische Texte mit einer bestimmten Lehrabsicht. Beutin 1998, S. 177.

203 Delgado 2000, S. 67 f.

204 Es wird von einer Werkstattmitarbeit ausgegangen. Der schlechte Erhaltungszustand erschwert jedoch die Beurteilung der Qualität. Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 195, S. 400.



Abb. 71 Giulio Cesare Procaccini, *Vision der hl. Teresa von Ávila*, 1620–1625, 320 × 216 cm, Öl auf Leinwand, Pavia, Santa Maria delle Grazie

der Karmeliterin. In ihren *Relaciones* beschreibt sie, dass ihr nach dem Empfang der Eucharistie Christus erschienen sei, um ihr einen seiner Kreuzesnägel zu überreichen und sie zu seiner Braut zu machen.²⁰⁵

Der streng pyramidale Bildaufbau und die Leerflächen zwischen den Figuren unterscheiden das Bild deutlich von den gedrängten Kompositionen der 1610er Jahre. Verglichen mit der dichten Präsenz und der emotionalen Aufladung der *Vision des hl. Carlo Borromeo* wirkt die Darstellung vergleichsweise steif und formelhaft. Procaccini zeigt Teresa auf den Knien, Kopf und Augen nach oben verdreht und die Hände ausgestreckt. Ihre Körperhaltung ist fast identisch mit derjenigen des hl. Carlo. Ein jugendlicher Engel fasst sie von hinten um die Schultern und zwei Assistenz-Putti am linken Bildrand lüften ihren Mantel.

Am rechten Bildrand musizieren zwei jugendliche Engel und ein weiterer Putto sitzt, eine weiße Lilie haltend, auf den Wolken, die als Begleiterscheinung Christi in den Bildraum quellen. Am oberen Bildrand schweben zwei Wolkenputti. Christus

205 Barbara Böhm, Theresia von Ávila, in: LCI, Bd. 8, Sp. 463–468, Sp. 466.



Abb. 72 Gerrit von Honthorst, *Vision der hl. Teresa von Ávila*, 1616, 289 × 179 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Sant' Anna



Abb. 73 Alonso Cano, *Vision der hl. Teresa von Ávila*, 1629, 99 × 43,5 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado

schreitet – ähnlich zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* – auf Wolken aus dem Bildhintergrund nach vorne. In der rechten Hand hält er mit gespreizten Fingern den Kreuzesnagel, um ihn Teresa zu überreichen. Die Nagelspitze berührt fast ihre Handfläche und die Finger Christi stoßen beinahe an Teresas Daumen.

Wieder fehlen nur wenige Millimeter bis zur Berührung, deren Konkretisierung der Imagination des Betrachters überlassen bleibt. Das unterscheidet Procaccinis Darstellung von Gemälden wie den ebenfalls Anfang des 17. Jahrhunderts datierten Christusvisionen der hl. Teresa von Ávila von Gerrit von Honthorst (Abb. 72) und Alonso Cano (Abb. 73), die von hierarchischer Distanz und formaler Strenge geprägt sind und somit dem Schema der Vision als visuell-intellektueller Erfahrung entsprechen. Indem Procaccini seine Visionäre, allen voran Carlo Borromeo, in einen weiblich konnotierten, körperbezogenen Devotionshabitus einschreibt, wertet er die ganzheitliche, sinnlich-imaginative Visionserfahrung gegenüber der intellektuellen Tradition auf.²⁰⁶

²⁰⁶ Für Procaccinis positive Grundhaltung gegenüber der „weiblichen“ Spiritualität ist es vermutlich nicht unwesentlich, dass er mit einer Frau aus dem Mailänder Hochadel verheiratet war und mit

5.3 Seele und Körper in Bewegung: Die Vision als Affekt

In seiner *Vision des hl. Carlo Borromeo* präsentiert Procaccini Borromeo trotz seines Rufs als strenger Asket und Sittenwächter nicht nur in einem von den Zeitgenossen als feminin wahrgenommen mystischen Habitus, sondern er schildert im Unterschied zu Cerano auch in indiskreter Konkretheit die sinnlichen und affektiven Auswirkungen der Visionserfahrung auf den Erzbischof. Durch die narrative Einbindung transformiert Procaccini die konventionelle visionäre Körpersprache zu einer ekstatischen Reaktion auf die seelische und leibliche Ausnahmesituation der Vision und zeigt einen intimen Einblick in das innerste Seelenleben Borromeos. Dass diese Form der öffentlichen Zurschaustellung eines höchst intimen Moments nicht als unangemessen kritisiert wurde, liegt an der „Gefühlsversessenheit“ in der posttridentinischen Frömmigkeitspraxis.

Die tränennassen Augen des Heiligen und die anschmiegsame, gespiegelte Körperhaltung von Engel und Visionär reflektieren den frühneuzeitlichen Diskurs über religiöse Affekte und künstlerischer Affektübertragung. Nach dem Konzil von Trient wurde der Fokus in den Künsten zunehmend auf Strategien der Wirkungsästhetik und der Stimulation von Affekten gerichtet.²⁰⁷ Die Affektenlehre als hermeneutisches Bezugssystem ist primär aus der barocken Musiktheorie bekannt, findet sich jedoch gleichermaßen auch in den bildenden Künsten.²⁰⁸ Kunst- und Musiktheoretiker forderten gleichermaßen eine möglichst glaubhafte Affektdarstellung ein.²⁰⁹ Die mitreißende Darstellung von Affekten sollte den Rezipienten ermöglichen, diese mit derselben Intensität nachzuempfinden.²¹⁰

Nach einer weit verbreiteten Vorstellung standen die menschlichen Affekte, auch genannt *moti dell'anima*, in direktem Zusammenhang mit den Bewegungen des

ihr gemeinsam drei Töchter hatte. In der Biographie des Künstlers werden in Zusammenhang mit seinem Testament drei Töchter erwähnt: Cecilia, Prassede und Virginia. Anna Manzitti, Procaccini, Giulio Cesare, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. von Raffaele Romanelli, Bd. 85 Ponzzone–Quercia, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 2016. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-procaccini_(Dizionario-Biografico)/) [zuletzt aufgerufen am 22.11.2024].

²⁰⁷ Fragen der Wirkungsästhetik und das empfindende Subjekt rückten im Zuge dessen dezidiert in den Vordergrund der Kunsttheorie. Alexandra Ziane, *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und Kunst in Rom um 1600*, Paderborn u. a. 2011, S. 2.

²⁰⁸ Ziane 2011, S. 29. Die Lehre von den Affekten war in der Antike eng mit den Aufgaben der Redekunst verknüpft. Zur antiken Affektenlehre und ihrer Rezeption in der Frühen Neuzeit vgl. Ulrich Rehm, *Die Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Berlin 2002, S. 65–68.

²⁰⁹ Ziane 2011, S. 27. Im Rückgriff auf antike Theorien der Rhetorik und Poetik wurden in der italienischen Renaissance die Grundlagen für eine auf die Kunst bezogenen Affekttheorie und -praxis gelegt. Im 17. Jahrhundert avancierte die überzeugende Darstellung und Übertragung von Affekten zum dominanten Qualitätskriterium für die Bewertung der künstlerischen Leistung. Swoboda 2019, S. 19.

²¹⁰ Ziane 2011, S. 32.

5.3 Seele und Körper in Bewegung

Körpers.²¹¹ Die Annahme einer direkten Relation zwischen Körper und Seele geht bis auf Aristoteles zurück.²¹² Alberti spricht in diesem Zusammenhang von den Bewegungen der Seele, die die Maler mit Hilfe von Bewegungen der Körperteile darstellen sollen.²¹³ Anhand von Gestik und Mimik sollen dem Betrachter die inneren Gemütsbewegungen übermittelt werden. Die Darstellung der Seelenbewegungen korrespondiert den Kunsttraktaten des 15. bis 18. Jahrhunderts zufolge direkt mit den Körperbewegungen und Gesichtsausdrücken.²¹⁴

Eine vielrezipierte Quelle für die Darstellung von Affekten waren die Emblembücher von Andrea Alciati, Vincenzo Cartari, Pierio Valeriano und Cesare Ripa. Hier werden die verschiedenen Affekte anhand von Personifikationen illustriert.²¹⁵ Auch der Komponist Emilio de' Cavalieri (1550–1602) fordert im Vorwort zu seiner Oper *Rappresentatione di anima, et di corpo* (1600), dass Sänger nicht nur über eine gute Stimme, Intonation sowie expressiven Ausdruck verfügen müssen, sondern zur Ausdruckssteigerung ihren Gesang mit Gesten und Bewegungen unterstützen sollen.²¹⁶ Nach dem Konzil von Trient konzentrierten sich die Kunsttraktate vor allem auf die Festlegung der äußerlichen Erscheinungsweisen von Gemütsbewegungen, um die Bildsprache zu vereinheitlichen.²¹⁷

Der menschliche Körper entwickelte sich daher in der künstlerischen Darstellung zu einem nuancierten Instrument zum Ausdruck seelischer Empfindungen. Insbesondere die Augen galten in diesem Kontext im Sinne eines „Tors zur Seele“ als das „sprachfähigste“ Körperteil.²¹⁸ Die speziellen Gesten und Posen des schauenden

211 Gudrun Swoboda, Motion und Emotion. Kunst im Zeitalter der Affekte, in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 2019, S. 18–29, S. 19.

212 Ziane 2011, S. 185.

213 „Es gibt Bewegungen der Seele, Affektionen genannt, wie Kummer, Freude, Furcht, Sehnsucht und andere. Es gibt Bewegungen des Körpers: Wachsen, Schrumpfen, Siechtum, Besserung und Fortbewegung. Wir Maler, die wir die Bewegungen der Seele mit Hilfe von Bewegungen der Körperteile darstellen wollen, bedienen uns hierzu nur der Fortbewegung von Ort zu Ort.“ (De pictura II, 43). Zit. nach Ziane 2011, S. 30. Alberti greift in diesem Zusammenhang explizit auf die Terminologie der antiken Rhetorik zurück. Dies entspricht der seinerzeit gängigen Annahme, dass die Rhetorik mit ihren Stilfiguren für alle „Kunstsprachen“ verwendbare und übersetzbare Möglichkeiten bietet, um einen bestimmten Affektgehalt zu erzielen. Ziane 2011, S. 28. Alberti gibt in seinem Malereitraktat für vier Gemütsbewegungen (Betrübtheit, Melancholie, Wut und Heiterkeit) konkrete Hinweise, wie diese in der Physiognomie umzusetzen seien. Ebd., S. 185.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 31.

216 Ebd., S. 28.

217 Andreas Henning, Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung, in: Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, hg. von Andreas Henning und Gregor J. M. Weber (Ausst.-Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), Emsdetten u. a. 1998, S. 17–28, S. 18f.

218 Henning 1998, S. 19 (mit weiterführender Literatur).

Körpers wurden jedoch nicht nur als Affektträger und Indikator der visionären Ekstase wahrgenommen, sondern galten gemäß den seit dem Mittelalter verbreiteten körperlichen Gebetstechniken auch als mögliche Auslöser für Visionen. Um Procaccinis facettenreiche Affektschilderung mittels Körper- und Gestensprache richtig einordnen und deuten zu können, ist es daher notwendig, den zeitgenössischen Diskurs über religiöse Affekte und künstlerische Affektübertragung sowie die Körperpraxis der Mystiker einzubeziehen.

5.3.1 Religiöse Affekte und das *donum lacrimarum*

Procaccinis Darstellung Carlo Borromeos hat durch die Zurschaustellung intimer Empfindungen in einem höchst privaten Moment aus heutiger Perspektive etwas Voyeuristisches. Religiöse Praxis und die Nuancen seelischer Empfindungen waren in der posttridentinischen Frömmigkeitspraxis allerdings keine Privatsache. Das Bemerken, Betrachten, Bewerten und Darstellen von Empfindungen war ein wichtiges Mittel, um die ansonsten schwer zu fassenden Zustände göttlicher Begnadung anschaulich zu machen.²¹⁹

Was die Seelen der Gläubigen im Innersten bewegte, war unter anderem an den häufig und in aller Öffentlichkeit vergossenen Tränen abzulesen. Man sprach in diesem Zusammenhang auch von der „Gabe der Tränen“ (*donum lacrimarum*).²²⁰ Die öffentliche Zurschaustellung starker Empfindungen, allen voran Tränen der Reue, der Rührung und des Mitleidens mit dem leidenden Erlöser, galt als äußerlich sichtbarer und vor allem messbarer Beweis der Frömmigkeit. Devotionales Weinen entwickelte sich daher um 1600 zu einer allgemeinen Mode und gehörte wie selbstverständlich zum religiösen Leben.

Das öffentliche Bezeugen des *donum lacrimarum* war notwendig, um zur Gruppe der Auserwählten und Begnadeten gezählt zu werden und in den Ruf der Heiligkeit zu gelangen.²²¹ Daher war es unerlässlich, dass auch die Ikonen der katholischen Reform mit diesem Beweis göttlicher Gnade ausgezeichnet waren.²²² Für Teresa von Ávila, Ignatius von Loyola und Filippo Neri war die Gabe der Tränen unentbehrlicher

219 Imorde 2019, S. 81.

220 Ebd. Das Gebet um die „Gabe der Tränen“ hatte in der katholischen Glaubenspraxis eine lange Tradition. Dabei geht es weniger um die Tränen an sich, als vielmehr um ein empfindsames, liebes- und mitleidsfähiges Herz im Gegensatz zum verhärteten, liebesunfähigen Herzen. Teresa-Dobhan/Peeters 2005, S. 273, Anm. 18.

221 Kaum einer kam dieser performativen Nachweispflicht stärker nach als Papst Clemens VIII., der sich dadurch auszeichnete, immer und überall Tränen vergießen zu können. Imorde 2019, S. 81.

222 Als Exempel gottgefälligen Lebens, tugendhafter Demut und empfundener Gottesnähe mussten sie auch das Wunderwirken der göttlichen Gnade vorbildhaft verkörpern. Ebd., S. 83.

Teil ihres Glaubensvollzugs.²²³ Teresa weinte beispielsweise beim Gedanken an die menschliche Niedrigkeit und Undankbarkeit und besonders bei der Vergegenwärtigung der Passion Christi, jedoch genauso vor Freude, vor allem beim Gedanken an die Liebe Gottes. Sie spricht in diesem Zusammenhang von „süßen Tränen“, von einem „befruchtenden Gemütsregen“ oder auch von „himmlischem Wasser“, das die Liebe zu Gott noch stärker entflammt.²²⁴

Die Begriffe *dulcedo* und *suavitas* avancierten im 16. Jahrhundert, ebenso wie die frommen Tränen, zum Allgemeingut eines modischen Empfindungs- und Seelendiskurses.²²⁵ Autobiographische Zeugnisse und Augenzeugenberichte bestätigen die Zustände performativen Weinens auch bei Ignatius von Loyola und Filippo Neri.²²⁶ Das Gleiche gilt für Carlo Borromeo. Sein Biograph Giovanni-Pietro Giussano berichtet, dass Borromeo beim Zelebrieren der Messe derart von seinen heftigen inneren Seelenregungen (*commotione dell'anima*) überwältigt werden konnte, dass er in Tränen ausbrach und nicht in der Lage war, die Messe weiterzufeiern.²²⁷

Starke Affekte und devotionales Weinen avancierten aufgrund ihrer Signalwirkung als Beweise seelischer Ergriffenheit und göttlicher Begnadung zu einem wichtigen Bestandteil der Heiligenikonographie.²²⁸ Um das unsichtbare Wunderwirken Gottes effektiv in die Sichtbarkeit zu befördern, wurden starke Empfindungsmomente mit Vorliebe in Verbindung mit äußerlich sichtbaren Wundererscheinungen dargestellt.²²⁹ Auch Procaccini demonstriert in seiner *Vision des hl. Carlo Borromeo* die innere Erregung des Visionärs während seiner Ekstase mittels feucht glitzernder, tränennasser Augen.

Der ekstatische Zustand und die innere Bewegtheit des Heiligen teilen sich außerdem durch die angespannte Körperhaltung und das transitorische Bewegungsmoment zwischen Knien und Stehen mit. Sein gesamter körperlicher Zustand zeugt von aufgewühlten Emotionen. Der Überraschungsgestus entspricht zwar der gängigen

223 Ebd., S. 81.

224 Max Freiherr von Waldberg, Studien und Quellen zur Geschichte des Romans, Bd. 1, Zur Entwicklungsgeschichte der „schönen Seele“ bei den spanischen Mystikern, Berlin 1910, 82 f.

225 Imorde 2019, S. 81.

226 Bereits in den ersten vierzig Tagen seines *Geistlichen Tagebuchs* bezeugt Ignatius von Loyola 175 Anlässe für das Vergießen von Tränen. In Rom fiel neben Ignatius besonders der Gründer der Oratorianerkongregation, Filippo Neri, durch seine öffentlichkeitswirksame Tränenbegabung auf. Seine Biographen berichten von häufigem Weinen während des Gebets und der Zelebration der Messe aufgrund von intensiven Gefühlswallungen. Imorde 2019, S. 81.

227 „[...] si vedeva che tutto era rapito in ispirito, e per l'interiore commotione dell'anima si gli movevano le lagrima in tanta abbondanza [...]“. Siehe Giussano 1613, S. 406.

228 Der Weg einer affektiv wirksamen Demut wurde auch bei der Darstellung heiliger Inhalte immer häufiger beschritten und von Theoretikern wie Paleotti sogar vehement eingefordert. Imorde 2019, S. 83. Ein gutes Beispiel hierfür ist Domenico Fetti's Porträt des reumütigen Petrus (um 1613, Wien, Kunsthistorisches Museum), der aufgrund seiner dreimaligen Verleugnung Christi bittere Tränen vergießt. Ebd., S. 84.

229 Swoboda 2019, S. 23.

Körpergrammatik für die Empfänger visionärer Offenbarungen, wirkt jedoch durch den engen Bildausschnitt und den verkürzten, illusionistisch aus dem Bild herausragenden Arm wie eine natürliche, spontane Reaktion auf die hereinbrechende Vision. Die äußere Bewegung wird somit zum Spiegel der inneren Erregung.

5.3.2 Affektschilderung und Affektübertragung bei Procaccini

Um 1600 rückt das Interesse an der Schilderung und Übertragung von Affekten in allen Künsten so stark in den Vordergrund von Kunsttheorie und künstlerischer Praxis, dass man von einem regelrechten „Zeitalter der Affekte“ sprechen kann.²³⁰ Anstelle der perfekten Naturnachahmung maßen die Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts die Qualität eines Kunstwerks an der Echtheit der dargestellten Affekte.²³¹ Die Grundlage der auf die Kunst bezogenen Affekttheorie und -praxis war die bereits erwähnte Vorstellung, dass es zwei Arten von Bewegungen gibt, nämlich die Bewegungen der Seele und die Bewegungen des Körpers, und dass die seelischen Affekte in den körperlichen Bewegungen zum Ausdruck kommen.

Im Rekurs auf Alberti konstatiert Lomazzo in seinem *Trattato dell'arte e della pittura* (1584), dass zur Verdeutlichung der Seelenbewegungen (*moti animi*), gewisse Körperbewegungen (*moti corporis*) notwendig seien.²³² Im Zuge dessen behandelt er die verschiedenen *passioni dell'anima* und ihre Herkunft und beschreibt, wie sich der

230 Sebastian Schütze bezeichnet das späte 16. und das 17. Jahrhundert aufgrund der Dominanz rhetorischer Strategien und der wirkungsästhetischen Ausrichtung in den bildenden Künsten, in Dichtung und Literatur, Musik und Theater als Zeitalter der Affekte. Sebastian Schütze, Narziss und die Pathopoeia der Frühen Neuzeit, in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 46–55, S. 49.

231 Im Zuge der katholischen Reform wurde von den bildenden Künste und der Musik gefordert, die Menschen zu ergreifen, zu rühren und im besten Falle aus ihrem eigenen Sein herauszureißen, sodass sie in und an sich selbst die Wirkungen der ästhetisierten Gnadenzuwendung verspüren und diese auch in der Öffentlichkeit bezeugen konnten. Die inneren Bewegungen der Gemeinde oder des Publikums wurden an den äußeren Zeichen der Ergriffenheit gemessen; unter anderem an den körperlich vernehmbaren Reaktionen auf starke Empfindungen wie Klagen, Seufzen oder Tränen. Imorde 2019, S. 83. In Anlehnung an die bereits beim antiken Redner und Autor Quintilian gestellte Forderung, der Rhetor müsse die Affekte, die er beim Zuhörer wecken wolle, selbst empfinden, finden sich zahlreiche Künstleranekdoten, die berichten, wie Künstler sich in eine bestimmte Gemütsbewegung versetzten, um den entsprechenden Ausdruck zu erzielen. Rehm 2002, S. 74. Vgl. hierzu auch Thomas Kirchner, „De l'usage des passions“. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin u. a. 2004, S. 357–377; Stefania Macioce, *Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio*, in: *Storia dell'arte* 116/117, 2007, S. 67–100.

232 Siehe Lomazzo 1968, II, S. 166. Vgl. auch Ziane 2011, S. 269.

Körper analog zu den Leidenschaften der Seele verändert.²³³ Die äußerlich sichtbaren Bewegungen wurden also als Bindeglied zwischen Körper und Seele gewertet und ermöglichten somit die künstlerische Darstellbarkeit innerer Vorgänge. Davon ausgehend wurden neuartige Kunstgriffe entwickelt, die eine nuancierte Darstellung des Seelenlebens und in diesem Zusammenhang auch ein Ausloten der Grenzen visionären und ekstatischen Erlebens überhaupt erst ermöglichten.

Das Spektrum bildkünstlerischer Pathosformeln, die auf dieser Grundlage entwickelt wurden, reicht von meditativer Versunkenheit bis zu wild bewegter Ekstase, von schmachthenden Blicken der Liebe bis zu tödlichem Schrecken oder einer Verzerrung der Gesichtszüge in höchstem Schmerz.²³⁴ Zu den Strategien der Affektdarstellung zählen jedoch nicht nur komplexe Körperhaltungen oder Gesichtsausdrücke und vielsagende Blicke. Vielmehr lässt sich beobachten, wie in der Kunst des 17. Jahrhunderts auch Lichterscheinungen, Farben, bewegte Gewänder und Draperien sowie die unbelebte Natur und Vegetables in die Affektdarstellung miteinbezogen werden.²³⁵

Auch in Procaccinis *Vision des hl. Carlo Borromeo* fungiert nicht nur die Körpergrammatik des Visionärs, sondern auch das sorgfältig geschilderte, bewegte Gewand als Ausdrucksträger der inneren Bewegung. Zwar sind die Falten anders als bei Federico Baroccis *Vision der hl. Michelina von Pesaro* (Abb. 66) oder Gianlorenzo Berninis *Transverberation der hl. Teresa* (Abb. 85) nicht als jene vom Körper losgelöste, autonome Masse wiedergegeben, die Gilles Deleuze als Ausdruck der geistigen Kraft deutet, die im Rahmen der visionären Ekstase auf den Körper wirkt, aber Procaccini hat der Schilderung des bewegten Faltenwurfs offensichtlich besondere Aufmerksamkeit gewidmet.²³⁶

Vergleicht man die Schilderung der stofflichen Texturen, insbesondere das Gewand Borromeos, mit den bereits erwähnten, zeitgleichen Darstellungen des Heiligen in visionärer Ekstase bei Cerano (Abb. 57, 58), Orazio Borgianni (Abb. 56) oder Francesco Guerrieri (Abb. 60), wird deutlich, dass Procaccini das Kardinalgewand mit Transparenzeffekten, Impasti und haptischen Texturen als malerisches Bravourstück angelegt hat.²³⁷ Giovanni Careri hat für das Eigenleben von Draperien in der Darstellung visionärer Ekstasen den Begriff „Seelenleib“ geprägt, was zum Ausdruck bringen soll,

233 Neben den Körperbewegungen und der Gesamtkomposition stehen Lomazzo zufolge auch die Farben im Zusammenhang mit diversen Affekten und Charaktereigenschaften. Ebd., S. 31.

234 Swoboda 2019, S. 19. Zu Begriff und Definition der Pathosformel bei Aby Warburg: Marcus Andrew Hurrting, Aby Warburgs Vortrag „Dürer und die italienische Antike“, in: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, hg. von Ulrich Rehm u. a. (Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Köln 2012, S. 13–32.

235 In der Musik war es die Einführung des *basso continuo*, die den vokalen oder instrumentalen Oberstimmen eine neuartige Freiheit und Beweglichkeit ermöglichte, um affektive Seelenbewegungen melodisch zum Ausdruck zu bringen (*cantar con affetto*). Swoboda 2019, S. 19.

236 Deleuze 2000, S. 199. Deleuze spricht auch von Falten, „die nicht mehr mit dem Körper zu erklären sind, sondern mit einem geistigen Abenteuer, das ihn durchglühen kann“. Siehe Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 2000, S. 197 f.

237 Zur Demonstration malerischer *sprezzatura* vgl. auch Suthor 2010, S. 87–110.

dass die Bewegtheit der Textilien die außerordentliche innere Erfahrung der Seele nicht nur spiegelt, sondern die bewegte Seele selbst verkörpern soll.²³⁸

Ein extremes Beispiel hierfür ist Berninis *Transverberation der hl. Teresa* für Santa Maria della Vittoria. Careri deutet die Faltenkaskaden, unter denen der Körper der Visionärin fast vollständig verschwindet und die nicht mehr auf anatomische Logik zurückzuführen sind, als Veräußerung der intensiven, rhythmischen Kraft, die die Seele in der ekstatischen Erfahrung erschüttert. „Die Seele sollte sich innerhalb des Leibes befinden, hier jedoch bedeckt die Seele den Leib, welcher seinerseits die bewegte Substanz eines Habits annimmt, welche Rhythmus und Intensität des ekstatischen Phänomens visuell formuliert.“²³⁹ Auf diese Weise wird die Kraft durch eine Form verkörpert: Falten, die Wellen und Hohlräume bilden und auf diese Weise die Bewegungen der ekstatischen Seele ausdrücken.²⁴⁰

In Farbigkeit und Faltentypologie mit Procaccinis Darstellung Carlo Borromeos vergleichbar ist Caravaggios kurz zuvor entstandene *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 87) – eine Bildinvention, die zwar nur in Kopien erhalten ist, ihrerzeit jedoch intensiv rezipiert wurde.²⁴¹ Das Gemälde ist als Porträt der Ekstatikerin vor schwarzem Hintergrund konzipiert. Der Anlass ihrer Ekstase ist, anders als bei Procaccini, nicht gezeigt und somit der Imagination des Betrachters überlassen. Der nach hinten geworfene Kopf und das verrutschte Obergewand verleihen ihr das Aussehen einer von Dionysos besessenen Mänade, einer antiken Pathosformel spiritueller Verzückung.²⁴²

Mit den auf dem Bauch ineinander verschränkten Fingern hält sie ihr fein gefälteltes Obergewand fest zusammen, als wolle sie die intensive Kraft bändigen, die sie wie eine Welle mitzureißen versucht. Die sich anstauende Energie manifestiert sich im schweren roten Stoff ihres Mantels, der in Falten über dem Leib der Heiligen und auf einer

238 Da die Ekstase der Seele nicht anders gezeigt werden kann, als durch die Darstellung eines Leibes, wird der Leib und zum Teil auch das Gewand in der künstlerischen Darstellung zum Ausdrucksträger stilisiert. Careri 2019, S. 57.

239 Siehe Careri 2019, S. 61.

240 Durch diese Kunstgriffe gilt Berninis Teresa als exemplarisch für die Beziehung zwischen Bild und Affekt im Sinne des idealen Affekt-Ausdrucks. Ebd.

241 Das Original konnte, sofern es noch existiert, bislang nicht identifiziert werden. Es sind mindestens zwanzig Kopien des Gemäldes bekannt. Caravaggio soll das Bild 1606 auf dem Landsitz der Colonna gemalt haben. Louis Finson, der das Original gut kannte, malte mindestens zwei erhaltene Kopien des Bildes, die beide seine Signatur tragen (Privatsammlung; Musée de Beaux-Arts, Marseille). Caravaggios Original, das vielfach rezipiert wurde, wird in der Forschung mit Finson in Verbindung gebracht. Womöglich verwendete Caravaggio sogar während seiner Aufenthalte in Neapel Finsons Atelier. Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 25, S. 153 (Keith Sciberras). Der aus Brügge stammende Finson hielt sich von 1604 bis etwa 1612 in Neapel auf. Durch seine Kopien sorgte er für eine Verbreitung von Caravaggios Stil in Frankreich. Außerdem war er Kunstsammler und -händler. Er erwarb unter anderem zusammen mit einem Kompanion Caravaggios *Rosenkranzmadonna* und brachte diese nach Norden. Ebert-Schifferer 2012, S. 200.

242 Zur Pathosformel der Mänade Careri 2019, S. 66.

verborgenen Armlehne aufliegt, wodurch es den Anschein hat, als erhöbe sich der Stoff aus eigener Kraft.²⁴³ In ähnlich rhythmischen, wellenförmigen Falten schwingt auch bei Procaccini das weiße Rochett Carlo Borromeos um seinen Körper und in Richtung der himmlischen Erscheinung, der er hingebungsvoll entgegenfiebert, während der schwere Stoff der roten Mozzetta so zu liegen kommt, dass er ihn wie das Auf und Ab einer großen Welle einfasst.

Seit seinem dokumentierten Aufenthalt in Genua im Jahr 1618 rezipierte Procaccini nachweislich Caravaggios Bilderfindungen.²⁴⁴ Lichtführung, Naturalismus und Affektschilderung in der *Vision des hl. Carlo Borromeo* lassen jedoch darauf schließen, dass er sich bereits vorher mit den neuartigen Stilmitteln Caravaggios und der Caravaggisten auseinandergesetzt hat.²⁴⁵ Im Vergleich mit Caravaggios *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* wird auch deutlich, was Procaccinis visionärer Darstellungsmodus zu leisten vermag. Während Caravaggios Ekstatikerin ihre Gefühlswallungen vor einem gähnend leeren, schwarzen Hintergrund durchlebt und die Ursache ihrer Erregung somit unklar bleibt, exteriorisiert Procaccini das innere Erleben Borromeos zu einem äußerlichen, leiblich erfahrbaren Beziehungsgeschehen und ermöglicht dem Betrachter auf diese Weise eine affektiv und sinnlich wirksame Teilhabe am mystischen Abenteuer des Visionärs.

Die intime, einfühlsame Zugewandtheit zwischen Carlo Borromeo und dem Erscheinungsel und die auffällige Spiegelung ihrer Körperhaltung reflektieren darüber hinaus noch ein zweites Prinzip der frühneuzeitlichen Affektenlehre: dasjenige der Affektübertragung. Hierbei handelt es sich um eine wirkungsästhetische Strategie, deren berühmteste Formulierung auf Horaz zurückgeht und die auf der Grundannahme basiert, dass sich künstlerisch dargestellte Affekte durch Empathie und Einfühlung auf den Betrachter übertragen können, der deshalb mit den Weinenden weint und mit den Lachenden lacht.²⁴⁶

243 Ebd.

244 Ein viel zitiertes Beispiel für Procaccinis Caravaggio-Rezeption ist sein *Martyrium der hl. Ursula* (1620–1623, Privatsammlung) – ein Gemälde, in dem er Caravaggios Darstellung des Sujets für Marcantonio Doria (1610, Neapel, Palazzo Zevallos Stigliano) verarbeitet. Brigstocke / D’Albo 2020, Kat. 187, S. 395 f.

245 Brigstocke vermutet, dass Procaccini bereits vor 1618, dem von seinem Biographen Raffaele Soprani angegeben Datum, in Genua war. Brigstocke 2020a, S. 30. Zu Procaccini und Caravaggio vgl. auch Alessandro Morandotti, *Da Procaccini a Strozzi. L’alternative a Caravaggio lungo l’asse Milano-Genova*, in: *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, S. 12–19.

246 „Utridentibus adrident, ita flentibus adflent humani primum ipse tibi: tunc tua me infortunata laedent“. Siehe Horaz, *Epistulae*. Briefe und *De Arte Poetica*. Von der Dichtkunst, übers. von Gerd Herrmann, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf und Zürich 2003, S. 101–104. Affektdarstellung und -übertragung wurden von Alberti in seinem Malereitraktat in einer anspruchsvollen Theorie der Malerei zusammengedacht. Da Alberti überzeugt war, dass Handlungen mit Affekten einhergehen, legte er größten Wert auf deren genaue Beobachtung und kunstvolle Darstellung. In der Nachfolge

Von der in ihrem Status aufgewerteten Malerei wurde in der Frühen Neuzeit erwartet, was antike Autoren vor allem von der Dichtkunst gefordert hatten: dass sie nicht nur belehren (*docere*) und erfreuen (*delectare*), sondern auch emotional bewegen (*movere*) solle.²⁴⁷ Bildertheologen wie Paleotti erkannten im Prinzip der Affektübertragung eine zentrale Möglichkeit, das Gefühlsleben der Gläubigen zu steuern. Er forderte in seinen bildertheologischen Schriften daher von der sakralen Kunst, das Gemüt der Betrachter zu rühren, um sie auf diese Weise zur Verehrung und Nachahmung der dargestellten Heiligen zu bewegen.²⁴⁸

Dass Procaccini die beiden Protagonisten in der *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) in empathischer Zugewandtheit im Prozess einer einführenden Affektübertragung zeigt, belegt die Relevanz derartiger Überlegungen für die künstlerische Praxis. Die auffällige Resonanzbeziehung der Körper kann im Sinne der von der Affekttheorie postulierten Leib-Seele-Verbindung als Gleichklang der Seelen gedeutet werden. Eine solche Spiegelung von Körperhaltung und Gestik ist ein wiederkehrendes Stilmittel bei Procaccini.

Strukturell ähnlich ist beispielsweise die Darstellung der himmlischen Tröstung Christi am Ölberg durch einen Engel (Abb. 74). Insbesondere der in leuchtende Farben gekleidete Engel mit prächtigen, mehrfarbigen Flügeln ähnelt dem Erscheinungsel in der *Vision des hl. Carlo Borromeo*. Das Gemälde ist Teil des Vita-Christi-Zyklus für Pedro de Toledo und wird um 1616 bis 1620 datiert.²⁴⁹ Der dunkle Hintergrund fokussiert die Aufmerksamkeit auf die vom schräg einfallenden Seitenlicht hell erleuchteten Protagonisten, die wie zwei Tänzer umschlungen sind. Während Christus die Augen mit leidvoll verzerrtem Gesichtsausdruck nach oben wendet, verraten die einfühlsame körperliche Zuwendung des Engels und sein Gesichtsausdruck die mitleidvolle Anteilnahme am Leiden Christi. Der partiell erhellte, farbig-dunstige Himmel verleiht der Szene eine mystifizierende Dramatik.

Auch die pathetische, manieristisch überzeichnete *figura serpentinata*-Pose in der *Heimkehr des verlorenen Sohnes* (Abb. 75), mit der der barmherzige Vater seinen reumütigen Sohn umschlingt, gleicht mehr einer tänzerischen Pose als einer anatomisch glaubwürdigen Umarmung.²⁵⁰ Das Gleiche gilt für die perfekt gespiegelte Körperhaltung von Christus und der Sünderin in Procaccinis halbfigurigem Galeriebild *Christus und die Ehebrecherin* (Abb. 76).²⁵¹ Das körperliche Eingehen Christi auf die durch ihre

Albertis wurden diese Überlegungen beispielsweise von Leonardo da Vinci oder Raffael, aber auch von weniger bekannten Künstlern wie Giovanni Paolo Lomazzo oder Sofonisba Anguissola in Theorie und Praxis weiterentwickelt. Swoboda 2019, S. 19.

²⁴⁷ Swoboda 2019, S. 19.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Brigstocke/D'Albo 2020, Kat. 85, S. 343.

²⁵⁰ Ebd., Kat. 151, S. 378 f.

²⁵¹ Ebd., Kat. 93, S. 348. Beide Gemälde entstanden vermutlich für Mitglieder der Doria-Familie in Genua, wo Procaccini sich länger aufhielt und in dieser Zeit in den Kunstsammlungen wichtiger

5.3 Seele und Körper in Bewegung

Abb. 74 Giulio Cesare Procaccini, *Christus am Ölberg*, 1616–1620, 216 × 147 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado



Abb. 75 Giulio Cesare Procaccini, *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes*, um 1620, 142 × 191 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Abb. 76 Giulio Cesare Procaccini, *Christus und die Ehebrecherin*, 1616–1618, 150 × 156 cm, Öl auf Leinwand, Genua, Privatsammlung

Ankläger beschämte Protagonistin erzeugt eine Atmosphäre empathischer Anteilnahme und steigert durch die Doppelung von Affektschilderung und Affektübertragung im Bild auch die affektive Resonanzwirkung auf den Rezipienten.

Es scheint, als habe Procaccini mit diesem Kunstgriff nicht nur eine selbstreflexive Anspielung auf die erhoffte identifikatorische Wirkung der Affektdarstellung auf den Betrachter beabsichtigt, sondern das Prinzip von Einfühlung und Affekt-Reproduktion durch seine offensichtliche Überspitzung zum eigentlichen Thema der Darstellung gemacht. In ähnlicher Weise hatte bereits Caravaggio das Spiel mit der Spiegelung genutzt, um in seiner Darstellung des *Narziss* (Abb. 77) die Auslösung und Übertragung von Affekten auf den Betrachter zu thematisieren.²⁵² Procaccinis nahezu perfekte Spiegelung der Körperhaltung in der Darstellung Christi und der Ehebrecherin wirkt wie eine horizontal gekippte Adaption von Caravaggios hingebungsvoll über die Wasseroberfläche gebeugtem Jüngling, dessen linke Hand bereits ins Wasser greift, um das eigene Spiegelbild zu umarmen.

Auch das dramatische Chiaroscuro mit dem von rechts einfallenden Schlaglicht lässt vermuten, dass Procaccini sich für seine Darstellung am Stil Caravaggios und der Caravaggisten orientiert hat. Ob Procaccini das Bild kannte, das die Caravaggio-Biographen

Genueser Sammler in Kontakt mit Werken von Caravaggio und Rubens kam und mit neuen Stilmodi experimentierte.

252 Zur Wirkungsästhetik von Caravaggios *Narziss* Schütze 2019, S. 47.

5.3 Seele und Körper in Bewegung

Abb. 77 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narziss*, um 1600, 110 × 92 cm, Öl auf Leinwand, Rom, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini



des 17. Jahrhunderts nicht erwähnen und dessen Existenz erstmals 1645 schriftlich dokumentiert wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, jedoch verbindet die beiden Werke eine ähnliche konzeptuelle Idee, die den historischen Diskurs über Affekte und Affektübertragung reflektiert.²⁵³

5.3.3 Mystische Körperpraxis und Ekstasetechniken

Körperliche Imitation zur Maximierung der affektiven Identifikation war nicht nur ein Grundprinzip der Affektenlehre, sondern auch ein Topos mystischer Spiritualität. Von vielen Visionären wird berichtet, dass sich ihre geistigen Erlebnisse auf körperlicher Ebene widerspiegeln, was es Zeugen ermöglichte, aus den Bewegungsabläufen den Inhalt der ekstatischen Vision zu erraten. Dies gilt im Besonderen für Visionen der Passion Christi. Die in einer Vision erlebte „Einformung“ des Sehers in die Gestalt Christi hatte besonders auffällige leibliche Rückwirkungen.

Ein sichtbares Hervortreten der Stigmata Christi am Leib des Visionärs war hierbei die letzte und extremste Form einer Serie von Abläufen, die in der Regel mit der unbewussten Nachahmung einzelner Gesten der Passion begonnen hatte und über eine Reihe von Zwischenstufen zu einer progressiven Identifikation mit dem leidenden und

²⁵³ Zu Caravaggios Gemälde Ausst.-Kat. Wien 2019, Kat. 1, S. 99 (Corinna Ricsaoli).

sterbenden Gekreuzigten führte.²⁵⁴ In der Biographie der schon mehrfach erwähnten Mystikerin Caterina Ricci, die ein ringförmiges Stigmatisationsmal als Zeichen ihrer mystischen Vermählung mit Christus am Finger trug, wird beschrieben, wie ihre körperlichen Gebärden während der Ekstase die verschiedenen Stadien der Passion durchliefen:

*Während sie in gewöhnlichen Ekstasen, des Gebrauchs ihrer Sinne beraubt, in unbeweglicher Stellung verharrte und die Gewalt der inneren Bewegung sich nur durch die wechselnde Färbung ihres Antlitzes verriet, nahm ihr Körper in diesen besonderen Verzückungen die Haltungen und Gebärden des heiligsten Leibes Jesu in den verschiedenen Stadien seiner Schmerzen und Qualen an. [...] Sollte die Kreuzigung vollzogen werden, so streckte sie erst den rechten, dann den linken Arm aus und legte die Füße fest übereinander, wie der göttliche Heiland tat, als man ihn ans Kreuz schlug.*²⁵⁵

Auch Ludolf von Sachsen (um 1300–1378) forderte den Leser seiner *Vita Christi* dezidiert dazu auf, an seiner Umgestaltung (*conformatio*) zur Christusförmigkeit mitzuarbeiten, indem er die Passionsszenen mit Gesten nachahmt.²⁵⁶ Der Glaube an eine Interaktion von Körper und Seele in Vorbereitung auf mystische Erfahrungen wird an solchen Beispielen offenkundig. Die Christusförmigkeit im Leiden galt in der auf den hl. Franziskus von Assisi zurückgehenden Tradition der Passionsmystik als oberstes Ziel der *imitatio Christi*.²⁵⁷ Gerade die Episode der Stigmatisierung machte den Heiligen von Assisi zu einem zweiten Christus, da er im Verlangen, wie Christus zu sein, sogar dessen Leiden im eigenen Fleisch nacherlebte.²⁵⁸

Durch äußerste Askese, Selbstgeißelung und die nächtlichen Gebetsübungen am Christusgrab von Varallo vollzog auch Carlo Borromeo eine Wandlung seines eigenen Körpers zum Abbild des leidenden Christus. Die Schilderung von Affekten, Mitgefühl und *imitatio* in Procaccinis *Vision des hl. Carlo Borromeo* reflektiert somit nicht nur die zeitgenössische Affektenlehre, sondern auch die weit verbreitete spirituelle Praxis visionärer Identifikation. Die kniende Körperhaltung zeugt von demütiger Ehrerbietung, die sprechenden Gesten veranschaulichen den himmlischen Dialog mit dem Engel

254 Das sichtbare Hervortreten der Stigmata blieb stets eine seltene Extremform der Christusvereinigung. Benz 1969, S. 233 f.

255 Siehe Bayonne 1911, S. 93, zit. nach Benz 1969, S. 233. Zu Caterina Ricci vgl. auch Peter Dinzelsbacher, Die Psychohistorie der Unio mystica, in: Ders., Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, Paderborn 2007, S. 111–146.

256 Dinzelsbacher 1998, S. 21.

257 Mit der Passionsmystik des Franziskus von Assisi setzte im 13. Jahrhundert eine ganz neue Form mystischer Erfahrungen ein. Mit der mystischen Kreuzigung, die ihm zuteil wurde, erreichte seine *imitatio Christi* einen Zustand der vollständigen *conformatio* mit dem leidenden Erlöser. Dinzelsbacher 1998, S. 21.

258 Careri 2019, S. 59.

und die geöffneten Arme entsprechen seiner inneren Aufnahmebereitschaft.²⁵⁹ Die ausgebreiteten Arme können als spontane Geste des überraschten Erstaunens gedeutet werden, erinnern jedoch zugleich auch an die ausgebreiteten Arme Christi am Kreuz und zeugen von der inneren Ausrichtung Borromeos auf die *imitatio Christi*. Die Bewegung des Körpers exteriorisiert also das innere Drama der Seele.

Die körperliche Involvierung während der Vision steht in auffälligem Zusammenhang mit den Übungen und Ekstasetechniken, die spirituelle Ratgeber seit dem Mittelalter zur Herstellung einer geeigneten Atmosphäre für die ersehnten Visionen beschrieben.²⁶⁰ Empfohlen wurden nicht nur ein strenges System geistlicher, seelischer und leiblicher Askese, sondern auch bestimmte Formen des körperlichen Gebets.²⁶¹ Bereits bei Augustinus finden sich Belege für ein gesteigertes Bewusstsein für das Zusammenwirken von Körper und Seele auf dem Gebiet der seelischen Empfindungen.²⁶² Die aktive Körperpraxis sollte der Vorbereitung und Erleichterung der Andacht dienen und dazu beitragen, die Seele in Kontakt mit Gott zu bringen.

Für Petrus Cantor, den mutmaßlichen Autor des *Liber de oratione et specibus illius* aus dem späten 12. Jahrhundert ist der Beter ein *artifex* und das richtige Beten erfordert das Wissen um die richtige Technik. Das körperliche Gebet wird in diesem Zusammenhang als eine Übung vorgestellt, mit der das Göttliche eingefangen werden kann.²⁶³ Auch in der vielrezipierten Schrift *De modo orandi corporaliter sancti Dominici* aus dem späten 13. Jahrhundert wird dem Beter eine Abfolge von Körperhaltungen für das Gebet empfohlen, die aufeinander aufbauen und auf das Ziel ausgerichtet sind, mit dem Intellekt in den Himmel einzudringen (*intellectu penetrasse coelum*).²⁶⁴

259 Gestentraktate wie John Bulwers *Chirologia* (1644) bezeugen das große Interesse des 17. Jahrhunderts an der Gestensprache, die Bulwer als „einzige natürliche Sprache der Menschheit“ bezeichnet. Ulrich Rehm, S. 90 f. Zur Gestenforschung des 17. Jahrhunderts Ebd., S. 85–110.

260 Benz 1969, S. 37.

261 Peter Dinzelbacher, Körperliche Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen, in: I Sogni nel Medioevo. Seminario internazionale, hg. von T. Gregory, Rom 1985, S. 57–86.

262 „Ich weiß nicht, wie es zugeht, daß die äußerlich sichtbaren Bewegungen des Körpers, die doch nur möglich sind, wenn eine Gemütsbewegung ihnen vorhergeht, umgekehrt diese innere und unsichtbare Bewegung steigern können. So müssen die Seelenregungen den äußeren Bewegungen vorangehen und werden doch stärker, wenn letztere vollzogen werden.“ Zit. und übers. in Stoichita 1997, S. 209 f. In Anknüpfung an Augustinus Befürwortung des Körpereinsatzes beim Gebet formulierte der Mönch Martín de la Vera Anfang des 17. Jahrhunderts in einem Lehrbuch für Novizen folgende Gedanken über die Bedeutung des Körpers für die Seele: „Gott hat diesen Körper nicht geschaffen, um die Seele einzukerkern, wie einige gesagt haben, sondern eher um sie zu vervollkommen und damit sie vieles tun kann, was ihr ohne den Körper nicht möglich wäre.“ Siehe Martín de la Vera, Instrucción de Ecclesiásticos, Madrid 1630, S. 49.

263 Stoichita 1997, S. 88. Vgl. hierzu auch Richard C. Trexler, The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual attributed to Peter the Chantor (d. 1197), Binghamton, New York 1987, S. 179.

264 Der Traktat wurde Ende des 13. Jahrhunderts in Bologna verfasst und wenig später bereits ins Spanische übersetzt. Stoichita 1997, S. 188.

Das Hinarbeiten auf die mystische „Penetration“ des Himmels spiegelt sich in den Körperpositionen, die in den Gebetsmodi vorgegeben sind. Die Abfolge von Positionen umfasste mehrere Stationen: Verneigen, Knien, Prostratio, Flagellation oder aufrechtes Beten mit wechselnden Handgebärden. In der letzten Pose hebt der Beter beide Arme zum Himmel, womit der Körper zu einer Art Pfeil wird, der in Richtung Himmel geschossen wird, um die Wolken zu durchbrechen, damit der mystische Übergang in die andere Welt stattfinden kann.²⁶⁵ Die erotischen Assoziationen, die sich hinsichtlich der Terminologie und der Posen der Gebetsmodi aufdrängen, zeugen von der erotischen Anthropologie der Mystiker, der das letzte Kapitel dieser Arbeit gewidmet ist.

Angesichts der erwähnten Ambiguitäten ist es wichtig zu erwähnen, dass der Traktat eine geheime Gebetsmethode illustriert, die Dominikus nie in der Öffentlichkeit anwandte. Die Schrift richtete sich auch nicht an die breite Öffentlichkeit, sondern war nur für Eingeweihte im monastischen Kontext gedacht.²⁶⁶ Zahlreiche Kopien und offensichtliche inhaltliche Übernahmen in anderen mystischen Schriften derselben Epoche belegen den exemplarische Charakter und den großen Erfolg der dominikanischen Schrift, die in mehrere Sprachen übersetzt wurde und noch im 17. Jahrhundert im Umlauf war.²⁶⁷

Der Glaube an die Interaktion von Körper und Seele bei der Ekstase avancierte zum Gemeingut mystischer Spiritualität und wurde infolge ebenso in künstlerischen Darstellungen der visionären Ekstase aufgegriffen.²⁶⁸ Beispielsweise widmete auch Lomazzo den verschiedenen körperlichen Gebetstechniken einen Passus in seinem Malereitraktat.²⁶⁹ Procaccini zeigt den betenden Visionär in seiner *Vision des hl. Carlo Borromeo* ebenfalls in einer Situation vollen Körpereinsatzes und dramatisiert auf diese Weise die etablierte, formelhafte Körpergrammatik der visionären Ekstase zum affektgeladenen Spektakel.

265 Ebd., S. 192.

266 Ebd., S. 188.

267 Ebd. Simon Tugwell, *The Nine Ways of Prayer of St. Dominic. A Textual Study and Critical Edition*, in: *Mediaeval Studies* 47, 1985, S. 1–124, S. 5. Zum Problem der Gebetsweisen im posttridentinischen Spanien vgl. auch P. Martínez Burgos Carciá, *Idolos e imagenes. La controversia del art religioso en el Siglo XVI español*, Valladolid 1990, S. 165–188.

268 Stoichita 1997, S. 191 f.

269 Lomazzo 1584, S. 118. Vgl. auch Stoichita 1997, S. 186.

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 Betrachtarraum 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.

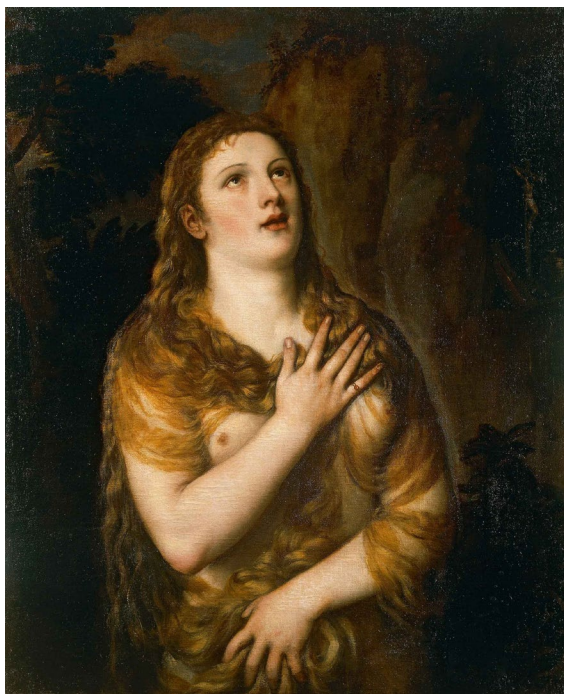
17 Ebd., S. 188.

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 schmach tenden 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 Verzückung 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. 426f.

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. 339f. Zu Teresas 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 willenslosen 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 eingepägt. / In dir prägte er sich nur aus Liebe selbst ein.“ Siehe Marino 1667, S. 363 (Madrigal 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 Erwidern 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 Caravaggio's *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 kriegerischen 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 Kampfpartners 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 Metaphertransfer 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 Unausprechliche 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.

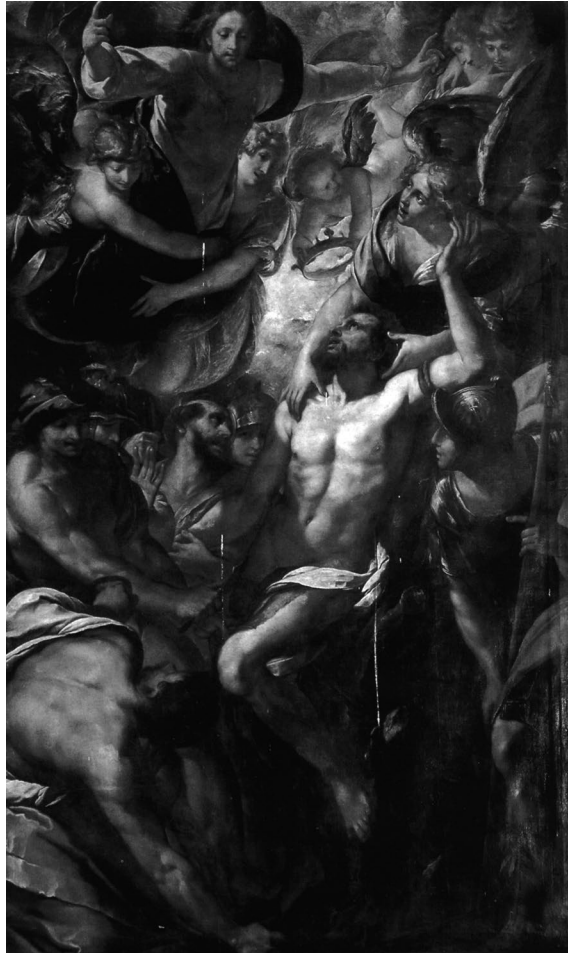
152 Durch die Kommentare in der Zeichnung werden der männlich kodierten Aufstiegsbewegung die negierenden Methoden der mystischen Theologie des Nichtwissens zugeschrieben: *ni eso – ni esotro* (nicht dieses – nicht das andere) und mit je höherer Erektion: *nada nada nada* (nichts nichts nichts). Die 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 lebensechte 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 Sehnsuchtsstos 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 christiana 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 einem 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 Malereitratat *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 begehrenswerte 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 Zwillingsschwestern 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 hl. 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: Adiuro vos filiae hierusalem, si inveneritis 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.

7

Schluss

Unter den zahlreichen bildlichen Darstellungen von Visionen in posttridentinischer Zeit fallen Giulio Cesare Procaccinis Visionsgemälde durch ihre eindrucksvolle Sinnlichkeit in der haptischen Inszenierung attraktiver Körper, die physische Interaktion zwischen den Visionären und den himmlischen Personen und die Erotisierung der Visionserfahrung aus dem Rahmen der Darstellungskonventionen, die sich in Rekurs auf Raffaels Bildinventionen mehrheitlich etabliert hatten.

Mit seinem sensualistischen Darstellungsmodus scheint Procaccini in subversiver Weise die kirchlichen Bändigungsversuche der unkontrollierten Sinnlichkeit mystischer Erfahrungen in posttridentinischer Zeit zu untergraben. Charakteristisch für den „mystischen Furor“, der sich parallel zur Krise der Kirchenspaltung und Konfessionalisierung ereignete, ist die sinnliche Metaphorik, mit der die mystischen Gotteserfahrungen beschrieben wurden. Eine kontextualisierende Bearbeitung und Deutung von Procaccinis sinnlichen Visionsdarstellungen vor dem Hintergrund der mystischen Bewegung des 16. und 17. Jahrhunderts erwies sich daher als dringendes Forschungsdesiderat.

Ziel dieser Studie war es, anhand prägnanter Beispiele zu diskutieren, welche Wirkungsabsicht Procaccini vor dem Hintergrund der erlebnismystischen Spiritualität seiner Zeit mit seinem spezifischen visionären Darstellungsmodus verfolgt. Da eine hermeneutische Bearbeitung seines Œuvre bislang nur in Ansätzen vorhanden ist und seine Visionsgemälde als Werkgruppe noch gar nicht behandelt wurden, war das vorrangige Ziel der vorliegenden Arbeit, das revolutionäre Potenzial seiner Visionsdarstellungen aufzuzeigen und die formale Struktur nicht, wie in der bisherigen Procaccini-Forschung üblich, losgelöst vom Inhalt zu betrachten, sondern als Strategie zur Erzeugung einer einzigartigen Wirkungsästhetik.

Auf der Basis einer ausführlichen Strukturanalyse ausgewählter Werke wurde erstmals eine hermeneutische Erschließung von Procaccinis Visionsdarstellungen aus drei verschiedenen Perspektiven erarbeitet, was zu neuen Erklärungen für Procaccinis Bildinventionen beiträgt und sich daher als methodisches Instrumentarium für die weitere Bearbeitung seines Œuvre eignet. Zu diesem Zweck wurden Procaccinis Visionsdarstellungen in die bestehenden Diskurse zu Fragen der Wirkungsästhetik und Sinnlichkeit in der posttridentinischen Kunstproduktion eingebettet.

Um eine Grundlage für die hermeneutische Erschließung von Procaccinis Visionsdarstellungen zu erarbeiten, war es notwendig, die Forschungsliteratur zur formalen

Entwicklung der Visionsdarstellungen von Raffael bis Guido Reni und deren kunsttheoretischen, theologischen und kirchenpolitischer Kontext umfassend auszuwerten. Obwohl Mutmaßungen über das Aussehen und die sinnlichen Qualitäten des Himmels, angeregt durch die erlebnismystische Spiritualität des 16. Jahrhunderts, in posttridentinischer Zeit verstärkt in theologischen Abhandlungen thematisiert wurden, wurde die Sinnlichkeit der literarischen Beschreibungen mystischer Visionen bislang noch nicht in gebührender Weise in die kunsthistorische Forschung einbezogen.

Mit dieser Studie zur bildlichen Repräsentation der sinnlichen Faktoren von Himmelsvisionen und Transzendenzbegegnungen bei Procaccini soll diese Lücke geschlossen werden. Die Ergebnisse sind auch auf andere Künstler übertragbar und weiten die Perspektive auf die kunsttheoretischen und theologischen Grundlagen posttridentinischer Visionsdarstellungen insgesamt. Die vorliegende Arbeit leistet daher einerseits einen Beitrag zur Erforschung des figurativen Problems der Darstellung des Übernatürlichen in der italienischen Malerei um 1600 und deutet andererseits Procaccinis sinnliche Bildsprache und den erotischen Charakter seiner Visionsdarstellungen vor dem Hintergrund einer medienübergreifenden Erotisierung mystischer Spiritualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

Die in der mystischen Literatur überlieferten sinnlichen Komponenten der visionären Erfahrung wurden in der Regel nur ausschnittsweise für deren bildliche Darstellung rezipiert. Die Mehrheit der posttridentinischen Maler setzte aufgrund der Komplexität der Thematik auf eine verkürzende, symbolische Repräsentation der Vision als Seh-Erfahrung einer von Wolken, Licht und Engeln begleiteten himmlischen Erscheinung. Indem Procaccini auf eine mystifizierende Überhöhung der himmlischen Erscheinung mittels einer räumlichen und ästhetischen Trennung der Realitätsebenen verzichtete, brach er mit den wesentlichen Strukturmerkmalen für Visionsdarstellungen, die sich Anfang des 17. Jahrhunderts bereits mehrheitlich durchgesetzt hatten. Procaccini markiert mit seinem Darstellungsmodus für visionäres Erleben also eine erklärungsbedürftige Position im Vergleich mit zeitgenössischen Alternativen.

Die visuelle Überwältigung des Rezipienten durch beengt angeordnete, haptisch präsente Körper und eine Überfülle an Engelsfiguren sind wiederkehrende Strukturmerkmale für Procaccinis Darstellungsmodus der visionären Gegenwart des Himmlischen. Mit der bildlichen Entfaltung des *rilievo* hatte sich ein künstlerisches Verfahren entwickelt, das bewusst auf Präsenzerzeugung und eine haptische Bilderfahrung abzielt. Setzt man das Phänomen körperhafter Bilderfahrung als anthropologische Grundkonstante voraus, bedeutet dies im Fall der Bildrezeption, dass jedes Bild während des Rezeptionsprozesses in Relation zum Betrachterkörper gesetzt wird und visuelle und haptische Werte somit zugleich wirksam werden. Da die physische Situation der Akteure körperhaft durch den Rezipienten mitempfunden werden kann, geht es in Procaccinis Visionsdarstellungen nicht mehr nur um ein Mit-Sehen, sondern um ein Mit-Fühlen der Begegnung mit dem Himmlischen in ihrer gesamtsinnlichen Ausprägung.

In der Rezeption der *Rosenkranzmadonna* (Abb. 20) für den Marienwallfahrtsort Santa Maria dei Miracoli in Corbetta ist das Paradox der Innerlichkeit der geistigen

Erscheinung, die allein mit den „Augen des Glaubens“ geschaut werden kann, und der gleichzeitigen Wahrnehmung als sinnlich erfahrbare Realität mit maximalem Wirklichkeitsanspruch eindrucklich für den Betrachter nachempfndbar. Da für die Analyse der Wechselwirkungen von Bild und Vision Fragen der Wirkungsästhetik eine wesentliche Rolle spielen, ist der Einbezug des originalen Aufstellungsortes und der ursprünglichen Rezeptionsbedingungen unerlässlich für einen Nachvollzug der zeitgenössischen Wahrnehmung, was am Beispiel der *Rosenkranzmadonna* in ihrer liturgischen Einbindung exemplarisch erarbeitet werden konnte.

In seinen Visionsdarstellungen zeigt Procaccini die himmlische Erscheinung nicht numinos und entrückt, sondern greifbar, verkörpert und überwältigend nah. Durch die gedrängte Raumorganisation stellt er eine körperlich-intime Nähe zwischen Visionär und Erscheinung, zwischen irdischer und himmlischer Realität, her. Mithilfe dieser Strukturlogik steigert er die Intensität der Transzendenzbegegnung zu einer Extrem-erfahrung für Leib und Seele. Inhaltlich konzentriert sich die Spannung zwischen den Realitätsebenen an den Punkten, wo die Protagonisten sich beinahe oder in seltenen Fällen auch tatsächlich berühren. Auf diese Weise wird der unsichtbare *limen* zwischen himmlischer und irdischer Sphäre aufs Äußerste strapaziert oder sogar durchbrochen.

Das Spiel mit der vermeintlichen Berührbarkeit und die haptische Schilderung der Figuren wirkt auf den Rezipienten imaginativ und körperlich aktivierend im Sinne der körperhaften Bildwahrnehmung und reflektiert den hohen Stellenwert sinnlicher Vergegenwärtigung in der devotionalen Praxis des frühen 17. Jahrhunderts, die sowohl in spirituellen Erlebniswelten wie dem Sacro Monte di Varallo als auch in den allgegenwärtigen jesuitischen Imaginationstechniken greifbar wird. In seiner *Vision des hl. Carlo Borromeo* (Abb. 54) nimmt Procaccini dezidiert Bezug auf den sinnlichen Charakter der von Borromeo praktizierten Devotionsform und übersetzt ein legendarisch überliefertes Visionsereignis aus der Vita des Heiligen in ein Gemälde, das durch seinen haptischen Realismus den fließenden Übergang von einer einfühlenden, partizipativen Rezeptionshaltung hin zur tatsächlichen Schau der überirdischen Realität illustriert. Procaccinis Gemälde zeigt somit den Idealfall der von den Jesuiten propagierten vergegenwärtigenden Frömmigkeitspraxis: die Transgression vom sinnlichen Imaginationsbild zur mystischen Schau.

Durch die narrative Einbindung und die affektive Intensität inszeniert Procaccini die konventionelle Körpergrammatik der visionären Schau in seinen Visionsdarstellungen als affektgeladene Reaktion auf eine seelische und leibliche Ausnahmeerfahrung und visualisiert auf diese Weise einen intimen Einblick in das innerste Seelenleben der Visionäre. Emotionalisierte Darstellungen wie die *Vision des hl. Carlo Borromeo* sind Ausdruck der „Gefühlsversessenheit“ in der posttridentinischen Frömmigkeitspraxis. Die tränennassen Augen des Heiligen und die anschmiegsame, gespiegelte Körperhaltung von Engel und Visionär reflektieren den frühneuzeitlichen Diskurs über religiöse Affekte und künstlerische Affektübertragung.

Die körperliche Involvierung während der Vision steht außerdem in auffälligem Zusammenhang mit den Übungen und Ekstasetechniken, die spirituelle Ratgeber seit dem Mittelalter zur Herstellung einer geeigneten Atmosphäre für die ersehnten Visionen

beschrieben. Empfohlen wurde nicht nur ein strenges System geistlicher, seelischer und leiblicher Askese, sondern auch bestimmte Formen des körperlichen Gebets. Die aktive Körperpraxis sollte der Vorbereitung und Erleichterung der Andacht dienen und dazu beitragen, die Seele in Kontakt mit Gott zu bringen.

Sowohl Procaccinis *Vision des hl. Carlo Borromeo* als auch seine *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* (Abb. 1) weisen zudem eine klare Tendenz zur Erotisierung der Visionserfahrung auf, ohne bisher von der Forschung zu mystischer Erotik beachtet worden zu sein. Dass trotz der *lascivitas*-Empfindlichkeit der posttridentinischen Kunsttheorie weder Procaccinis Sebastian-, Bartholomäus- und Magdalena-Darstellungen noch seine *Vision des hl. Carlo Borromeo*, die sich in Pavia immerhin in unmittelbarer Nähe zum prestigeträchtigen Collegio Borromeo befand, als Decorumsverstoß wahrgenommen wurden, lässt darauf schließen, dass die zeitgenössischen Betrachter die Bilder aus einer anderen Perspektive betrachteten. Der Versuch, den Blick des frühen 17. Jahrhunderts auf die erotisierte Darstellung mystischer Ekstasen zu rekonstruieren, führt zum Phänomen der Magdalena-Verehrung des frühen 17. Jahrhunderts und anschließend zur erotisierten Sicht auf Spiritualität und Gottesliebe um 1600, die auf der jüdisch-christlichen Auslegungstradition des alttestamentlichen Hohenliedes basiert.

Die erotische Qualität eines Gemäldes wie der *Hl. Maria Magdalena in Ekstase* steht außer Frage, trotzdem wurde das Gemälde von den Zeitgenossen nicht wie ein profanes Bild wahrgenommen und bewertet. Der Rückgriff auf die Metaphorik des Hohenliedes und die daran geknüpfte Tradition der Brautmystik diente seit dem 16. Jahrhundert als Grundlage für die Konzeption eines Darstellungsmodus für weibliche und männliche Heilige, der auch als „Brautmodus“ bezeichnet werden kann. 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. Die Hohelied-Rezeption war eine omnipräsente Konstante der mystischen Spiritualität im frühen 17. Jahrhundert, insbesondere in Mailänder Frauenklöstern, und ist somit als ein wichtiger Aspekt für die hermeneutische Erschließung von Procaccinis Bildproduktion zu berücksichtigen.

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 ihrer Darstellung in posttridentinischer Zeit und zugleich auch der Interpretationshorizont der zeitgenössischen Betrachter. Im Zuge der Hohelied-Rezeption um 1600 wurde insbesondere für die nicht-offizielle, private Andachtskunst die Formensprache irdischer Erotik intensiv rezipiert. Diese Tendenz zeichnet sich auch in der zeitgleich entstandenen geistlichen Musik ab, weshalb auch die Forschung aus der Musikwissenschaft zu den *affetti amorosi spirituali* eine wertvolle Perspektive eröffnet.

Die ikonographische Annäherung zwischen Martyrium, sexuellem Höhepunkt und mystischer Ekstase zeigt, dass die komplexe Affektlage der mystischen Transzendenz Erfahrung als einer körperlichen und seelischen Extremsituation anhand von Metaphern

aus anderen Bereichen menschlicher Grenzerfahrungen visualisiert werden sollte. Die kontroversen Debatten um Tizians *Hl. Maria Magdalena als Büßerin* (Abb. 80) und Berninis *Transverberation der hl. Teresa von Ávila* (Abb. 85) geben Aufschluss darüber, dass die Zeitgenossen die Ambiguität der Werke und das Oszillieren zwischen Heilig und Profan durchaus wahrnahmen und die Künstler bewusst mit den Grenzen des Decorum spielten. Zugleich besaßen die zeitgenössischen Betrachter jedoch durch die lange Tradition der Brautmystik und die Popularität des biblischen Hohenliedes als Referenztext für die spirituelle Gottesliebe die Fähigkeit zu einer sublimierenden Lesart und waren zu einem „doppelten Blick“ in der Lage, so dass sie die Ambiguität erotischer Sakralkunst in ihrer Spannung zwischen Heilig und Profan 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.

Durch die unterschiedlichen hermeneutischen Perspektiven konnten Procaccinis Visionsgemälde als unkonventionelle Experimente in der Darstellung der seelischen Grenzerfahrung der Vision in einer Zeit, als die Ikonographie des Visionären noch nicht so fest etabliert war wie Mitte des 17. Jahrhunderts, umfassend gewürdigt werden. Die sinnliche Ästhetik seiner Malerei adressiert den Kontext der sinnlichen Schilderungen erlebnismystischer Erfahrungen, die aus der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis und der mystischen Literatur bekannt waren. Indem Procaccini mystische Transzendenzbegegnungen als gesamtsinnliche, überwältigende Präsenzerfahrungen schildert, befindet er sich deutlich näher an der tatsächlichen Phänomenologie erlebnismystischer Erfahrungen als die Visionsdarstellungen nach dem raffaelesken Modus, die das spirituelle Erleben lediglich in die Seh-Erfahrung einer bildhaften Erscheinung übersetzen.

Procaccinis haptische Figuren, die sich gegenseitig berühren, wecken das Bedürfnis, die Hand auszustrecken und sie zu ertasten. Dieses Bedürfnis muss zwar unerfüllt bleiben, jedoch erzeugt die lebensähnliche *enargeia* der dargestellten Personen die psychosomatisch eindrücklich wahrnehmbare Gewissheit ihrer Existenz. Visionären wurde von ihren Zeitgenossen eine Art Doppelexistenz zugesprochen. Obwohl sie mit ihrem Leib noch in der irdischen Sphäre verhaftet waren, genossen Geist und Seele durch die regelmäßigen mystischen Entrückungen bereits einen Vorgeschmack auf den Himmel. Durch die lebensechte Wirkungsästhetik von Procaccinis Visionsdarstellungen partizipiert der Betrachter an diesem sinnlichen Vorgeschmack auf die *celesti delitie*.

Anders als beispielsweise Guido Reni, der die Aufnahme Mariens in den Himmel in seiner als wundertätiges Bild verehrten *Assunta* für Santa Maria della Terra in Castelfranco Emilia (Abb. 51) als beinahe berührungslosen Übergang in einen ätherischen Lichtraum zeigt, visualisiert Procaccini die Aufnahme des hl. Carlo Borromeo in den Himmel (Abb. 91) als Eintritt in ein dichtes Beziehungsgeflecht. Mit dieser körperhaften Metaphorik für die sinnliche Qualität des Himmels erzeugt Procaccini ein auffälliges Gegenmodell zur asketischen Berührungslosigkeit des zölibatären Lebensstils des hl. Carlo. Gerade weil intime körperliche Nähe gleich welcher Form in den Lebensentwürfen der Mystiker in der Regel nicht existierte, wird sie gewissermaßen

zum Sehnsuchtstopos und Charakteristikum der *celesti delitie*, die sich den Visionären in ihren Ekstasen zeitweise offenbaren.

Durch seinen Darstellungsmodus charakterisiert Procaccini die Himmelserfahrung als Beziehungserfahrung. Da Gott der christlichen Vorstellung zufolge dreifaltig – das heißt in sich selbst Beziehung und Liebesaustausch – ist, liefert der Künstler auf diese Weise ein verkörpertes Sinnbild für das Eintauchen in die göttliche Liebe im Rahmen der Visionserfahrung, das Mystikerinnen wie Teresa von Ávila beschreiben, auch wenn die provokante Sinnlichkeit und der intime Körperkontakt in den Darstellungen selbstverständlich im Konflikt mit der asketischen, körperfeindlichen Ausrichtung des tatsächlichen monastischen Lebensstils stand.

Mit seiner auf somatische Bilderfahrung ausgerichteten Darstellung der *Vision des hl. Carlo Borromeo* stellt Procaccini zudem die Dominanz des Visualprimats für den Prozess der Gotteserkenntnis in Frage. Die physische Berührung mit der Transzendenz innerhalb von Visionsdarstellungen stand in scharfem Kontrast zur Intellektualisierung der Gotteserkenntnis durch die posttridentinischen Theoretiker, entsprach jedoch zugleich den weit verbreiteten sinnlichen Ausprägungen der katholischen Frömmigkeitspraxis, die sich insbesondere in der Volksfrömmigkeit und in Frauenklöstern manifestierten. Procaccinis visionärer Erfahrungsmodus überwindet den auf Augustinus zurückgehenden Dualismus und die Leibfeindlichkeit, die Kennzeichen der männlich geprägten Spiritualität seiner Zeit waren. Das verbindet ihn mit dem Zugriff weiblicher Mystikerinnen wie Teresa von Ávila. Die somatischen Aspekte ihrer mystischen Ekstasen zeugen davon, wie ganzheitlich Teresa in ihrem religiösen Erleben war.

Während mystische Ekstase für Augustinus, der eine Emanzipation des Geistes vom Leib anstrebte, eine den Leib verlassende, transzendierende Tendenz hat und für ihn ein „Erlebnisprozess aus dem Körper heraus“ ist, können die körperlichen Begleiterscheinung von Teresas Ekstasen als „Erlebensprozess in den Körper hinein“ und als Wiedergewinnung der Leib-Seele-Harmonie bezeichnet werden. Die Ganzheitlichkeit ihrer Gotteserfahrung und das Sprechen vom körperlichen Genießen mystischer Erfahrungen zeigt, dass der Körper für Teresa ihr selbstverständlicher Erfahrungshorizont ist. Der Leib wird für sie zum Ort der Begegnung mit dem Göttlichen.

Die Ganzheitlichkeit ihrer Gotteserfahrung steht exemplarisch für den weiblichen Zugriff, während der dualistische, transzendierende Ansatz als dezidiert männlich wahrgenommen wurde. Indem Procaccini seine Visionäre in einen weiblich konnotierten, sinnlichen Devotionshabitus einschreibt, wertet er die ganzheitliche, sinnlich-imaginative Visionserfahrung auf. Die Faszination für die Erlebniswelten weiblicher Mystik im Mailand des frühen 17. Jahrhunderts lässt sich auch anhand der regen Korrespondenz des Mailänder Erzbischofs Federico Borromeo mit den Nonnen in Mailänder Frauenklöstern und anderen bedeutenden Mystikerinnen seiner Zeit nachvollziehen.

Procaccinis auf überwältigende Präsenzwirkung ausgerichteter Darstellungsmodus imitiert nicht nur die sinnlichen Auswirkungen einer tatsächlichen Visionserfahrung, sondern tritt zugleich auch in Konkurrenz mit der physisch erfahrbaren Realität. Die sinnliche Haptik seiner Körper verleiht den dargestellten transzendenten Inhalten einen

Wirklichkeitsanspruch, der die Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits auf ästhetische Weise aufhebt, so dass die Transgression von der Bildbetrachtung zur mystischen Schau fast so naheliegend und notwendig erscheint, wie es von Mystikern wie Giuseppe da Copertino berichtet wird, für den das Sehen eines Christusbildes ausreichte, um in mystische Ekstase zu verfallen. Procaccinis *Rosenkranzmadonna* sollte an dem Standort, für den das Gemälde konzipiert war, tatsächlich die Aufgabe einer Aktualisierung und Re-Inszenierung der Gründungsvision erfüllen und die wunderhafte Präsenz der Madonna an ihrem Wallfahrtsort im Sinne einer ästhetischen Evidenz spürbar machen.

Procaccinis visionäre Bildstruktur blieb jedoch ein Ausnahmefall und fand kaum Nachfolger. Bevorzugt wurden effektivvoll mystifizierte Darstellungen von Visionen als in Licht und Wolken gehüllte Erscheinungen, da dieser Darstellungsmodus der sinnlichkeitskritischen Einstellung der posttridentinischen Theologen mehr entsprach. Der zeitgenössischen scholastischen Theologie zufolge war die wahre und höchste Form der Gotteserkenntnis eine Angelegenheit des Verstandes und nicht der niedrigeren Sinne. Favorisiertes Erkenntnisorgan war in den theologischen Modellen des geistigen Aufstiegs vom Sinnlichen zum Übernatürlichen stets der Sehsinn. In diesem Zusammenhang ist es folgerichtig, dass auch die visionäre Schau als Seherfahrung eines Bildes kodifiziert wurde und sich als Körpersprache der mystischen Ekstase die Metaphorik des „schauenden Körpers“ etablierte.

Zwar verzeichnete die Sehnsucht der Gläubigen nach einer greifbaren Erfahrung der transzendenten Realität durch den mystischen Aufschwung des 16. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur, jedoch führte die Beschäftigung der scholastischen Theologie mit mystischen Phänomenen im 17. Jahrhundert zu einer intellektuellen Vereinnahmung und einer Höherbewertung der „intellektuellen Vision“ gegenüber den sinnlichen Phänomenen imaginativer Visionen. Bereits bei Teresa von Ávila ist zu beobachten, dass sie im Hinblick auf die Prüfung ihrer Schriften durch die Inquisition in einer Art Selbstzensur immer wieder betont, die höchste Form der Gotteserfahrung sei die „intellektuelle Vision“ und nicht die konkrete, körperhafte und personale Erfahrung der transzendenten Welt.

Auch wenn Procaccinis Bilder einen wichtigen Bestandteil der katholischen Spiritualität verkörpern, ging es in der Bildproduktion für öffentliche Standorte primär darum, massentaugliche Lösungen zu finden. Davon zeugen auch die ausgefeilten bildrhetorischen Überlegungen der Theoretiker zum Bildmedium im Kontext der Glaubensvermittlung. Die Missverständlichkeit sinnlicher Darstellungen erotisierter Mystik war ungeeignet, um einem größeren Publikum voraussetzungslos ausgesetzt zu werden. Aus diesem Grund blieben Procaccinis sinnliche Visionsdarstellungen folgenlose, wenn auch seinerzeit höchst erfolgreiche Experimente in der Darstellung mystischer Himmelerfahrungen.

Als exemplarisch wurden hingegen Gemälde wie Baroccis *Vision der sel. Michelina von Pesaro* (Abb. 66) oder die in atmosphärisch geschilderten Wolken schwebenden und von Cherubim und Wolkenputti umringten *Immaculata*-Darstellungen eines Guido Reni rezipiert, die auf dem von Raffael geprägten Visionsschema basieren und wesentlich

7 Schluss

besser zum erhofften Aufstieg des Geistes zur intellektuellen Gotteserkenntnis passten, für den das sinnlich fassbare, materielle Bild nach der Vorstellung der Bildertheologen nur die erste Stufe darstellen sollte. Ein Gemälde von Barocci war es auch (Abb. 65), das den Heiligenviten zufolge den Gründer der Oratorianerkongregation, Filippo Neri, wiederholt in trancehafte Ekstase versetzte und seinen Dienst als Transzendierungsfolie für die Transgression von der Bildmeditation zur visionären Schau somit vorbildhaft erfüllte. Procaccinis körperhafter visionärer Darstellungsmodus gibt zwar wesentlich umfassender den sinnlichen Charakter der erlebnismystischen Erfahrungsberichte zeitgenössischer Mystiker wieder, konnte sich aber gegenüber der auf Raffael basierenden Darstellungstradition einer Kodifizierung des Visionserlebens als Seh-Erfahrung nicht durchsetzen.

8

Anhang

8.1 Literaturverzeichnis

8.1.1 Quellen

Die deutschsprachigen Bibelzitate stammen aus: Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung, hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a., Stuttgart 1980

Alberti-Bätschmann / Schäublin 2000 – Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000

Alberti-Bätschmann / Gianfreda 2000 – Leon Battista Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Auserlesene Lob- und Ehrenreden 1768 – Auserlesene Lob- und Ehrenreden Auf den heiligen Joseph von Kupertin Beichtiger, und Priester aus den mindern, und Seraphischen Franciscaner-Orden deren Conventualen, Von zerschiedenen erhabnen Wohlrednern gesprochen: da dessen Heiligsprechungs-Feyerlichkeit, samt einer fröhlichen Gedächtniß von der ebenfalls neu selig gesprochenen Ordens-Braut Elisabetha Bona, Aus dem berühmten, und der Straßburger-Provinz, besagter mindern Brüdern, einverleibten Jungfrauen-Kloster zu Reuthe in Schwaben, Mit allgemeinem Beyfall von dem 31. Juli bis auf den 7ten Augustmonat 1768. durch eine solenne Octav in der Franciscaner-Kirche zu

Constanz abgehalten worden, Konstanz 1768

Bacci 1837 – P. Pietro Giacomo Bacci, Vita di S. Filippo Neri Apostolo di Roma e Fondatore della Congregazione Dell’Oratorio, Rom 1837

Barbaro 1556 – Daniele Barbaro, I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio, Venedig 1556

Bartoli 1776 – Francesco Bartoli, Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d’Italia, e di non poche terre, castella, e ville d’alcuni rispettivi distretti, 2 Bde., Venedig 1776

Bascapè 1614 – Carlo Bascapè, I sette libri della vita, & de’ fatti di San Carlo, Bologna 1614

Bayonne 1910 – H. Bayonne, Das Leben der hl. Caterina Ricci, Kevelaer 1910

Benigni 1640 – Domenico Benigni, Idea della veglia, 1640

Bernini 1726 – Domenico Bernini, Vita del venerabile padre Fr. Giuseppe da Copertino de minori conventuali, Venedig 1726

- Bonifacio 1616** – Giovanni Bonifacio, *L'arte de cenni*, Vicenza 1616
- Borromeo-Agosti 1994** – Federico Borromeo, *Della pittura sacra. Libri due*, hg. von Barbara Agosti, Pisa 1994
- Borromeo-Rothwell 2010** – Federico Borromeo, *Sacred Painting*. Museum, hg. und übers. von Kenneth S. Rothwell, Cambridge und London 2010
- Borsieri 1619** – Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Mailand 1619
- Bulwer-Gillis 1975** – John W. Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetorik*, London 1664, photo-mechanischer Nachdruck hg. von H. R. Gillis, New York 1975
- Cepari-Krebs 1857** – P. Virgilio Cepari, *Das Leben der hl. Maddalena de Pazzi*, übers. von P. J. A. Krebs, Regensburg 1857
- Concilium Tridentinum** – Concilium Tridentinum. *Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collectio*, hg. von der Societas Goerresiana, 13 Bde., Freiburg i. Br. 1901–1985
- De Ayala** – Interián de Ayala, *El Pintor cristiano y erudito*, Barcelona 1883
- De Brosses- Schwartzkopff 1922** – Charles de Brosses, *Des Präsidenten De Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739–1740*, übers. von Werner Schwartzkopff, Bd. 2, München 1922
- De Guibert-Haering/Wollbold 2012** – 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
- De la Vera 1630** – Martin de la Vera, *Instrucción de Ecclesiásticos*, Madrid 1630
- De Ribadeneira 1599** – Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum o libro de la vida de los santos*, Madrid 1599
- De Voragine-Benz 1984** – Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, übers. von Richard Benz, Heidelberg 1984
- Dionysius-Stiglmayr 1911** – Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, übers. und komment. von Josef Stiglmayr S. J., Kempten und München 1911
- Englischer Liliengeruch 1768** – Englischer Liliengeruch von Kupertin aus dem Welschlande. Oder: Wundervolle Lebensgeschichte von dem heilig gesprochenen wunderthätigen Joseph v. Kupertin, des mindern, und seraphischen Franciscaner-Ordens deren Conventualen, aus dem apostolischen Hirtenbriefe, und andern authentischen Zeugnissen zusammen getragen, und samt denen Tagzeiten, Litaneyen, und andern Gebethern in Druck befördert, Konstanz 1768
- Gigli-Agosti/Ginzburg 1996** – G. C. Gigli, *La pittura trionfante*, hg. von B. Agosti und S. Ginzburg, Porretta Terme 1996
- Ginzburg 1980** – 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
- Giraldi Cinzio 1553** – Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre dei romanza* a G. B. Pigna, Venedig 1553
- Giussano 1610** – Giovanni-Pietro Giussano, *Vita Di S. Carlo Borromeo, Prete Cardinale Del Titolo Di Santa Prassede*, Brescia 1610
- Herbst 1840** – Ferdinand Ignaz Herbst, *Katholisches Exempelbuch oder: Die Lehre der Kirche in Beispielen aus der Geschichte*

8.1 Literaturverzeichnis

- des Reiches Gottes auf Erden und seines Gegensatzes in der Welt und Menschengeschichte. Erster Theil. Zur katholischen Glaubenslehre, Regensburg 1840
- Horaz-Fink 2003** – Horaz, *Epistulae*. Briefe und *De Arte Poetica*. Von der Dichtkunst, übers. von Gerd Herrmann, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf und Zürich 2003
- Johannes-Dobhan/Hense/Peeters 2013** – 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
- Lomazzo 1584** – Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte e della pittura*, Mailand 1584
- Malvasia 1667** – Carlo Cesare Malvasia, *Scritti originali spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna 1667
- Malvasia 1678** – Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678
- Mancini-Marucchi 1956–57** – Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956–1957
- Marienwerder-Toeppen 1863** – Johannes Marienwerder, *Das Leben der Heiligen Dorothea von Montow*, hg. von M. Toeppen, in: *Scriptores rerum prussicarum*. Die Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergang der Ordensherrschaft, Bd. 2, Leipzig 1863
- Marina-de Ponte/Ramirez 1861** – Marina de Escobar, *Das wundersame Leben der ehrwürdigen Jungfrau M. v. Escobar aus Vallisolet*. Nach ihren eigenen Aufzeichnungen dargestellt von P. Ludwig de Ponte und P. Andreas Pinto Ramirez, 3 Bde., Regensburg 1861
- Morone-Promis/Müller 1863** – *Lettere ed orazioni latine di Girolamo Morone*, hg. von Domenico Promis und Giuseppe Müller, Turin 1863
- Nuti 1695** – Roberto Nuti, *Lebens-Beschreibung/Deß grossen Diener Gottes/Josephi Von Copertino, Priesters auß den Orden der Mindern Conventualien S. Francisci*, [...], Brünn 1695
- Origenes-Fürst/Strutwolf 2016** – Origenes, *Der Kommentar zum Hohenlied*, hg. und übers. von Alfons Fürst und Holger Strutwolf, Berlin und Boston 2016
- Paleotti-Barocchi 1961** – Gabriele Paleotti, *Discorso Intorno Alle Imagini Sacre Et Profane diuiso in cinque Libri* [...], in: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*. 1960–1962, 3 Bde., Bd. 2, Bari 1961
- Panigarola 1585** – Francesco Panigarola, *Cento ragionamenti sopra la passione di Nostro Signore*, Venedig 1585
- Passeri-Hess 1995** – Giovanni Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, hg. und komm. von Jacob Hess, Leipzig und Wien 1995
- Pasta 1636** – Giovanni Pasta, *Il quadro delle tre mani*, Mailand 1636
- Pösl 1847** – Friedrich Pösl, *Das Leben des hl. Filippo Neri, Stifters der Congregatio des Oratoriums in Italien*, Regensburg 1847
- Possevino 1591** – Giovanni Battista Possevino, *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo prete cardinale di santa Chiesa del titolo di santa Prassede arcivescouo di Milano*. Di Giouan Battista Posseuino mantouano, Rom 1591
- Ripa 1603** – Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria invention*, Rom 1603
- Ripa-Orgel 1976** – Cesare Ripa, *Iconologia, overo descrittione d'imagini della Virtù*,

- Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Padua 1611, Nachdruck, eingel. von Stephen Orgel, New York und London 1976
- Soranzo 1606** – Giovanni Soranzo, Rime, Mailand 1606
- Teresa-Dobhan / Peeters 2001** – Teresa von Ávila, Das Buch meines Lebens. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Bd. 1, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2001
- Teresa-Dobhan / Peeters 2004** – Teresa von Ávila, Gedanken zum Hohenlied, Gedichte und kleinere Schriften. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Bd. 3, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2004
- Teresa-Dobhan / Peeters 2005** – Teresa von Ávila, Wohnungen der inneren Burg. Vollständige Neuübertragung, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2005
- Voragine-Benz 1984** – Jacobus de Voragine, Legenda aurea, übers. von Richard Benz, Heidelberg 1984
- Zuccari-Bottari / Ticozzi 1822** – Federico Zuccari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, hg. von M. Gio. Bottari und Stefano Ticozzi, Mailand 1822

8.1.2 Lexika

- HWPh** – Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1984
- LCI** – Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg i. Br. u. a. 1967–2004
- LThK** – Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, hg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 14 Bde., Freiburg i. Br. 1957–1967
- Metzler 2011** – Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2011
- Poeschel 2005** – Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005
- RDK** – Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. von Zentralinstitut für Kunstgeschichte, URL: <https://www.rdklabor.de/> [zuletzt aufgerufen am 17.3.2022]

8.1.3 Literatur

- Adani 2020** – Giuseppe Adani, Correggio – il genio, le opere. Antonio Allegri (1489–1534), Mailand 2020
- Agosti / Stoppa 2014** – Giovanni Agosti und Jacopo Stoppa, Bernardini Luini e i suoi figli, Mailand 2014
- Ahlers 2016** – Prière de toucher. Der Tastsinn der Kunst, hg. von Lisa Ahlers, Weitra 2016
- Alexander 2011** – John Alexander, The Collegio Borromeo. A Study of Borromeo's Early Patronage and Tibaldi's Early

8.1 Literaturverzeichnis

- Architecture, Univ.-Diss. University of Virginia 2011
- Anonym-Progroff 1957** – Anonymer Autor, *The Cloud of Unknowing*, hg. von Ira Progroff, New York 1957
- Arasse/Tönnemann 1997** – Daniel Arasse und Andreas Tönnemann, *Der europäische Manierismus. 1520–1619*, München 1997
- Arasse 2003** – Daniel Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris 2003
- Arfelli 1961** – Adriana Arfelli, *Il viaggio del Malvasia a Milano e notizie su Ercole Procaccini il Giovane*, in: *Arte Antica e Moderna* 4, 1961, S. 470–476
- Ausst.-Kat. Dresden 2012** – *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, hg. von Andreas Henning (Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), München u. a. 2012
- Ausst.-Kat. Frankfurt 2022** – Guido Reni. *Der Göttliche*, hg. von Bastian Eclercy (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), Berlin 2022
- Ausst.-Kat. Freising 2023** – *Verdammte Lust! Essays*, hg. von Carmen Roll u. a. (Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising), München 2023
- Ausst.-Kat. London/New York 2002** – *Procaccini in America*, hg. von Hugh Brigstocke (Ausst.-Kat. Hall & Knight Ltd, London/New York), London 2002
- Ausst.-Kat. Mailand 1973** – *Il seicento lombardo*, hg. von Marco Valsecchi (Ausst.-Kat. Palazzo Reale/Pinacoteca Ambrosiana, Mailand), 3 Bde., Mailand 1973
- Ausst.-Kat. Mailand 1985** – *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, hg. von Mina Gregori und Carlo Pirovano (Ausst.-Kat. Museo Civico, Mailand), Mailand 1985
- Ausst.-Kat. Mailand 2005** – *Il Cerano. 1573–1632. Protagonista del Seicento Lombardo*, hg. von Marco Rosci (Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Mailand), Mailand 2005
- Ausst.-Kat. Mailand 2010** – *Brera per San Carlo*, hg. von Simonetta Coppa und Ede Palmieri (Ausst.-Kat. Pinacoteca di Brera, Mailand), Mailand 2010
- Ausst.-Kat. Mailand 2017** – *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
- Ausst.-Kat. München 2011** – *Perugino – Raffaels Meister*, hg. von Andreas Schumacher (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, München), Ostfildern 2011
- Ausst.-Kat. New York 2008** – *Art and Love in Renaissance Italy*, hg. von Andrea Bayer (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York), New Haven und London 2008
- Ausst.-Kat. Philadelphia 1988** – *Pietro Testa, 1612–1650. Prints and Drawings*, hg. von Elisabeth Cropper (Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art), Philadelphia 1988
- Ausst.-Kat. Rom/New York/Saint Louis 2001** – *Orazio e Artemisia Gentileschi*, hg. von Keith Christiansen und Judith W. Mann (Ausst.-Kat. Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom/Metropolitan Museum of Art, New York/Saint Louis Art Museum, Saint Louis), Mailand 2001
- Ausst.-Kat. Rotterdam 2016** – *Fra Bartolommeo. De goddelijke renaissance*, hg. von Albert J. Elen u. a. (Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 2016
- Ausst.-Kat. St. Louis/London 2012** – *Federico Barocci. Renaissance Master of Colour and Line*, hg. von Judith W. Mann und Babette Bohn (Ausst.-Kat. Saint Louis Art Museum, St. Louis/National Gallery, London), New Haven und London 2012
- Ausst.-Kat. Vatikan 2003** – *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

- Ausst.-Kat. Wien 2019** – Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019
- Baert 2013** – Barbara Baert, “An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to describe.” Noli me tangere and the Senses, in: Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013, S. 113–123
- Balzarotti 2019** – Andrea Balzarotti, La Madonna del Rosario di Giulio Cesare Procaccini nel santuario di Corbetta, Atti del Convegno “La Madonna di Corbetta – storia di fede popolare”, unveröffentlichtes Manuskript
- Barasch 1960** – Moshe Barasch, Licht und Farbe in der Kunsttheorie des Cinquecento, in: Rinascimento 11, 1960, S. 207–300
- Barasch 1967** – Moshe Barasch, Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, S. 33–69
- Barbieri 2013** – Costanza Barbieri, “To be in Heaven”. St. Philip Neri between Aesthetic Emotion and Mystical Ecstasy, in: The Sensuous in the Counter-Reformation Church, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 206–229
- Barocchi 2001** – Paola Barocchi, Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur. Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini, in: Ars et scriptura, hg. von Hannah Baader u. a., Berlin 2001, S. 93–106
- Baroja 1978** – Caro Baroja, Las formas complejas de la vida religiosa, Madrid 1978
- Barthes 1994** – Roland Barthes, L'effet de Réel, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 2, 1966–1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 479–484
- Bataille 1981** – Georges Bataille, Die Tränen des Eros, München 1981
- Bataille 1994** – Georges Bataille, Die Erotik, Berlin 1994
- Baxandall 2013** – Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Berlin 2013
- Belting 2008** – Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008
- Belting 2011** – Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2011
- Benz 1969** – Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969
- Berra 1991** – Giacomo Berra, L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini, Mailand 1991
- Berra 2013** – Giacomo Berra, Cardinal Federico Borromeo and the choice of painters to fresco the Collegio Borromeo at Pavia, in: The Burlington Magazine 155.1325, 2013, S. 534–540
- Best.-Kat. Mailand 1989** – Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535–1796, hg. von Federico Zeri (Best.-Kat. Pinacoteca di Brera, Mailand), Mailand 1989
- Best.-Kat. München 2007** – Alte Pinakothek. Italienische Malerei, hg. von Cornelia Syre (Best.-Kat. Alte Pinakothek, München), Ostfildern 2007
- Beutin 1998** – Wolfgang Beutin, „...als hätten wir in einem goldenen Kästchen einen kostbaren Stein von höchstem Wert und gewaltigen Kräften“. Zur Grundlegung der Mystik Theresias von Avila, in: Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock. Eine Schlüsselepoche in der europäischen Mentalitäts-, Spiritualitäts- und Individuationsentwicklung, hg. von Wolfgang Beutin und Thomas Bütow, Frankfurt a. M. 1998, S. 167–187
- Bischoff 2018** – Christina J. Bischoff, Ultra mensuram tendere. Zur Maßlosigkeit

8.1 Literaturverzeichnis

- mönchischer Askese (David von Augsburg, García Jiménez de Cisneros, Bernardino de Laredo), in: Maß und Maßlosigkeit im Mittelalter, hg. von Isabelle Mandrella und Kathrin Müller, Berlin und Boston 2018, S. 29–47
- Blum 2012** – Verkörperungen, hg. von André Blum u. a., Berlin 2012
- Bober 1985** – Jonathan Bober, A 'Flagellation of Christ' by Giulio Cesare Procaccini. Program and Pictorial Style in Borromean Milan, in: *Arte lombarda* 73/75, 1985, 2/4, S. 55–80
- Böhme 1996** – Hartmut Böhme, Der Tastsinn im Gefüge der Sinne, in: Tasten (Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), hg. von Uta Brandes, Göttingen 1996, S. 185–211
- Böhme 2019** – Hartmut Böhme, Zonen der Berührungsfurcht – Tactus und Visus im Bildgeschehen, in: *Bild, Blick, Berührung*, hg. von Tina Zürn u. a., Paderborn 2019, S. 31–56
- Bohde 2004** – Daniela Bohde, Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento, in: *Männlichkeit im Blick, Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hg. von Mechthild Fend und Marianne Koos, Köln u. a. 2004, S. 79–98
- Bohde 2007** – Daniela Bohde, „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 41–63
- Bona Castellotti 1978** – Marco Bona Castellotti, Aggiunte al catalogo di Melchiorre Gherardini, in: *Paragone* XXIX 245, 1978, S. 87–94
- Bosch Ballbona 2016** – Joan Bosch Ballbona, Sobre el quinto maqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini, in: *Locus Amoenus* XIV, 2016, S. 91–108
- Bredenkamp 2012** – Horst Bredenkamp, Horizonte von Bildakt und Verkörperung, in: *Bodies in Action and Symbolic Forms*, hg. von Horst Bredenkamp u. a., Berlin 2012, S. IX–XII
- Bredenkamp 2015** – Horst Bredenkamp, *Der Bildakt*, Berlin 2015
- Brigstocke 1973a** – Hugh Brigstocke, Preview to the Lombard Exhibition of 17th Century Art in Italy. An Opportunity to Study G. C. Procaccini's Chronology, in: *The Connoisseur* 735, 1973, S. 12–17
- Brigstocke 1973b** – Hugh Brigstocke, "Il Seicento Lombardo" at Milano, in: *The Burlington Magazine* 115, 1973, S. 696–698
- Brigstocke 1974** – Hugh Brigstocke, Lombard Art in Birmingham, in: *The Burlington Magazine* 116, 1974, S. 688–692
- Brigstocke 1976** – Hugh Brigstocke, Giulio Cesare Procaccini Reconsidered, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 18, 1976, S. 84–113
- Brigstocke 1994** – Hugh Brigstocke, Rezension von: *L'Attività Scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze* by Giacomo Berra; Procaccino. Cerano. Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi by C. Di Fabio, in: *The Burlington Magazine* 136, 1994, S. 34–35
- Brigstocke 2020a** – Hugh Brigstocke, Giulio Cesare Procaccini. His Life and Work, in: Hugh Brigstocke und Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Turin 2020, S. 12–59
- Brigstocke 2020b** – Hugh Brigstocke, Technique and Working Methods. Procaccini's Studio and Followers, in: Hugh Brigstocke und Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, Turin 2020, S. 60–75
- Brigstocke/D'Albo 2020** – Hugh Brigstocke und Odette d'Albo, Giulio Cesare

- Procaccini. *Life and Work*. Turin, Allemandi 2020
- Brizio 1965** – Anna Maria Brizio, *La Santa Cecilia di Raffaello*, in: *Arte Lombarda* 10, 1965, S. 99–104
- Brown 2001** – *Die Geburt des Barock*, hg. von Beverly Louise Brown, Stuttgart 2001
- Brown 2008** – 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
- Buccini 1994** – 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
- Burgos Carcía 1990** – P. Martínez Burgos Carcía, *Idolos e imágenes. La controversia del art religioso en el Siglo XVI español*, Valladolid 1990
- Buschbell 1910** – Gottfried Buschbell, *Reformation und Inquisition in Italien um die Mitte des XVI. Jahrhunderts*, Paderborn 1910
- Buser 1976** – Thomas Buser, *Jerome Nadal and early Jesuit Art in Rome*, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 424–433
- Calvesi 1990** – Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Turin 1990
- Careri 2019** – Giovanni Careri, *Caravaggio, Bernini und der Seelenleib*, in: *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 56–67
- Carofano 2015** – 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
- Cascetta 2005** – Annamaria Cascetta, *La scena della gloria. Il teatro a Milano nell'età borromea*, in: *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst. Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 101–108
- Cassinelli/Vanoli 2007** – Daniele Cassinelli und Paolo Vanoli, *“Chi muta paese, cangia ventura”. L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia*, in: *Camillo Procaccini (1561–1629)*, hg. von Daniele Cassinelli und Paolo Vanoli (Ausst.-Kat. Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate), Mailand 2007, S. 43–89
- Cassegrain 2017** – Guillaume Cassegrain, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Arles 2017
- Chorpenning 2017** – Joseph F. Chorpenning, *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
- Christian 1981a** – William A. Christian, *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton 1981
- Christian 1981b** – William A. Christian, *Local religion in Sixteenth-century Spain*, Princeton 1981
- Christiansen 1979** – Keith Christiansen, *An Altarpiece by Giulio Cesare Procaccini*, in: *Metropolitan Museum Journal* 14, 1979, S. 159–166
- Cista 2005** – Monica Cista, *Le Letture di Carlo e Federico Borromeo*, in: *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst. Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 111–120

8.1 Literaturverzeichnis

- Classen 2012** – Constance Classen, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Baltimore 2012
- Coakley 2013** – Sarah Coakley, *God, Sexuality and the Self. An Essay "On the Trinity"*, Cambridge 2013
- Cole 2005** – Michael Wayne Cole, *Harmonic Force in Cinquecento Painting*, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 73–94
- Cole 2006** – Michael Cole, *Angel / Demon*, in: *Das Double*, hg. von Victor I. Stoichita, Wiesbaden 2006, S. 121–137
- Colombi 2017** – Martina Colombi, *The Madonna and Child with Saints Francis and Dominic and Angels by Giulio Cesare Procaccini. A Masterpiece from the Archinto Collection*, in: *Metropolitan Museum Journal* 52, 2017, S. 142–147
- Cominici 1999** – Mario Cominici, *Spigolature d'archivio*, in: *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela secoli XVI–XVIII*, hg. von Federico Cava-lieri und Mario Cominici, Mazza di Rho 1999, S. 141–166
- Cooper 2013** – Tracy E. Cooper, *On the Sensuous. Recent Counter-Reformation Research*, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 21–27
- Coppa 1991** – Simonetta Coppa, *La diffusione di modelli leonardeschi in alta Lombardia. Alcuni esempi*, in: *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, hg. von Maria Teresa Fiorio und Pietro C. Marani, Mailand 1991, S. 108–119
- Coppa 2013** – Simonetta Coppa, *San Carlo Borromeo in due dipinti di Giulio Cesare Procaccini. Un Omaggio della Pinacoteca di Brera al grande santo riformatore*, in: *Brera per San Carlo*, hg. von Simonetta Coppa (Ausst.-Kat. Pinacoteca di Brera, Mailand), Mailand 2013, S. 13–19
- Corteguera 2010** – Luis R. Corteguera, *Visions and the Soul's Ascent to God in Spanish Mysticism*, in: *Looking Beyond. Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art & History*, hg. von Colum Hourihane, Princeton 2010, S. 255–264
- Courth 1995** – Franz Courth, *Die Sakramente. Ein Lehrbuch für Studium und Praxis der Theologie*, Freiburg i. Br. 1995
- Cousins 1984** – Ewert H. Cousins, *Franciscan Roots of Ignatian Meditation*, in: *Ignatian Spirituality in a Secular Age*, hg. von George P. Schnier, Waterloo Ont. 1984, S. 51–65
- Crippa 2005** – Maria Antonietta Crippa, *Origine e fortuna dell'altare borromeo. Brevi note per ulteriore ricerche*, in: *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, hg. von Paolo Biscottini (Ausst. Kat. Museo Diocesano, Mailand), Mailand 2005, S. 137–148
- Crispo 2008** – Alberto Crispo, *Procaccini e dintorni*, in: *Parma per l'arte* 14, 2008, S. 23–31
- Cropper 1991** – Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, S. 193–212
- Cropper 1995** – 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
- Curtis 2009** – Robert Curtis, *Einführung in die Einführung*, in: *Einführung. Zur Geschichte der Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hg. von Robert Curtis und Gertrud Koch, München 2009, S. 11–29
- D'Albo 2014a** – Odette D'Albo, *Sulla fama del "Correggio Insubre". Un primo sguardo alla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra*

- Seicento e Ottocento, in: *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, hg. von Danilo Zardin, Mailand 2014, S. 189–217
- D’Albo 2014b** – Odette d’Albo, I governatori spagnoli a Milano e le arti. Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le “Historie grandi della vita di nostro Signore”, in: *Nuovi Studi* 20, 2014, 145–164
- D’Albo 2020a** – Odette D’Albo, Procaccini’s Patrons and Collectors in Early-Modern 17th Century-Italy, in: Hugh Brigstocke und Odette d’Albo, Giulio Cesare Procaccini. *Life and Work*. Turin, Allemandi 2020, S. 76–88
- D’Albo 2020b** – Odette D’Albo, Procaccini’s “Fortuna” in Literary Sources and his Critical Reputation, in: Hugh Brigstocke und Odette d’Albo, Giulio Cesare Procaccini. *Life and Work*. Turin, Allemandi 2020, S. 89–96
- Damisch 2002** – Hubert Damisch, *A Theory of the Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford 2002
- Darriulat 1998** – Jacques Darriulat, Sébastien, le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans le deuxième moitié du Quattrocento, Paris 1998
- De Boer/Göttler 2013** – Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013
- De Klerck 2014** – Bram de Klerck, Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte of Varallo, in: *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, hg. von Jeroen Goudeau, Leiden 2014, S. 215–236
- Dekoninck 2019** – 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
- De la Cruz 1953** – Tomás de la Cruz, L’extase chez sainte Thérèse d’Avila, in: *Dictionnaire de spiritualité*, Paris 1953, S. 2151–2160
- Deleuze 2000** – Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 2000
- Delgado 2000** – Mariano Delgado, *Mystik in harten Zeiten. Zum historischen Kontext der Mystik von Teresa de Avila und Juan de la Cruz*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 111, 2000, S. 56–69
- Di Filippo 2015** – Claudia Di Filippo, The Reformation and the Catholic Revival in the Borromeo’s Age, in: *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features of an Italian State*, hg. von Andrea Gamberini, Leiden 2015, S. 93–117
- Dinzelbacher 1985** – Peter Dinzelbacher, Körperliche Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen, in: *I Sogni nel Medioevo. Seminario internazionale*, hg. von T. Gregory, Rom 1985, S. 57–86.
- Dinzelbacher 1998** – Peter Dinzelbacher, *Die christliche Mystik und die Frauen. Zur Einführung*, in: *Europäische Mystik vom Hochmittelalter zum Barock*, hg. von Wolfgang Beutin und Thomas Bütow, Frankfurt a. M. 1998, S. 13–30
- Dinzelbacher 2002** – Peter Dinzelbacher, *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002
- Dinzelbacher 2007** – Peter Dinzelbacher, Die Psychohistorie der Unio mystica, in: Ders., *Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte*, Paderborn 2007, S. 111–146
- Dobhan/Körner 2013** – Ulrich Dobhan und Reinhard Körner, Einführung, in: *Johannes vom Kreuz, Die Dunkle Nacht. Vollständige Neuübersetzung, Sämtliche Werke Band 1*, hg. und übers. von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters, Freiburg i. Br. u. a. 2013, S. 9–18

8.1 Literaturverzeichnis

- Dobhan/Peeters 2005** – Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Einführung, in: Teresa von Ávila, Wohnungen der inneren Burg. Vollständige Neuübertragung, hg., übers. und eingel. von Ulrich Dobhan OCD und Elisabeth Peeters OCD, Freiburg i. Br. u. a. 2005, S. 11–63
- Dürr 2022** – 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
- Durand 1969** – Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris u. a. 1969
- Eclercy 2015** – Bastian Eclercy, Neu im Städel. Guido Renis „Himmelfahrt Mariens“, 23.01.2015. URL: <https://stories.staedelmuseum.de/de/guido-renis-himmelfahrt-mariens-ein-neues-meisterwerk-im-staedel> [zuletzt aufgerufen am 21.01.2025]
- Eclercy 2022** – Bastian Eclercy, Guido Reni und die Schönheit des Göttlichen. Metamorphosen der Himmelfahrt Mariens, in: Guido Reni. Der Göttliche, hg. von Bastian Eclercy (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), Berlin 2022, S. 15–39
- Ebert-Schifferer 2012** – Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio. Stehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2012
- Ekserdjian 1997** – David Ekserdjian, Correggio, New Haven und London 1997
- Ekserdjian 2006** – David Ekserdjian, Parmigianino, New Haven u. a. 2006
- Elm 2016** – 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
- Elm/Vinken 2016** – Susanna Elm und Barbara Vinken, Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der *sponsa*, Paderborn 2016, S. 7–23
- Emiliani/Cellini 1997** – Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone, hg. von Andrea Emiliani und Marina Cellini, Bologna 1997
- Emmenegger 2021** – Gregor Emmenegger, „Komm, folge mir nach!“ Zu den Wurzeln christlicher Spiritualität, in: Wachtet und betet. Mystik, Spiritualität und Gebet in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Unruhe, hg. von Oliver Dürr u. a., Münster 2021, S. 273–292
- Erben/Tauber 2016** – Politikstile und die Sichtbarkeit von Politik in der Frühen Neuzeit, hg. von Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau 2016
- Facchin 2014** – 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
- Faietti 2015** – Marzia Faietti, La “nova gloria” d’Urbino, in: Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo, hg. von Marzia Faietti (Ausst.-Kat. Musei Capitolini, Rom), Rom 2015, S. 43–59
- Fehrenbach 2011** – Frank Fehrenbach, Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance, in: Sehen und Handeln, hg. von Horst Bredekamp und John M. Krois, Berlin 2011, S. 141–154
- Fehrenbach 2013** – Frank Fehrenbach, „Tra vivo e spento“. Marinos lebendige Bilder,

- in: Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis „Galeria“, hg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 203–222
- Felten 2017** – 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
- Fingerhut 2013** – Philosophie der Verkörperung, hg. von Jörg Fingerhut u. a., Berlin 2013
- Fiori 1992** – Giorgio Fiori, La cappella della Concezione in S. Francesco di Piacenza e le sue opere d'arte, in: Basilica di San Francesco Piacenza. La Cappella della Concezione di Maria del Malosso, Piacenza 1992, S. 19–28
- Fiorio 1985** – Maria Teresa Fiorio, Le Chiese di Milano, Mailand 1985
- Fiorio/Marani 1991** – I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo, hg. von Maria Teresa Fiorio und Pietro C. Marani, Mailand 1991
- Fontana 2001** – Jeffrey Fontana, Federico Baroccis Emulation of Raphael in the Fossombrone “Madonna and Child with Saints” in: Coming About. A Festschrift for John Shearman, hg. von Lars Jones und Louise Matthews, Cambridge Mass. 2001, S. 183–190
- Frangi 1998** – Francesco Frangi, Francesco Cairo, Turin 1998
- Freedberg 1989** – David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago und London 1989
- Frigerio 1988** – Domenico Frigerio, I due quadri della Passione di Antonio Campi, dono di S. Carlo Borromeo, in: Barnabiti studi 5, 1988, S. 242–272
- Fuster 1991** – Fr. Pons Fuster, Místicos, beatos y Alumbrados. Ribera y la espiritualidad Valenciana del S. XVII, Valencia 1991
- Galassi 2003** – Cristina Galassi, La pala “Belli” di Mariano di ser Austeria nella Pinacoteca Vaticana. Un'opera ritrovata, in: Bollettino/Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie 23, 2003, S. 147–185
- Gallagher 2005** – Shaun Gallagher, How the Body shapes the Mind, New York 2005
- Ganz/Henkel 2007** – David Ganz und Georg Henkel, Kritik und Modernisierung. Der katholische Bildkult des konfessionellen Zeitalters, in: Bild-Konflikte, hg. von Reinhard Hoeps u. a., Paderborn 2007, S. 262–285
- Ganz/Neuner 2013** – David Ganz und Stefan Neuner, Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung, in: Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, Paderborn u. a. 2013
- Gaston 2013** – Robert W. Gaston, How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy, in: The Sensus in the Counter-Reformation Church, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 74–90
- Gatarski 2023** – 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
- Gatti Perer 1995** – Il Santuario di Corbetta, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995
- Gebhardt 2020** – Johannes Gebhardt, Apparitio Sacri – Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien, München 2020

8.1 Literaturverzeichnis

- Geddo 2010** – Cristina Geddo, Dipinti carliani poco noti e un riscoperto pittore di san Carlo tra Milano e Novarese (secoli XVII–XVIII), in: Norma del Clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano, hg. von Danila Zardin u. a. (Atti del convegno internazionale di studi Milano), Germignaga 2010, S. 269–297
- Gillgren 2011** – Peter Gillgren, Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic, Farnham und Burlington 2011
- Gillgren 2012** – Peter Gillgren, *Una Dolcissima Estasi*. Performing *The Visitation* by Federico Barocci, in: Performativity and Performance in Baroque Rome, hg. von Peter Gillgren und Mårten Snickare, Farnham u. a. 2012, S. 157–179
- Giuliani / Sacchi 1998** – Marzia Giuliani und Rossanna Sacchi, Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta", in: Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blemio. Lomazzo e l'ambiente milanese, hg. von Manuela Kahn-Rossi u. a. (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d'Arte, Lugano), Mailand 1998, S. 323–335
- Goga 2018** – Malte Goga, Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600, Paderborn 2018
- Göttler 2013** – Christine Göttler, The Temptation of the Senses at the Sacro Monte di Varallo, in: Religion and the Senses in Early Modern Europe, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden 2013
- Gregori 1994** – Mina Gregori, Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994
- Griseri 1994** – Andreina Griseri, Per Giulio Cesare Procaccini. "Vario son da me stesso", in: Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori, hg. von Miklós Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, S. 189–196
- Gumbrecht 2012** – Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, hg. von Jürgen Klein, Berlin 2012
- Hammil 2000** – Graham L. Hammil, History and the Flesh. Caravaggio's Queer Aesthetic, in: Ders., Sexuality and Form. Caravaggio, Marlowe, and Bacon, Chicago und London 2000
- Hall 1999** – Marcia B. Hall, After Raphael. Painting in central Italy in the sixteenth century, Cambridge 1999
- Hall 2011** – Marcia Hall, The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio, New Haven und London 2011, S. 215–217
- Hall/Cooper 2013** – Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, Introduction, in: The Sensuous in the Counter-Reformation Church, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 1–20
- Hamburger 1998** – Jeffrey Hamburger, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998
- Hamilton 1992** – Alastair Hamilton, Heresy and Mysticism in Sixteenth-Century Spain. The Alumbrados, Cambridge 1992
- Hartl 2008** – Johannes Hartl, Metaphorische Theologie: Grammatik, Pragmatik und Wahrheitsgehalt religiöser Sprache, Münster 2008
- Haskins 1993** – Susan Haskins, Mary Magdalen. Myth and Metaphor, London 1993
- Hecht 2016** – Christian Hecht, Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2016
- Hecht 2023** – Christian Hecht, „Lascivitas“. Bildertheologische Theorie und künstlerische Praxis in der Frühen Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Freising 2023, S. 165–170
- Henning 1998** – Andreas Henning, Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung, in: Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, hg. von Andreas Henning und

- Gregor J. M. Weber (Ausst.-Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), Emsdetten u. a. 1998, S. 17–28
- Henning 2012** – Andreas Henning, Raffaels Sixtinische Madonna. Kultbild und Bildkult, in: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, hg. von Andreas Henning (Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), München u. a. 2012, S. 22–49
- Heyden 2021** – Katharina Heyden, Wachsam Beten als Einübung heiliger Nüchternheit. Impulse aus dem spätantiken Wüstenmönchtum, in: Wachtet und betet. Mystik, Spiritualität und Gebet in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Unruhe, hg. von Oliver Dürr u. a., Münster 2021
- Hunt 1993** – The Invention of Pornography, 1500–1800. Obscenity and the Origins of Modernity, hg. von Lynn Hunt, New York 1993
- Hurtig 2012** – Marcus Andrew Hurtig, Aby Warburgs Vortrag „Dürer und die italienische Antike“, in: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, hg. von Ulrich Rehm u. a. (Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Köln 2012, S. 13–32
- Imorde 2003** – Joseph Imorde, Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst, in: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Karner und Werner Telesko, Wien 2003, S. 179–191
- Imorde 2005** – Gustus Mysticus. Zur Geschichte und Metaphorik geistlicher Empfindsamkeit, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hg. von Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1105–1133
- Imorde 2016** – Joseph Imorde, Rhetoriken der Empfindsamkeit, in: Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit, hg. von Anna Pawlak u. a., Berlin und Boston 2016, S. 125–142
- Imorde 2019** – Joseph Imorde, Vom Affekt zum Wunder. Zur Repräsentation göttlicher Gnade im 17. Jahrhundert, in: Caravaggio Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 80–87
- Ingenhoff-Danhäuser 1984** – Monika Ingenhoff-Danhäuser, Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance, Tübingen 1984
- Jedin 1935** – Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalsschrift 116, 1935, S. 143–188, 404–429
- Jedin 1978** – Hubert Jedin, Kleine Konziliengeschichte, Freiburg i. Br. 1978
- Jones 1988** – Pamela Jones, Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600, in: The Art Bulletin 70, 1988, S. 261–272
- Jones 1990** – Pamela Jones, Bernardo Luini's Magdalene from the Collection of Federico Borromeo. Religious Contemplation and Iconographic Sources, in: Studies in the History of Art 24, 1990, S. 67–72
- Jones 1993** – Pamela Jones, Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan, Cambridge 1993
- Jones 1995** – Pamela Jones, Art Theory as Ideology. Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception, in: Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650, hg. von Claire Farago, New Haven 1995, S. 127–139

8.1 Literaturverzeichnis

- Jones 2008** – Pamela Jones, Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot u. a. 2008
- Jones 2010** – Pamela Jones, Introduction, in: Federico Borromeo, Sacred Painting. Museum, hg. und übers. von Kenneth S. Rothwell, Cambridge und London 2010, S. ix–xxvi
- Kanz 2002** – Roland Kanz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München 2002
- Kemp 2021** – Martin Kemp, Visions of Heaven. Dante and the Art of Divine Light, London 2021
- Kemp 1996** – Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kendrick 1996** – Robert L. Kendrick, Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan, Oxford 1996
- Kirchner 2004** – Thomas Kirchner, „De l’usage des passions“. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin u. a. 2004, S. 357–377
- Kläden 2010** – 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
- Kleber 1994** – Jutta Anna Kleber, Zucht und Ekstase, in: Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch, hg. von Alexander Schuller und Jutta Anna Kleber, Göttingen und Zürich 1994, S. 235–253
- Kleinbub 2010** – Christian Kleinbub, At the Boundaries of Sight. The Italian Renaissance Cloud Putto, in: Renaissance Theories of Vision, hg. von John Hendrix, Farnham 2010, S. 117–133
- Kleinbub 2011** – Christian Kleinbub, Vision and the Visionary in Raphael, University Park 2011
- Körner 1999** – Hans Körner, Statuenliebe in St. Peter, Düsseldorf 1999
- Körner 2000** – Hans Körner, Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: Artibus et historiae 4.21, 2000, S. 165–196
- Körner 2003** – Hans Körner, Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste, in: Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, hg. von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München und Berlin 2003, S. 221–241
- Körner 2013** – 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
- Koldau 2005** – Linda Maria Koldau, Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln u. a. 2005
- Koldau 2007** – 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
- Krick 2002** – Iris Krick, Römische Altarmalerei zwischen 1563 und 1605. Ikonographische Analyse anhand ausgewählter Beispiele, Taunusstein 2002
- Krois 2011** – John M. Krois, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, hg. von

- Horst Bredekamp und Marion Lauschke, Berlin 2011
- Kroß 1985** – Matthias Kroß, Gian Lorenzo Bernini. Die Verückung der Heiligen Theresia, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985
- Krüger 2001** – Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001
- Krüger 2007** – Klaus Krüger, *Authenticity and Fiction. On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy*, in: *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, hg. von Reindert Leonard Falkenburg, Turnhout 2007, S. 37–70
- Krüger 2016** – Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016
- Krüger 2018** – Klaus Krüger, *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018
- Krüger/Löhr/Tarnow 2014** – Klaus Krüger, Wolf-Dietrich Löhr und Ulrike Tarnow, *Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit. Zur Einführung*, in: *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, S. 7–14
- Kruse 2003** – Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003
- Kruse 2013** – Christiane Kruse, *Psychologie einer Bildbetrachtung. Imagination, Affekt und die Rolle der Kunst in „Sopra il ritratto della sua Donna“*, in: Christiane Kruse und Rainer Stillers, *Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis „Galeria“*, Wiesbaden 2013, S. 223–250
- Kruse/Stillers 2013** – Christiane Kruse und Rainer Stillers, *Einführung*, in: *Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis „Galeria“*, hg. von Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013
- Lasansky 2010** – Diana Medina Lasansky, *Body Elision. Acting out the Passion at the Italian Sacri Monti*, in: *The Body in Early Modern Italy*, hg. von Julia L. Hairston und Walter Stephens, Baltimore 2010, S. 249–273
- Leitgeb 2012** – 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
- Le Mollé 1988** – Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le Vite*, Grenoble 1988, S. 83–98
- Lichtenstein 1999** – Jaqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1999
- Lindemann 1994** – Bernd Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994
- Lingo 2008** – Stuart Lingo, *Federico Barocci. Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven und London 2008
- Lipps 1906** – Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 2, Hamburg 1906
- Locker 2019** – Jesse Locker, *Rethinking Art after the Council of Trent*, in: *Art and Reform in the Late Renaissance after Trent*, hg. von Jesse Locker, London und New York 2019
- Lo Conte 2020** – Angelo Lo Conte, Carlo Antonio and the “bottega” Procaccini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83.1, 2020, S. 7–32
- Lo Conte 2021** – Angelo Lo Conte, *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, London und New York 2021

8.1 Literaturverzeichnis

- Loh 2013** – Maria H. Loh, 'La Custodia degli occhi'. Disciplining Desire in Post-Tridentine Italian Art, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 91–112
- Longhi 1917** – Roberto Longhi, Recensione al "Daniele Crespi" di Nicodemi, in: *L'arte* 1917, S. 61–63
- Longhi 1926** – Roberto Longhi, L'Assereto, in: *Dedalo VII*, 1926, S. 355–377
- Longhi 1966** – Roberto Longhi, L'inizio dell'abbozzo autonomo, in: *Paragone* 195, 1966, S. 25–29
- Macioce 2007** – Stefania Macioce, Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio, in: *Storia dell'arte* 116/117, 2007, S. 67–100
- Mâle 1932** – Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de trente*, Paris 1932
- Malvern 1975** – Marjorie M. Malvern, *Venus in Sackcloth. The Magdalen's Origins and Metamorphoses*, Carbondale u. a. 1975
- Maniu 2023** – Nicholas Maniu, *Queere Männlichkeiten. Bilderwelten männlich-männlichen Begehrens und queerer Geschlechtlichkeit*, Bielefeld 2023
- Mansour 2013** – Opher Mansour, Censure and censorship in Rome, c. 1600. The Visitation of Clement VIII and the Visual Arts, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall, 2013, S. 136–160
- Manzitti 2016** – Anna Manzitti, Procaccini, Giulio Cesare, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. von Raffaele Romanelli, Bd. 85 Ponzzone–Quercia, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 2016. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-procaccini_(Dizionario-Biografico)/) [zuletzt aufgerufen am 22.11.2024]
- Maron 2001** – Gottfried Maron, *Ignatius von Loyola. Mystik, Theologie, Kirche*, Göttingen 2001
- Martínez 1993** – Enrique Llamas Martínez, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz ante la inquisición. Denuncias, procesos, sentencias, in: *Cuadernos de pensamiento* 7, 1993, S. 179–206
- Matena 2011** – Andreas Matena, Ein tastender Blick, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Thomas Lenters, Berlin 2011, S. 63–77
- Matter 1990** – E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990
- McGinn 1994** – Bernard McGinn, *Die Mystik im Abendland*, Bd. 1, Ursprünge, Freiburg i. Br. 1994
- Mellerio 2014** – Giorgio Giacomo Mellerio, Alcune notizie non artistiche sugli affreschi, in: *Un palazzo per la Sapienza. L'almo Collegio Borromeo di Pavia nella storia e nell'arte*, hg. von Paolo Pelosi, Pavia 2014, S. 25–27
- Menz 1994** – Cäsar Menz, Giulio Cesare Procaccini. L'alternativa parmense alla nobile famiglia dei milanesi, in: *Il giornale dell'arte* 12, 1994, S. 49
- Milner 2014** – Matthew Milner, The Senses in Religion. Towards the Reformation of the Senses, in: *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*, hg. von Herman Roodenburg, London u. a. 2014, S. 87–105
- Möseneder 2007** – Karl Möseneder, „Morbido, Morbidezza“. Zum Begriff und zur Realisation des „Weichen“ in der Plastik des Cinquecento, in: *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg. von Johannes Mysok und Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 289–299
- Moran 2013** – Sarah Joan Moran, Sensory Engagement in Van Dyck's Lamentation, in: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, hg. von Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden und Boston 2013, S. 219–256

- Morandotti 1985** – Alessandro Morandotti, Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: Il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 15, 1985, 1, S. 129–185
- Morandotti 1991** – Alessandro Morandotti, Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo, in: *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, hg. von Maria Teresa Fiorio und Pietro C. Marani, Mailand 1991, S. 166–182
- Morandotti 2005** – Alessandro Morandotti, Milano profana nell'età dei Borromeo, Mailand 2005
- Morandotti 2017** – Alessandro Morandotti, Da Procaccini a Strozzi. L'alternative a Caravaggio lungo l'asse Milano-Genova, in: *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, S. 12–19
- Moser 2022** – Thomas Moser, Körper & Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunst und Wissenschaft um 1900, Paderborn 2022
- Most 2007** – Glenn W. Most, Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas, München 2007
- Murphy 1990** – Roland Murphy, The Song of Songs. A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs, Minneapolis 1990
- Nancy 2008** – Jean-Luc Nancy, Noli me tangere, Zürich 2008
- Nesselrath 2012** – Arnold Nesselrath, Raffaels Kinder, in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, hg. von Andreas Henning, München u. a. 2012, S. 58–67
- Nesselrath 2020** – Arnold Nesselrath, Raffael, Stuttgart 2020
- Newcome-Schleier 2001** – 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
- Niccoli 1995** – Gabriele Niccoli, Shaping Fantasies. Writing as Re-Vision in Caterina Vannini's Correspondence, in: *Annali d'Italianistica* 13, 1995, S. 243–256
- Nordenfalk 1986** – Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48, 1986, S. 10–22
- Nova 1995** – Alessandro Nova, Popular Art in Renaissance Italy. Early Response to the Holy Mountain at Varallo, in: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, hg. von Claire Farago, New Haven und London 1995, S. 113–126, 319–321
- Nova 2013** – Alessandro Nova, Rosso Fiorentino's „Christus in forma Pietatis“ zwischen Andacht und Schönheit, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 95–112
- Nova 2014** – Alessandro Nova, Erotik und Spiritualität in der römischen Malerei des Cinquecento, in: *Ders., Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, Berlin 2014, S. 83–104
- Odlozil/Swoboda 2007** – Michael Odlozil und Gudrun Swoboda, Orazio Gentileschi's „Büssende Magdalena“ und die „Danae Sauli“. Gemäldetechnische Untersuchungen und Vorschlag einer neuen Chronologie, in: *Technologische Studien / Kunsthistorisches Museum*, 4.2007, 44–67.

8.1 Literaturverzeichnis

- Ohly 1958** – Friedrich Ohly, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis 1200, Wiesbaden 1958
- O'Malley 1991** – John W. O'Malley, Was Ignatius Loyola a Church Reformer? How to Look at Early Modern Catholicism, in: *Catholic Historical Review* 77.2, 1991, S. 171–193
- O'Malley 2013** – John W. O'Malley, Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous, in: *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, New Haven und London 2013, S. 28–48
- Pagiario 1985** – Sergio Pagiario, Il Santuario di S. Angela Merici, Brescia 1985
- Panizza 2015** – Mario Panizza, San Sepolcro di Milano, Novara 2015
- Panofsky 1969** – Erwin Panofsky, Problems in Titian, mostly Iconographic, London 1969
- Panofsky 1980** – Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980
- Papi 1993** – Gianni Papi, Orazio Borgianni, Soncino 1993
- Papi 1999** – Gianni Papi, Gherardo delle Notti. Gerrit Honthorst in Italia, Soncino 1999
- Peeters 2013** – Elisabeth Peeters, Einführung, in: Johannes vom Kreuz, Die lebendige Liebesflamme, Vollständige Neuübersetzung, Gesammelte Werke Bd. 5, Freiburg i. Br. 2013, S. 11–43
- Pepper 1969** – D. Stephen Pepper, Guido Reni's Early Style. His Activity in Bologna, 1595–1601, in: *The Burlington Magazine* 111, 1969, S. 472–483
- Pepper 1984** – D. Stephen Pepper, Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text, Oxford 1984
- Pfisterer 2005** – 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
- Pfisterer 2019** – Ulrich Pfisterer, Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm, München 2019
- Pfisterer 2021** – Ulrich Pfisterer, Der Himmel über Rom. Dante, Peruzzi und die Grenzen des Sichtbaren um 1500, in: *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne*. Festschrift für Sebastian Schütze, hg. von Stefan Albl, Berthold Hub und Anna Frasca-Rath, Berlin und Boston 2021, S. 66–77
- Plett 2015** – Heinrich F. Plett, Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence, Leiden u. a. 2012
- Prater 2002** – Andreas Prater, Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München 2002
- Preimesberger 2003** – Rudolf Preimesberger, Rilievo und Michelangelo: „... benché ignorantemente“, in: *Visuelle Topoi*, hg. von Ulrich Pfisterer und Max Seidel, München u. a. 2003, S. 303–316
- Rath 2013** – Markus Rath, Die Haptik der Bilder. Rilievo als Verkörperungsstrategie der Malerei, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 3–29
- Rath/Trempler/Wenderholm 2013** – Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, in: Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, S. VII–XV
- Rehm 2002** – Ulrich Rehm, Die Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, Berlin 2002

- Ringbom 1969** – Sixten Ringbom, Devotional Images and Imaginative Devotions, in: *Gazette des Beaux-Arts* 73, 1969, S. 159–170
- Ringbom 1980** – Sixten Ringbom, Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art, in: *Medieval Iconography and Narrative*, hg. von Flemming G. Andersen, Odense 1980, S. 38–69
- Ringbom 1989** – Sixten Ringbom, Action and Reports. The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 34–51
- Robertson 2015** – Clare Robertson, Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII, New Haven und London 2015
- Röcke/Weitbrecht 2010** – Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Werner Röcke und Julia Weitbrecht, Berlin u. a. 2010
- Rohlmann 1995** – Michael Rohlmann, Raffaels Sixtinische Madonna, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30, 1995, S. 221–248
- Rosci 1993** – Marco Rosci, Giulio Cesare Procaccini, Soncino 1993
- Rosci 2000** – Marco Rosci, Il Cerano, Mailand 2000
- Rossi 1980** – Paolo Rossi, L'opera completa del Parmigianino, Mailand 1980
- Saba 1933** – Agostino Saba, Federico Borromeo ed i mistici del suo tempo, Florenz 1933
- Il Sacro Monte 2016** – Il Sacro Monte di Varallo. Raccolta storica dei testi delle cappelle del Sacro Monte di Varallo, hg. von der Amministrazione Vescovile del Sacro Monte di Varallo, Rektor Giuliano Temporelli, Varallo Sesia 2016
- Sagnella 1995** – Mary Ann Sagnella, Carnal Metaphors and Mystical Discourse in Angela da Foligno's Liber, in: *Annali d'Italianistica* 13, 1995, S. 79–90
- Schlie 2011** – Heike Schlie, Der Blick in das nicht leere Grab Im Kreuzgang von S. Domingo de Silos. Ordnungen des Sehens und apostolische Zeugenschaft im Medium der Skulptur, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Thomas Lenters, Berlin 2011
- Schöne 1954** – Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954
- Schubart 1941** – Walter Schubart, Religion und Eros, hg. von Friedrich Seifert, München 1941
- Scribner 1992** – Robert W. Scribner, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen*, hg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992
- Schütze 2019** – Sebastian Schütze, Narziss und die Pathopoeia der Frühen Neuzeit, in: *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2019, S. 46–55
- Serra Zamora 2018** – Anna Serra Zamora, La pedagogía y estética sanjuanista a la luz del dibujo del Monte, in: *Revista de Espiritualidad* 77, 2018, S. 9–33
- Sesé 2001** – Bernard Sesé, Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino, in: *Revista de Espiritualidad* 60, 2001, S. 145–258
- Shearman 1987** – John Shearman, Raphael's Clouds, and Correggio's, in: *Studi su Raffaello*, hg. von M. Sambucco Hamoud und M. L. Strocchi, 2 Bde., Urbino 1987, Bd. 2, S. 657–668
- Shearman 1988** – John Shearman, Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Frankfurt a. M. 1988

8.1 Literaturverzeichnis

- Sluhovsky 2007** – Moshe Sluhovsky, *Believe not Every Spirit. Possession, Mysticism, & Discernment in Early Modern Catholicism*, Chicago 2007
- Sohm 2015** – Philip L. Sohm, *Painting together. "A Terrestrial Trinity" of Painters in the "Quadro delle tre mani"*, in: *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy. Essays in Honour of Deborah Howard*, hg. von Nebahat Avcioglu und Allison Sherman, Farnham u. a. 2015, S. 131–147
- Souvignier 2001** – Britta Souvignier, *Die Würde des Leibes. Heil und Heilung bei Teresa von Ávila*, Köln 2001
- Sperling 1995** – Jutta Gisela Sperling, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice*, Univ.-Diss Stanford University 1995
- Spina Barelli 1985** – Emma Spina Barelli, *Il Lomazzo o il ruolo delle personalità psicologiche nella estetica dell'ultimo manierismo lombardo*, in: *Arte lombarda* 3.2, 1958, S. 119–124
- Spiriti 1995** – Andrea Spiriti, *Il Santuario dall' manierismo all' eclettismo*, in: *Il Santuario di Corbetta*, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 107–172
- Steigerwald 2012** – 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
- Steigerwald / von Rosen 2012** – *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
- Steinberg 1983** – Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, New York 1983
- Stillers / Kruse 2013** – *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria“*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013
- Stoichita 1997** – Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997
- Stoichita 1997b** – Victor I. Stoichita, *Bild und Vision in der spanischen Malerei des „Siglo de Oro“ und in der lateinamerikanischen Volksfrömmigkeit*, in: *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur – Kunst – Bildmedien*, Bielefeld 1997, S. 31–42
- Stoichita 1998** – Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998
- Stoppa 1985** – Angelo Stoppa, *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in: *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè. La Pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*, Novara 1985, S. 57–82
- Stoppa 1995** – Angelo Stoppa, *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in: *I Sacri Monti di Varallo e Arona dal Borromeo al Bascapè*, hg. von Giuseppe Balosso, Novara 1995, S. 15–40
- Stoppa 2003** – Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Mailand 2003
- Stroppa 1998** – Sabrina Stroppa, *Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Florenz 1998, S. 15–35
- Surtz 1995** – Ronald E. Surtz, *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain*, Philadelphia 1995
- Sutherland 1964** – Ann B. Sutherland, *The Decoration of San Martino ai Monti*, in:

- The Burlington Magazine 106, 1964, S. 59–69, 115–120
- Suthor 2010** – Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010
- Swoboda 2019** – Gudrun Swoboda, *Motion und Emotion. Kunst im Zeitalter der Affekte*, in: Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle, hg. von Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 2019, S. 18–29
- Symcox 2019** – Geoffrey Symcox, *Jerusalem in the Alps. The Sacro Monte of Varallo and the Sanctuaries of North-Western Italy*, Turnhout 2019
- Talvacchia 1999** – Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999
- Talvacchia 2013** – Bette Talvacchia, *The Word made Flesh. Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art*, in: Hall/Cooper 2013, S. 21–27
- Tauber 2009** – Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009
- Testori 1966** – Giovanni Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Turin 1966
- Teuber 2003** – Bernhard Teuber, *Sacrificum litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München 2003
- Thum 2014** – Agnes Thum, *Schutzengel. 1200 Jahre Bildgeschichte zwischen Devotion und Didaktik*, Regensburg 2014
- Trexler 1987** – Richard C. Trexler, *The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual attributed to Peter the Chantor (d. 1197)*, Binghamton, New York 1987
- Tugwell 1985** – Simon Tugwell, *The Nine Ways of Prayer of St. Dominic. A Textual Study and Critical Edition*, in: *Mediaeval Studies* 47, 1985, S. 1–124
- Turner 1978** – Victor und Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Oxford 1978
- Traeger 1997** – Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997
- Traut 2015** – Lucia Traut, *Jesuitische Imagination und katholische Identitätsbildung. Imaginationsstilistik, -didaktik und -politik in den Großen Exerzitien des Ignatius von Loyola*, in: *Religion – Imagination – Ästhetik. Vorstellungs- und Sinneswelten in Religion und Kultur*, hg. von Lucia Traut und Annette Wilke, Göttingen 2015, S. 275–314
- Ubl 1991** – Ralph Ubl, *Zu einer Interpretation von Guido Renis Andachtsbildern*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44, 1991, S. 159–173
- Van Eck 2015** – Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston u. a. 2015
- Vazzoler 1995** – Giuseppe Moreno Vazzoler, *Percorso storico*, in: *Il Santuario di Corbetta*, hg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 11–62
- Vinge 1975** – Louis Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund 1975
- Vinken 2004** – Barbara Vinken, *„Via crucis, via amoris“*, in: *Stigmata. Poetiken der Körpereinschrift*, hg. von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004, S. 11–24
- Vinken 2023** – Barbara Vinken, *Keuschheit. In aufgeklärter Absicht*, in: *Verdammte Lust! Essays*, hg. von Carmen Roll u. a. (Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising), München 2023, S. 51–57.
- Volken 1965** – Laurenz Volken, *Die Offenbarungen in der Kirche*, Innsbruck 1965
- Von Flemming 1996** – Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache*

8.1 Literaturverzeichnis

- der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996
- Von Flemming 2019** – 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
- Von Rosen 2002** – Valeska von Rosen, Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des „Ut-pictura-poesis“ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, S. 171–208
- Von Rosen 2004** – Valeska von Rosen, Die Semantisierung der malerischen Faktur in El Grecos Visionsdarstellungen, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, Frankfurt a. M. 2004, S. 63–87
- Von Rosen 2009** – Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009
- Von Rosen 2015** – 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
- Von Waldberg 1910** – Max Freiherr von Waldberg, Studien und Quellen zur Geschichte des Romans, Bd. 1, Zur Entwicklungsgeschichte der „schönen Seele“ bei den spanischen Mystikern, Berlin 1910
- Von zur Mühlen 1997** – Ilse von zur Mühlen, Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: Ausst.-Kat. Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hg. von Reinhold Baumstark (Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München), München 1997, S. 161–170
- Von zur Mühlen 1998** – Ilse von zur Mühlen, Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinself Gottes“, Frankfurt a. M. 1998
- Wagener 2017** – Theresa Wagener, Federico Barocci. Religiöse Historienmalerei nach dem Konzil von Trient. Sinnlichkeit, Spiritualität und die Reform der Malerei [Typoskript], Masterarbeit LMU München, 2017
- Wagener 2020** – Theresa Wagener, Wissenschaftliche Einblicke in das „Zeitalter der Affekte“: Caravaggio, Bernini (and friends) in Wien, in: Kunstchronik 73.5, 2020, S. 242–251
- Wagener 2021** – Theresa Wagener, A Star Reborn: Giulio Cesare Procaccini, Rezension von Hugh Brigstocke und Odette D’Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, in: Kunstchronik 74.1, 2021, S. 31–38
- Wagner 2013** – Monika Wagner, „Das Augeward Hand, der Lichtstrahl Finger“. Bildoberfläche und Betrachtterraum, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 253–266
- Ward Neilson 1998** – Nancy Ward Neilson, Ecco i Procaccini. Le vicende di una famiglia di artisti che fu con Camillo e Giulio Cesare protagonista del primo ’600 lombardo. Le analogie con i Carracci a Bologna e Caravaggio a Parma, in: Quadri & Sculture 6, 1998, S. 31–37
- Ward Neilson 2004** – Nancy Ward Neilson, Giulio Cesare Procaccini disegnatore, Busto Arsizio 2004
- Weigel 2007** – Sigrid Weigel, Die Vermessung der Engel. Bilder an Schnittpunkten von Kunst, Poesie und Naturwissenschaften in der Dialektik der Säkularisierung,

- in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, S. 237–262
- Weisbach 1921** – Werner Weisbach, Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921
- Wenderholm 2006** – Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006
- Wenderholm 2013** – Iris Wenderholm, The Gaze, Touch, Motion. Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 51–68
- Westerkamp 2006** – Dirk Westerkamp, Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie, München 2006
- Wilson 2002** – Margaret Wilson, Six Views of Embodied Cognition, In: Psychonomic Bulletin & Review 9.4, 2002, S. 625–636
- Wilson/Foglia 2011** – Robert A. Wilson und Lucia Foglia, Embodied Cognition, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2011 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/embodied-cognition/> [zuletzt aufgerufen am 17.03.2022]
- Wimböck 2002** – Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002
- Wimböck 2015** – Gabriele Wimböck, Guido Reni. Das religiöse Sammlerbild im Zeitalter der Kunst, in: Kristin Marek und Martin Schulz, Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, 4 Bde., Bd. 2 Neuzeit, Paderborn 2015, S. 324–343
- Wind 1958** – Edgar Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958
- Wirth 1960** – Karl-August Wirth, Engel, in: Engel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5 (1960), Sp. 341–555
- Zampelli 2006** – Michael Zampelli, Lascivi Spettacoli. Jesuits and Theater (from the Underside), in: John W. O'Malley, The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts. 1540–1773, Toronto 2006, S. 550–572
- Ziane 2011** – Alexandra Ziane, Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und Kunst in Rom um 1600, Paderborn u. a. 2011
- Ziane 2012** – Alexandra Ziane, Ambiguität der Mariendarstellung in geistlicher Musik um 1600 in Italien, in: Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit, hg. von Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 169–191
- Zierholz 2018** – Steffen Zierholz, Kapelle. Der Sakralraum als Ort religiöser Subjektivierung, in: Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums, hg. von Christine Göttler u. a., Berlin 2018, S. 126–136
- Zierholz 2019** – Steffen Zierholz, Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom. 1580–1700, Berlin 2019
- Zöllner 1992** – Frank Zöllner, „Ogni pittore dipinge sè“. Leonardo da Vinci und „auto-minesis“, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160

8.2 Abbildungsnachweis

- Dresden, © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Elke Estel/Hans-Peter Klut): Abb. 8, 48
- London, © The National Gallery, London: Abb. 10, 33, 53, 99
- Los Angeles, Getty Museum: Abb. 82
- Mailand, © Pinacoteca di Brera, Milano – MiC: Abb. 19, 36, 54, 57, 84, 91, 93, 94
- Madrid, © Photographic Archive Museo Nacional del Prado: Abb. 58, 64, 67, 73, 74
- München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Sibylle Forster): Abb. 3, 52
- New York, The Metropolitan Museum of Art: Abb. 16 (Harris Brisbane Dick Fund, 1953), 20 (Purchase, Enid A. Haupt Gift, 1979), 88 (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951)
- Washington, Courtesy National Gallery of Art: Abb. 1
- Wikimedia/Wikipedia: Abb. 12, 24, 39, 45, 77, 78, 80
- Autorin: Abb. 55, 61
- Adani 2020, S. 110, 171, 104: Abb. 49, 98, 100
- Ausst.-Kat. Freising 2023, S. 71: Abb. 60
- Ausst.-Kat. Mailand 2005, S. 171: Abb. 92
- Ausst.-Kat. Mailand 2010, S. 43: Abb. 62
- Ausst.-Kat. Rotterdam 2016, S. 94, 114, 150: Abb. 4, 5, 7
- Ausst.-Kat. Wien 2019, S. 152: Abb. 87
- Brigstocke/D'Albo 2020, S. 115, 114, 108, 172, 191–192, 119, 112, 241, 276, 152, 132, 156, 152, 232, 235: Abb. 2, 25, 34, 38, 41–43, 63, 69, 70, 71, 75, 76, 79, 83, 90, 95
- Brown 2001, S. 352: Abb. 15
- Careri 2019, S. 62, 58: Abb. 85, 89
- Ebert-Schifferer 2012, S. 183: Abb. 30
- Ekserdjian 2006, S. 193, 51: Abb. 47, 102
- Fiorio 1985, S. 132: Abb. 35
- Galassi 2003, S. 154: Abb. 31
- Gatti Perer 1995, S. 69: Abb. 21
- Gebhardt 2020, S. 94: Abb. 44
- Gregori 1994, S. 181, 435: Abb. 97
- Hall 2011, S. 222, 81: Abb. 66, 101
- Henning 2012, S. 34: Abb. 9
- Imorde 2019, S. 84: Abb. 86
- Kemp 2021, S. 116, 139: Abb. 6, 50
- Kleinbub 2011, S. 31: Abb. 32
- Lingo 2008, S. 211, 65, 73, 85: Abb. 11, 13, 14, 29, 65
- Odlozil/Swoboda 2007, S. 66: Abb. 81
- Papi 1993, S. 80: Abb. 56
- Papi 1999, S. 80: Abb. 72
- Ripa 1603, S. 102: Abb. 17
- Rosci 1993, S. 75, 77: Abb. 22, 40
- Rosci 2000, S. 128, 226: Abb. 46, 96
- Spiriti 1995, S. 72, 136: Abb. 23, 27
- Stoichita 1997, S. 171: Abb. 18
- Stoppa 2003, S. 67: Abb. 37
- Symcox 2019, S. 107: Abb. 68
- Vazzoler 1995, S. 53: Abb. 26
- Wimböck 2002, Taf. IV, VIII, S. 149: Abb. 28, 51, 59

Druck und Bindung
Libri Plureos GmbH
Friedensallee 273, 22763 Hamburg

Durch ihre Sinnlichkeit sprengen die Visionsgemälde von Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) die etablierten Darstellungskonventionen seiner Zeit. Die Studie beleuchtet Procaccinis sinnliche Bildsprache vor dem Hintergrund einer medienübergreifenden Erotisierung mystischer Spiritualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts und leistet auf diese Weise einen Beitrag zur Erforschung der figurativen Herausforderung der Darstellung des Übernatürlichen in der italienischen Malerei um 1600.

Anhand prägnanter Beispiele wird erstmals aufgezeigt, welche Wirkungsabsicht Procaccini mit seinem spezifischen visionären Darstellungsmodus verfolgt. Hierfür werden exemplarische Visionsgemälde in bestehende Diskurse zu Fragen der Wirkungsästhetik und Sinnlichkeit in der posttridentinischen Kunstproduktion eingebettet. Kontextkonditionen wie Raumerfahrung, Blicklenkung und Rezeptionsvorgaben sowie Fragen der Ortsgebundenheit und der liturgischen Einbindung werden ebenso in die Interpretation miteinbezogen wie zeitgenössische Quellen aus der theologischen und mystischen Literatur der Zeit.