

## Gemalte Geheimnisse

### Die Stigmatisierung Katharinas von Siena und ihre (Rück-)Übertragung ins Bild

DAVID GANZ

#### I

Einen der folgenreichsten Einschnitte in der mittelalterlichen Geschichte des Visionären markiert das Phänomen der Stigmatisierung: Die imaginäre Erfahrung visionärer Schau verbindet sich mit der somatischen Einprägung von Wundmalen und bringt so ein neues Paradigma der Körper-Vision hervor. Hatte bis dahin als Rezeptionsorgan aller Jenseitsschau allein das innere Auge des Menschen gegolten, übernimmt die entscheidende Rolle nun der Körper, in dessen Glieder die fünf Male der Kreuzeswunden Christi eingetragen werden. Mit den Stigmata erwirbt der Körper des Visionärs einen bislang unbekanntem Bildstatus. Seine Medialität bemisst sich an dem Gedanken, dass der Stigmatisierte so etwas wie eine direkte Spur des Göttlichen an sich trage, die den Gläubigen dann direkt zugänglich sei. In der Verehrung der Stigmata-Träger – angefangen bei Franziskus bis hin zu Anna Katharina Emmerick und Padre Pio – ist diese Unmittelbarkeit jedoch gar nicht verfügbar. Stets muss sie durch komplexe mediale Konstruktionen neu evoziert werden.<sup>1</sup>

Ein intensives Nachdenken über die notwendige Vermitteltheit von Körper-Visionen begegnet uns in den frühen Bildern zu Katharina von Siena. Deutlich erkennbar sind die Berichte zur Stigmatisierung Katharinas nach dem Vorbild Franziskus modelliert. Doch werden die Wundmale der Sienesin im Inneren des Körpers verortet, wo sie dem Blick eines äußeren Beobachters entzogen sind. Die Transformation Katharinas in ein Ebenbild des gekreuzigten Christus vollzieht sich in einer Sphäre der Unsichtbarkeit. Mit großer Dringlichkeit stellt sich so die Frage nach dem Verhältnis von Geheimnis und Medialität im Offenbarungsprozess der Körper-Vision.<sup>2</sup>

Für Bilder erweist sich die Konstruktion von Stigmata am inneren Körper als kaum zu lösendes Paradoxon. Das Geheimnis der unsichtbaren Wundmale steht im Widerspruch zur traditionellen Aufgabe von Visionsdarstellungen, innerlich geschaute Bilder in ein sichtbares Medium zu übertragen. Jede Visua-

lisierung dieser Art würde dem Geheimnischarakter der Stigmata Katharinas widersprechen. Die unsichtbare Stigmatisierung der Sienesin bietet somit eine exemplarische Versuchsanordnung, die geeignet ist, mehr über den Status von Geheimnissen in der sakralen Bildwelt des Spätmittelalters zu erfahren.

## II

Das gesamte Thema der Unsichtbarkeit der Wundmale, das Katharina zu einer so exemplarischen Figur macht, bedarf eines literarischen Diskurses, der die Grenzen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit deutlich absteckt. Erst das Vorwissen darüber, dass hier verschiedene Ebenen von Visualität im Spiel sind, verleiht den Bildern der Stigmatisierung Katharinas ihre volle Signifikanz. Dies geschieht auf bemerkenswert systematische Weise in der wenige Jahre nach dem Tod Katharinas niedergeschriebenen *Legenda maior* ihres letzten Beichtvaters, Raimund von Capua.<sup>3</sup> Die Erzählung der Stigmatisierung fällt dort in zwei klar geschiedene Abschnitte auseinander: der erste Teil ist der Perspektive einer Gruppe von Gottesdienstbesuchern vorbehalten, die 1375 an einer Messe in der Pisaner Kirche Santa Cristina teilnehmen. Gemeinsam mit dem Ich-Erzähler verfolgen sie die äußere Seite des Geschehens. Nach der Zelebrierung des Altarsakraments, die Raimund als Priester durchführt, sind am Körper Katharinas rätselhaft Veränderungen zu beobachten:

*Nobis autem expectantibus redditum eius ad sensus corporeos [...]. Subito nobis uidentibus corpusculum eius, quod prostratum iacuerat, se paulisper erexit et super genua stans brachia extendit et manus facie rutilante. Cumque sic diu staret totaliter rigidum et oculis clausis, tandem, acsi fuisset quasi letaliter uulneratum, nobis cernentibus cecidit quodammodo ininstanti. Et post paruam moram reducta est anima eius ad sensus corporeos.*

(»Unterdessen warteten wir, bis sie wieder zu Bewusstsein käme [...]. Doch plötzlich sahen wir, wie sich ihr Körperchen, das niedergestreckt auf dem Boden lag, langsam erhob. Sie kniete sich hin und breitete ihre Arme weit aus, während ihr Gesicht wie von Feuerschein errötet zu glühen begann. So verharrte sie lange, völlig starr und die Augen geschlossen, bis sie jählings vor unseren Augen umfiel, als ob sie tödlich getroffen wäre. Kurz darauf kam sie jedoch wieder zu Bewusstsein.«)<sup>4</sup>

Im zweiten Abschnitt sucht Katharina Raimund heimlich (*secrete*) auf, um ihn in seiner Eigenschaft als Beichtvater über die verborgene Innenseite des Vorgefallenen aufzuklären. Nach der Kommunion, so berichtet sie, habe sie über sich



plötzlich den schwebenden Körper des Gekreuzigten erblickt. Aus den Wunden Christi traten rote Strahlen hervor, die sich dem Körper Katharinas entgegenrichteten. Hier, in diesem Moment der Strahlenbewegung, erreicht das Visionsgeschehen seinen Höhepunkt: Um eine äußere Markierung des Körpers durch sichtbare Wundmale abzuwenden, bittet Katharina darum, dass sich die Ausrichtung und die Farbe der Strahlen ändern: *Tunc ad huc me loquente, antequam dicti radij peruenerunt adme, colorem sanguineum mutauerunt in splendidum et in forma pure lucis peruenerunt ad quinque loca corporis mei, manus scilicet et pedes et ad cor* (»Ich redete noch, als sich das blutige Rot der Strahlen, bevor sie mich erreicht hatten, in gleißende Helle wandelte, und als reines Licht trafen sie auf die fünf Stellen meines Körpers, nämlich die Hände, die Füße und das Herz«).<sup>5</sup> Raimunds Erzählung zeichnet sich durch eine klare Disposition von drei Wahrnehmungs- und Kommunikationsräumen aus, die sich um die zentrale Figur Katharinas gruppieren: Der geheimste und verborgenste ist der Raum des visionären Zwiegesprächs Katharinas mit Gott. Er ist der direkten Wahrnehmung aller anderen Akteure entzogen. Der öffentlichste ist die soziale Sphäre, in der sich Katharina während ihrer revelatorischen Erlebnisse bewegt. In ihm steht Katharina unter der äußerlichen Beobachtung Raimunds und anderer Augenzeugen:

*Hec, ut in prima parte tactum est, milesies sumus experti nos, qui uidimus et manibus contractauimus, brachia eius ita rigida una cum manibus esse, quod frangi ossa potius potuissent quam de loco, cui adheserant, remoueri. Dum illi contemplacioni actuali vacabat, oculi clausi erant ex toto, aures nullum quantumcumque grandem sonum percipiebant, et omnes sensus corporei proprio actu pro tunc erant priuati. [...] Cepit et enim dominus ex tunc non tantum in locis secretis, ut prius consueuerat, sed etiam in patentibus palam ei familiariter se ostendere sponse sue tam enti quam stanti tantumque ignem sui amoris in eius corde accendere.*

(»Wie ich im ersten Teil berichtet habe, sind wir tausendfach Augenzeugen dieser Entrückung gewesen. Mit unseren eigenen Händen haben wir ihre Arme betastet, die ebenso wie ihre Hände so steif waren, dass man eher ihre Knochen hätte brechen als ihre Gliedmaßen von der Stelle bewegen können. Wenn sie in der Anschauung Gottes versunken war, waren ihre Augen ganz geschlossen, ihre Ohren nahmen kein noch so lautes Geräusch wahr, und ihre körperlichen Sinne waren währenddessen außer Kraft gesetzt. [...] Denn der Herr begann, sich Katharina nicht nur in der Abgeschiedenheit, wie bisher, sondern in aller Öffentlichkeit freundschaftlich zu nähern. Wo sie ging und stand, entzündete er in ihrem Herzen das Feuer.«)<sup>6</sup>

Auf dieser Beobachtungsebene vermag der Ich-Erzähler die geistigen Erlebnisse Katharinas nur aus körperlichen Symptomen zu erschließen: auch in der Stigmatisierungserzählung tritt zunächst ein Zustand scheinbarer Leblösigkeit ein,

auf den dann das Sich-Aufrichten, das Ausbreiten der Arme und die Rötung des Gesichts und schließlich der plötzliche Zusammenbruch folgen. Doch wäre eine solche Manifestation seelischer Entrückung kaum als Symptomatik göttlicher Offenbarung deutbar – in Abgrenzung etwa von dämonischer Besessenheit – gäbe es nicht den dritten Kommunikationsraum, denjenigen der Beichte, zu dem allein Katharina und Raimund Zugang haben.<sup>7</sup> Hier kommt eine ganz andere Katharina zum Vorschein: eine wache Frau bei vollem Bewusstsein, die im Zwiegespräch mit Christus auf den Fortgang der Erscheinung einwirkt. Aber auch Raimund verrät durch seine Fragen, dass er während der Ekstase Katharinas sehr viel weiter in deren Inneres hineinzublicken vermochte, als es zunächst den Anschein hatte. So ist die Beichtsituation die notwendige Voraussetzung für die Weitergabe geheimen Offenbarungswissens, über das nur Katharina verfügt. Umgekehrt erweist sich Raimund dabei als die geeignete Autorität für die Veröffentlichung dieses Wissens, weil er die Plausibilität des Mitgeteilten in höherem Maße zu beurteilen vermag als andere.<sup>8</sup>

### III

In der hagiographischen Literatur des Trecento finden sich wiederholt Berichte über Frauen, deren Körper zu einem Behältnis verborgener Himmelszeichen wurde. Alle diese Erzählungen sind der wahrnehmungstheoretischen Grundannahme verpflichtet, dass äußere Sinnesempfindungen wie innere Vorstellungen von den geistigen Organen des Menschen über eine Mechanik des Abdrucks weiterverarbeitet werden und dass solche Abdrücke sich in bestimmten Fällen zu dauerhaften körperlichen Spuren auswachsen können.<sup>9</sup> Bei Frauen war der bevorzugte Ort hierfür das Herz. Mehrere Viten weiblicher Religiöser berichten von einer Obduktion nach dem Tod, bei der im Herzen wundersam eingeprägte Bildwerke aufgefunden wurden. So auch in dem für uns besonders interessanten Fall der Margherita di Città di Castello: Kleingewachsen und von hässlicher Gestalt, war Margherita von Geburt an blind. Die geschlossenen äußeren Augen, die bei Katharina ein Symptom ekstatischer Zustände waren, begleiteten sie ihr ganzes Leben lang, damit sie, wie der Autor der Legende schreibt, *in terra stans celum tantum aspiciatur* (»auf Erden wandelnd nur den Himmel erblicke«).<sup>10</sup> Postum wurden in ihrem Herzen drei Steine entdeckt, auf denen Maria, das Christuskind, Joseph und Margherita selbst zu erkennen waren.<sup>11</sup> Die Geburt Christi war ein bevorzugter Gegenstand von Margheritas Meditationstätigkeit gewesen.<sup>12</sup> Aufgrund der Blindheit Margheritas konnte als erwiesen gelten, dass die Bilder auf den Steinen von einer himmlischen Quelle herrühren mussten.



Die Berichte über Margherita und den ähnlichen Fall Chiaras da Montefalco geben uns eine Vorstellung davon, in welchem Maß das Geheimnis zu einer zentralen Kategorie im Offenbarungsdiskurs der Zeit geworden war. Gerade der weibliche Körper wurde prinzipiell als Gefäß gedacht, in dem eine verborgene Gottesschau ihre Spuren hinterlassen konnte. Die nachträgliche Öffnung des Körpers erfüllte dann eine ähnliche Funktion wie die Beichte im Fall Katharinas: Sie gewährte Dritten Einblick in das bis dahin verschlossene Körperinnere und wurde vom Autor der Legende als Augenzeugen dieser Prozedur beglaubigt. Der Fall Katharina liegt aber insofern quer zu diesen gängigen Mustern, als hier das Offenbarungsschema eines männlichen Heiligen adaptiert wird, das die Transformation des gesamten Körpers in ein Ebenbild Christi hervorrufen soll. Eine Obduktion der Stigmata wäre zwar prinzipiell denkbar – man denke an die Verifizierung der Wundmale am Leichnam des Franziskus – doch resultiert ihr Bildsinn letztlich nicht aus ihrer Gestalt, sondern aus ihrer Anordnung auf dem Körper.<sup>13</sup>

Bis heute gilt in der Forschung die Überzeugung, die Stigmatisierungsvision Katharinas sei durch Betrachtung eines materiellen Bildwerks, einer gemalten Darstellung des Gekreuzigten ausgelöst worden.<sup>14</sup> Für diese Annahme bietet Raimunds Erzählung keinerlei Anhaltspunkt.<sup>15</sup> Sie ist vielmehr das Ergebnis einer nachträglichen »invention of tradition«: Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts setzte in Siena die Verehrung des sogenannten *Crocifisso delle Stimmate* ein, einer Kreuztafel des späten 12. Jahrhunderts aus der Pisaner Kirche Santa Cristina. Das gemalte Bild galt nunmehr als Gegenüber Katharinas bei der Stigmatisierung und wurde von der Laienbruderschaft der Compagnia di Santa Caterina als Reliquie ihrer Offenbarung inszeniert.<sup>16</sup> In der *Legenda maior* hingegen ist klar: die Begebenheit in Pisa ist wie so viele andere mystische Erfahrungen Katharinas eine eucharistische Vision. In seiner Eigenschaft als Priester »kommuniziert« Raimund, wie es im Text heißt, Katharina mit Gott.<sup>17</sup>

Während die Augen Katharinas geschlossen bleiben, richtet sich ihr innerer Blick nach dem Empfang der Kommunion auf ein immaterielles Bild, das allen Umstehenden verborgen bleibt. Dennoch ist ihrer Wahrnehmung ein deutlicher Bezug auf materielle, sinnlich wahrnehmbare Bilder eingeschrieben: Wie Meiss und Frugoni herausstreichen, ist die Schilderung, die Katharina von der verborgenen Innenseite ihrer Vision gibt, eine Ekphrase von Bildern der Stigmatisierung des heiligen Franziskus.<sup>18</sup> Zum Repertoire dieser Darstellungen gehören die Strahlen von Wundmal zu Wundmal, deren unterschiedliche Farbigkeit und die seitenrichtige bzw. -verkehrte Ausrichtung der Strahlen.<sup>19</sup> In diesem Sinne ist die von Katharina berichtete Vision also doch eine Bildvision – ein Geschehen, das sich am Modell eingeführter Bildformulare orientiert.<sup>20</sup>

Im Hinblick auf die strenge Dichotomie von Außen und Innen kann diese Bildreferenz auch als Angebot bewertet werden, das verborgene Geschehen der Be-

gegnung mit Gott in eine allgemein bekannte und verständliche Konfiguration zu übersetzen. Leser von Raimunds Text können das Offenbarungsgeschehen im Inneren Katharinas nach dem Vorbild eines der gängigsten Bildformulare der Zeit imaginieren.<sup>21</sup> Der Wechsel der Strahlenfarbe wie auch die Wendung der Stigmata nach innen stellen dann eine Korrektur des eingeführten Bildformulars dar, die der Vision eine individuelle Note von Authentizität verleihen: Das bekannte Bildschema verlebendigt sich, an seiner Differenz zu den Franziskusbildern bekundet sich der Anspruch der Erzählung auf Wahrhaftigkeit.

Mit der Bildreferenz des von Katharina gebeichteten Geheimnisses verkompliziert sich die Raumstruktur der Stigmatisierungsvision erheblich: Katharina wird nicht bloß in den Bildraum einer anderen Vision versetzt, sie nimmt selbst die Stelle des Visionärs ein und ist so ganz unmittelbar in das Bildgeschehen verstrickt. Gerade an der Überschreibung der Franziskus-Ikonographie zeigt sich, wie Raimunds Bericht zwei Bildtopologien ineinander schlingt: In ihrer Beichterzählung befindet sich Katharina im Raum der Gottesvision, potentiell wären äußere Wundmale möglich. Von außen besehen ist die Vision hingegen ein rein inneres Bild-Erleben, das lediglich Symptome der Erregung an die Körperoberfläche dringen lässt.

#### IV

Hält man sich an die beiden Perspektiven der Erzählung Raimunds, dann wären zwei Extremlösungen für ein Bild der Stigmatisierung denkbar: erstens, eine konsequente Umsetzung der Außenperspektive, die komplett auf die Darstellung der visionären Erscheinung verzichtet und allein die Symptome ekstatischer Entrückung am Körper Katharinas sichtbar macht: Erstarrung, Bewusstlosigkeit, geschlossene Augen und Bewegung wie in Trance. Und zweitens, eine Visualisierung der Innenperspektive, die alle Elemente von Katharinas Beichte dynamisch miteinander verkettet: die Erscheinung des Gekreuzigten, die Strahlen, deren Farbänderung und die Wundmale im Inneren des Körpers. Beides waren, wie die tatsächlich ausgeführten Bilder zeigen, für die Bildkunst des Spätmittelalters und der beginnenden Neuzeit rein theoretische Optionen, die genau das Entscheidende nicht leisteten: die Vermittlung zwischen den äußerlich sichtbaren und den inneren Anteilen des Visionsgeschehens auf der sichtbaren Oberfläche des Bildträgers. Dass eine solche Vermittlung im Fall Katharina auf eine schwierige Gratwanderung hinauslief, möchte ich an zwei Beispielen diskutieren, die durch rund ein Jahrhundert getrennt, mit sehr unterschiedlichen Techniken der Sichtbarmachung des Unsichtbaren operieren.

Mein erstes Beispiel ist ein Blatt mit einer kleinen, unkolorierten Pinselzeichnung (Abb. 1).<sup>22</sup> Auf der rechteckig umrandeten Bildfläche ist mit wenigen Strichen





Abb. 1: Detail aus Abb. 2

ein Innenraum angedeutet, den ein Altartisch im Hintergrund als Sakralraum ausweist. Im Vordergrund drängen sich in dichter Reihung zwei Gruppen von Männern und Frauen. Mit Gesten des Erstaunens verfolgen sie das Geschehen in der Mitte des Raumes: Dort kniet Katharina offenen Auges, die erhobenen Hände mit punktförmigen Wundmalen bezeichnet. Das von ihr geschaut Visionsbild ist in die linke obere Ecke des Bildfeldes eingetragen, es beschränkt sich auf die Figur des Gekreuzigten. Die in der *Legenda maior* erwähnten Strahlen bleiben unsichtbar.

Das eben beschriebene Bildrechteck nimmt nur einen kleinen Teil der gesamten Blattfläche ein (Abb. 2). Neben und über ihm sind drei weitere Zeichnungen platziert, in deren Zentrum ebenfalls der Empfänger einer himmlischen Vision



Abb. 2: Zeichnung zu Tommaso Caffarini, *Libellus de supplemento*, 1411/1417; Siena, Biblioteca Comunale, Ms. T. I. 2, p. 81: Vier Stigmatisierungen (Franziskus, Helena von Ungarn, Walter von Straßburg, Katharina)



kniet. Die mit Abstand prominenteste dieser Figuren ist der Prototyp Katharinas, Franziskus auf dem La Verna, während die beiden anderen zwei Stigmatisierte des Dominikanerordens verkörpern, Helena von Ungarn und Walter von Straßburg. In der Verbindung mehrerer Bilder lädt das Blatt also zu einem vergleichenden Sehen ein, das die Stigmatisierung Katharinas nicht allein für sich, sondern in der Relation zu seinen drei Nachbarn wahrnimmt.<sup>23</sup>

Die Kombination der vier Bilder macht einige Bemerkungen zu dem Text erforderlich, in den das Blatt eingefügt ist, dem *Libellus de supplemento*, der hier in seiner ältesten Manuskriptfassung von ca. 1417/18 vorliegt. Sein Autor, der Dominikaner Tommaso Caffarini, ist nach dem Tod Raimunds von Capua der wichtigste Förderer des Katharinenkultes, den er von Venedig aus energisch vorantreibt: Er unterhält dort ein Skriptorium, das Abschriften der *Legenda maior* für Dominikanerklöster in ganz Europa anfertigt, verfasst eine Kurzversion der Vita und organisiert die Dokumentation des *Processo Castellano*, einer gerichtlichen Untersuchung zum Leben und zur postumen Verehrung Katharinas, von der er sich eine Beschleunigung des Kanonisationsverfahrens erhofft. Im Zusammenhang dieses – letztlich gescheiterten – Engagements ist auch die eigentliche Zielsetzung des *Libellus* zu sehen: weit mehr als ein bloßer Nachtrag zur *Legenda* ist er letztlich ein umfassendes Plädoyer für die Heiligkeit Katharinas. Die Stigmata stehen im Zentrum der gesamten Schrift, ihnen widmet Tommaso den bei weitem umfangreichsten der 15 Traktate des *Libellus*, der mehr als ein Viertel des Buches einnimmt.<sup>24</sup>

Tommaso weiß um das enorme Konfliktpotential, das Katharinas Wundmale im Falle ihrer offiziellen kirchlichen Anerkennung entfalten würden. Bislang war es den Franziskanern erfolgreich gelungen, das Privileg der Stigmata für ihren Ordensgründer zu reklamieren. Genau das aber soll ihnen über Katharina streitig gemacht werden. Deshalb wählt Tommaso eine Strategie, einerseits die Vielzahl der Stigmatisierten in der Geschichte des Christentums herauszustellen, andererseits die Singularität besonders herausragender Stigmatisierungserlebnisse kenntlich zu machen.

*Quantum ad primum est sciendum quod stigma, generaliter loquendo, potest accipi [...] pro qualibet cicatrice vel signo in corpore humano visibiliter vel invisibiliter, seu ad extra vel ad intra relictis, ex quovis vulnere, adustione, impressione, percussione, vel quovis alio modo ipsi corpori valente lesionem inferre.*

(»Stigma kann, allgemein gesprochen, für jedwede Narbe oder jedwedes Mal im menschlichen Körper gebraucht werden, sei es sichtbar oder unsichtbar, sei es außen oder innen zurückgeblieben, als Folge jeder beliebigen Wunde oder Verbrennung, jedes beliebigen Abdrucks oder Schlags, oder jeder anderen Weise, die dazu ausreicht, dem Körper selbst eine Verletzung beizubringen.«)<sup>25</sup>

Nahezu von jedem Heiligen lässt sich so behaupten, dass er Stigmata an sich trage. Aber auch jener höchste Grad der Stigmatisierung, bei dem eine Vision die Einprägung von Wundmalen an genau jenen fünf Stellen des Körpers bewirkt, die den Wundmalen Christi entsprechen, wurde Tommaso zufolge von insgesamt vier Männern und Frauen erreicht – es sind die auf der Bildseite dargestellten Personen. Jede dieser vier Stigmatisierungen definiert sich über ein spezifisches Set von Merkmalen, die wie Puzzleteile zusammengefügt sind: der Erscheinungskörper, die Strahlen, und der Körper der Stigmatisierten mit dem spezifischen Aussehen seiner Wundmale.<sup>26</sup> Die Problematik der Vermittlungs- und Beobachtungsebenen kann so vollständig ausgeblendet werden, die Unsichtbarkeit der Wundmale Katharinas gerät zu einem Definiens, das auf der gleichen Ebene angesiedelt ist wie alle anderen Merkmale auch.

In einer Streitschrift für die Kanonisierung Katharinas gebührte Bildern allein schon deshalb ein wichtiger Platz, weil jede Heiligsprechung der Zeit auch eine gleichsam herbeigemalte Entscheidung war.<sup>27</sup> Wenn man die Stigmatisierung zum zentralen Offenbarungserlebnis in Katharinas Vita stilisieren wollte, dann musste für deren Verbildlichung eine ebenso stimmige wie prägnante Lösung gefunden werden, die sich vor der übermächtigen Folie der Franziskus-Ikonographie zu behaupten vermochte. Genau diesem Ziel dient das einzigartige Experiment, mehrere Heiligenbilder nicht im Sinne einer Kultgemeinschaft zusammenzuschließen – so wie es das Polyptychon hinter Katharina tun würde, wenn es lesbar wäre – sondern mit der Absicht eines Vergleichs zu kombinieren. Was im Text recht umständlich als ein Nacheinander von Analogien und Differenzen durchgenommen wird, kann auf der Bildseite in einer simultanen Zusammenschau erfasst werden. Auf ein und derselben Darstellungsfläche ist es möglich, Katharina mehrdimensional sowohl auf Franziskus wie auf die beiden Dominikanerseligen Helena von Ungarn und Walter von Straßburg zu beziehen. Möglicherweise hat Tommaso das Quartett der Stigmatisierten von vornherein auf eine solche visuelle Gegenüberstellung hin konzipiert. Genau diese Versuchsanordnung aber zwang die Künstler zu einer präzisen Positionsbestimmung: Welche bildlichen Mittel konnten (oder sollten) eine innere Stigmatisierung sichtbar machen?

## V

Gemessen an den beiden denkbaren Extremlösungen – radikale Außenperspektive, Visualisierung allein der Innenperspektive – wählt die Zeichnung des Sieneser Kodex einen nicht leicht dechiffrierbaren Kompromiss: Die Strahlen als ein zentrales Moment der Innenperspektive sind dem Blick des Betrachters



verborgen, während die Stigmata als sichtbare Punkte auf dem Körper eingetragen werden. Elemente, die der gleichen SichtbarkeitsEbene angehören, werden vom Zeichner gegensätzlich behandelt. Diese Unstimmigkeit überrascht umso mehr, als das Bildfeld schräg darüber Franziskus und die Vision des Seraph durch Strahlen verbindet. Damit verstoßen gleich beide Zeichnungen gegen die Vorgaben von Tommasos Text. Als falsch werden dort alle Franziskusbilder mit Strahlen und alle Katharinenbilder mit sichtbaren Stigmata verworfen. Denn von Strahlen sei weder in Bonaventuras *Legenda maior* noch in anderen offiziellen Dokumenten zu Franziskus die Rede, während die Wundmale Katharinas in den entsprechenden Texten zu Katharina immer als unsichtbar bezeichnet werden.<sup>28</sup> Die einzig gültige Richtschnur für die Zulässigkeit bzw. Unzulässigkeit von Bildern der Stigmatisierung ist für Caffarini somit der Wortlaut der schriftlichen Legenden.<sup>29</sup>

Die krasse Divergenz zwischen dem Regelwerk des Textes und den für diesen Text geschaffenen Bildern lässt uns vermuten, dass hier ein tiefer reichendes systematisches Problem vorliegt. Trotz unmissverständlicher Anweisungen gelingt es Caffarini nicht, schriftlichen Diskurs und figuratives Bild zur Deckung zu bringen. Der entscheidende Grund hierfür ist die jeweilige Ausrichtung der medialen Dispositive: Statt einer Zergliederung in spezifische Definitionsmerkmale bieten die Zeichnungen die Narration eines dynamischen Geschehens. Mit dieser Grundfunktion lassen sie zugleich das von Tommaso erfolgreich ausgeblendete Problem der Vermitteltheit und Beobachtbarkeit virulent werden: Aus welcher Perspektive wird die Stigmatisierung erzählt, welcher Blickwinkel wird dem Betrachter der Bilder angeboten? Für ein Erzählen, das im Modus figürlicher Sichtbarmachung operiert, halten diese Fragen noch einmal ganz andere Probleme bereit als für den Legendentext Raimunds.

Gerade bei einer Zusammenschau der vier Stigmatisierungsbilder wird erkennbar, dass die komplizierten Verhältnisse von Außen und Innen der Stigmatisierung eng an den Umraum gekoppelt werden, in dem sich jedes der Ereignisse zuträgt. Einer Außenbühne, der kargen Felsenkulisse des La Verna, stehen bei Helena, Walter und Katharina drei kastenförmige Innenräume gegenüber. Die Geschichte mittelalterlicher Visionsdarstellungen zeigt, dass solche Topographien stets eine eigene Semantik mitbringen, die nicht in der Abbildung historisch-geographischer Gegebenheiten aufgeht. Hier sind Berglandschaft und Interieur zunächst darin vergleichbar, dass sie als Topoi der Abgeschiedenheit, des Rückzugs aus der Welt figurieren.<sup>30</sup> Doch wohnt dem Innenraum in der Sieneser Malerei des 14. Jahrhunderts noch einmal ein sehr viel spezifischerer Sinn als architektonischer Hülle von Einsamkeit inne. Dabei wird die vordere Schwelle der Räume als künstlich herausgetrennte vierte Wand behandelt, die das nach außen abgeschirmte Geschehen für den Betrachter zugänglich macht.<sup>31</sup>

Die Öffnung solcher Gehäuse für die Zwecke der Erzählung kann an jene Offenlegung des Inneren gemahnen, die bei der Mitteilung geheimer Offenbarungen in der Beichte stattfindet. Insofern drängt sich das Gehäuse als Metapher für den inneren Raum von Katharinas Visionserfahrung geradezu auf. Dass der Urheber der Sieneser Bildseite seine Interieurs in dieser Weise verstanden wissen wollte, wird im Fall von Katharina an der Gestaltung der Rückwand ersichtlich: Gegen die überall auf dem Blatt vorherrschende Tendenz zur Unterdrückung von Details sind hier mehrere Fensteröffnungen angegeben. Ihre Fünzfzahl und die Hervorhebung des Mittelfensters als kreisförmiger Tondo stiften eine strukturelle Korrespondenz zu den Stigmata im Inneren Katharinas.<sup>32</sup>

Über die in allen vier Zeichnungen anzutreffenden Begleitfiguren werden für die Innenräume aber noch einmal ganz andere Zugangsbedingungen definiert als für den Eremo des La Verna. Mag das Gebäudeinnere durch eine steinerne Hülle von der Welt abgetrennt sein, so ist es doch in allen drei Fällen ein sozialer Raum, in dem Handlungen unter der Beobachtung durch andere vollzogen werden. Alle Dominikaner werden von mehreren Zeugen begleitet. Bei Katharina ist die Gruppe dieser Zeugen besonders zahlreich. Von beiden Seiten her treffen mehrere Blicke die auf die Knie niedergesunkene Heilige.

Im Franziskusbild ist getreu einer erstmals im Oberkirchenzyklus von Assisi realisierten Lösung nur ein einziger, traditionell als Bruder Leo identifizierter Zeuge anwesend.<sup>33</sup> In die Lektüre eines Buches vertieft, schenkt er der Erscheinung des Seraph-Christus keinerlei Beachtung. Er wird hier als inaktiver Beobachter begriffen, der auf das Vermittlungskonzept der Vision keinen Einfluss hat. Doch auch die aktiven Beobachterfiguren der drei anderen Bilder sehen keineswegs alles: Ihre Augen sind ausschließlich auf den Körper der Stigmatisierten gerichtet. Ohne von der visionären Erscheinung in der Höhe des Raums Notiz zu nehmen, stehen sie für jene Wahrnehmung aus der Außenperspektive, die im ersten Teil von Raimunds Erzählung geschildert wird.

Die irritierende Inkonsistenz von Sichtbarmachen der Wundmale und Verbergen der Strahlen findet eine Entsprechung im Dispositiv von Schauplatz und Begleitfiguren. So konstruiert die Zeichnung des *Libellus* einen Ort, an dem mehrere Sichtbarkeitsebenen übereinandergelegt werden: eine soziale Sphäre der kollektiven äußeren Beobachtung und ein einsamer Raum innerer Wahrnehmung der Vision.<sup>34</sup> Wo Katharina mit offenen Augen den schwebenden Körper am Kreuz erblickt, nimmt das Beobachterkollektiv allein den knienden Körper der *mantellata* wahr. Die Zusammenführung der beiden Sichtbarkeitsebenen mündet in deutlichen Brüchen in der Syntax des Bildes: So wie der Körper Katharinas gegen jede Raumlogik die vor ihr knienden Frauen überschneidet, so treten auch die von Katharina wahrgenommenen Strahlen in eine Sphäre der Nicht-Sichtbarkeit zurück. Die Unsichtbarkeit der Strahlen macht auf das



Problem aufmerksam, dass die beiden Blicke vom Bild nicht in eine gemeinsame Referenzebene des Sehens integriert werden können. Noch schwerer als diese gekappte Verbindung aber wiegt der Widerspruch, dass an den Handflächen Katharinas die punktförmigen Eintragungen der Stigmata zu sehen sind. Für Betrachter muss sich an ihnen die Frage stellen, welchem Körper sie letztlich zuzurechnen sind: dem realen Körper der Heiligen oder dem dargestellten Körper, den der Künstler auf die Blattfläche gezeichnet hat.

## VI

Die Bildkonstruktion der Stigmatisierung war ein labiles Gefüge, das nur in einem Prozess permanenter Anpassung und Revision stabilisiert werden konnte. Schon die Bilder, die unter Caffarinis Anleitung in Venedig entstehen, weisen eine irritierende Unstetigkeit im Umgang mit den zentralen Zeichenelementen der Körper-Vision auf: Mal werden die Strahlen dargestellt, teilweise sogar in der von Katharina beschriebenen Zweifarbigkeit, mal werden die Stigmata eingetragen, mal fehlt beides.<sup>35</sup> Das extreme Spektrum auseinanderliegender Optionen, zwischen denen die von Caffarini beauftragten Künstler schwanken, kann mit Anpassung an die jeweiligen medialen Dispositive, an spezifische Adressatenkreise und differente Funktionszusammenhänge allein nicht erklärt werden. All diese Aspekte spielen gewiss auch eine Rolle, doch treffen sie nicht den entscheidenden Punkt: die schwierige Vermittlung zwischen innerer, geheimer und äußerer, öffentlicher Sichtbarkeitssebene. Auch die Ausschaltung des Augenzeugenkollektivs konnte diese elementare Spannung nicht beseitigen. So zeigen Darstellungen der Stigmatisierung außerhalb des *Libellus* durchgängig eine einsame Katharina. Aber auch dort bleiben Stigmata und Strahlen problematische Elemente. Dies legt den Schluss nahe, dass die bildinternen Beobachterfiguren im *Libellus* nur eine Funktion der Veröffentlichung verstärken, die im Verständnis der Zeit bereits im Dispositiv der Bilder selbst verankert war. Der Verzicht auf bildinterne Beobachter konnte den impliziten Akt der Veröffentlichung nicht mehr rückgängig machen.

Um eine Vorstellung von der geschilderten Problematik zu gewinnen, genügt ein Blick auf die Überarbeitung der eben analysierten Bildseite in einer wenig später angefertigten Reinschrift des *Libellus* (Abb. 3).<sup>36</sup> Die Zeichnung des Bologneser Codex führt eindringlich vor Augen, welche Probleme sich ein Bild einhandelt, das alle der bei Raimund beschriebenen Elemente der Vision auf der Bildfläche sichtbar macht: die Strahlen, die vom visionären Körper des Gekreuzigten herunter zum realen Körper Katharinas führen, suggerieren eine bruchlose Homogenität zwischen den Sphären des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Die

Stigmata als Endpunkte der Strahlenlinien werden so auf der Außenseite des Körpers fixiert. Nach den strengen Wahrheitskriterien, die Caffarini anlegt, ist diese Darstellung nicht weniger ›falsch‹ als die des Sienerer Kodex.

Warum die Produzenten der Bilder mit dieser Konsequenz leben konnten, wird beim Blick auf die anderen Stigmatisierungsszenen schnell ersichtlich: erreicht wurde eine deutliche Angleichung an den links oben dargestellten Franziskus. Die Korrektur der ersten Bildfassung zeigt mit exemplarischer Deutlichkeit, in welchem Maß die Darstellungsfläche spätmittelalterlicher Bilder immer auch ein Ort gesellschaftlicher Machtausübung war: Allein schon im bloßen Akt der Darstellung bekundet sich bereits ein Machtanspruch der Bildproduzenten, der vom Publikum der Bilder akzeptiert oder zurückgewiesen werden kann. Die Sichtbarmachung von Strahlen und Wundmalen ist dann nicht nur eine Frage einer von außen partiell zu beobachtenden Wahrheit, sondern auch eine Frage institutioneller Anerkennung seitens kirchlicher Instanzen. Und dieser Prozess ist für Katharina wie für die beiden anderen Dominikaner der Bildseite noch nicht zum Abschluss gekommen, wie der gebuchtete Seligen-Nimbus dieser drei Akteure anzeigt.

Wir sind damit bei genau jenem Punkt angelangt, an dem sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein politischer Konflikt um die Stigmata Katharinas entzündete. In seiner Kanonisationsbulle vom 29. Juni 1461 ließ Pius II. die Stigmata unerwähnt.<sup>37</sup> Am Körper der neuen Heiligen blieben sie weiterhin angreifbare Zeichen. Als mit Sixtus IV. ein Franziskaner den Papstthron bestieg, erließ dieser kurz nach Amtsantritt ein offizielles Verbot aller bildlichen Darstellungen der Stigmata.<sup>38</sup> Unabhängig davon, wie wirksam oder unwirksam dieses Verbot war, das wegen ständiger Übertretungen laufend erneuert werden musste: Fest steht, dass die Katharinenbilder unter besonderer Beobachtung durch einen Teil der Kirche standen, und dass sie es waren – und nicht etwa die *Legendae* – die als öffentliches Bekenntnis zu den Wundmalen angegriffen wurden. Über diesem Streit rückte die bildliche Vermittlung der Körperzeichen vorübergehend in den Hintergrund. Die unklare Lesbarkeit sowohl der Zeichen am Körper Katharinas wie der Strahlen, die ihn mit der visionären Erscheinung verbinden, war den Franziskanern Grund genug, jegliche Repräsentation der Stigmata im Bild zu untersagen.

## VII

Der oberflächliche Betrachtungswinkel, zu dem die Auseinandersetzung mit den Franziskanern einlud, war in Wahrheit allerdings schon längst obsolet. In der Bildkunst des fortgeschrittenen Quattrocento hatte die Doppeldeutigkeit, die den Katharinen-Bildern vorgeworfen wurde, den Status einer festen





Abb. 3: Zeichnung zu Tommaso Caffarini, *Libellus de supplemento*, um 1420; Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 1574, fol. 29r: Vier Stigmatisierungen

Systemstelle erlangt. Als man begann, das neue Darstellungsverfahren der Perspektive konsequent in die Tiefe des Bildraums zu entwickeln, wurde mit dem Fluchtpunkt ein neuartiges ›Stigma‹ entdeckt, dessen Sichtbarkeit auf der Bildfläche kein realer Punkt in der Wirklichkeit entsprechen konnte.<sup>39</sup> Gleichzeitig machte die Kunsttheorie die Referenz äußerer Körperzeichen auf innere Bewusstseinsprozesse zu einem Grundproblem der Malerei. Bei Alberti wird das menschliche Innere als unsichtbare Sphäre behandelt, deren Prozesse in Regungen auf der Körperoberfläche beobachtbar gemacht werden müssen.<sup>40</sup> Wie die Problematik des Innen im Außen unter den Vorzeichen einer gewandelten Bildsprache produktiv weitergedacht werden konnte, führt eindrucksvoll das großformatige Retabel vor, das Domenico Beccafumi um 1514/15 für die Kirche des Olivetanerkonvents San Benedetto bei Siena malte (Abb. 4).<sup>41</sup>

Die für unsere Fragestellung entscheidende Neuerung dieses Bildes ist die Verdoppelung der Sehachsen. Die eine ist natürlich nach wie vor diejenige Katharinas, die hier parallel zur Bildebene angeordnet ist. Aber die wenigen Meter, die ihren Körper rein räumlich gesehen von dem des Gekreuzigten trennen, sind kaum konkurrenzfähig mit der Blickachse des idealen Betrachters, die den Innenraum quer dazu durchmisst, um an dessen Rückseite in ein weites Landschaftsareal entlassen zu werden. Ein Dispositiv der ›Durchsehung‹ fängt den Blick zunächst in der geometrischen Konstruktion der Binnenarchitektur ein und lässt ihn dann sehr viel freier in die Tiefe schweifen.

Halten wir zunächst als grundlegenden Befund fest, dass die beiden Sehakte, die jedes Visionsbild in ein spezifisches Verhältnis setzen, hier auf neue Weise korreliert werden. Das Vermittlungskonzept der Stigmatisierung hat sich grundlegend verändert. Nach wie vor ist es der gebaute Binnenraum, der dabei eine zentrale Strukturierungsleistung übernimmt. Wird er in den Zeichnungen des *Libellus* nur durch Herausnahme der vierten Wand zum Betrachter hin geöffnet, verliert er nun auch seine Rückwand.

Dort, wo der Blick in die Tiefe die Querachse der Stigmatisierung kreuzt, dient er ganz offenkundig dazu, die Position eines Augenzeugen zu simulieren (Abb. 5): Der niedrige Augpunkt der perspektivischen Konstruktion stattet diese Betrachterposition mit einem sehr individuellen Blickwinkel aus, der etwas oberhalb des Horizonts gelegen ist. Diesem Augpunkt sind wichtige Elemente der Interaktion zwischen Katharina und der Figur des Gekreuzigten entzogen: nicht nur bleiben die Strahlen, wie so oft, unsichtbar. Für den Betrachter ist nicht zu entscheiden, ob auf den Händen Wundmale zu erkennen sind oder nicht. Aus dem Erscheinungskörper des Gekreuzigten ist ein materielles Bildwerk geworden, an dem lediglich eine leichte Neigung nach vorne auf eine innere Belebung schließen lässt. Unzugänglich für den Betrachterblick ist der untere Teil des Kreuzes: Schwebt es in der Luft oder ist es auf ein Trägerelement montiert?<sup>42</sup> Für



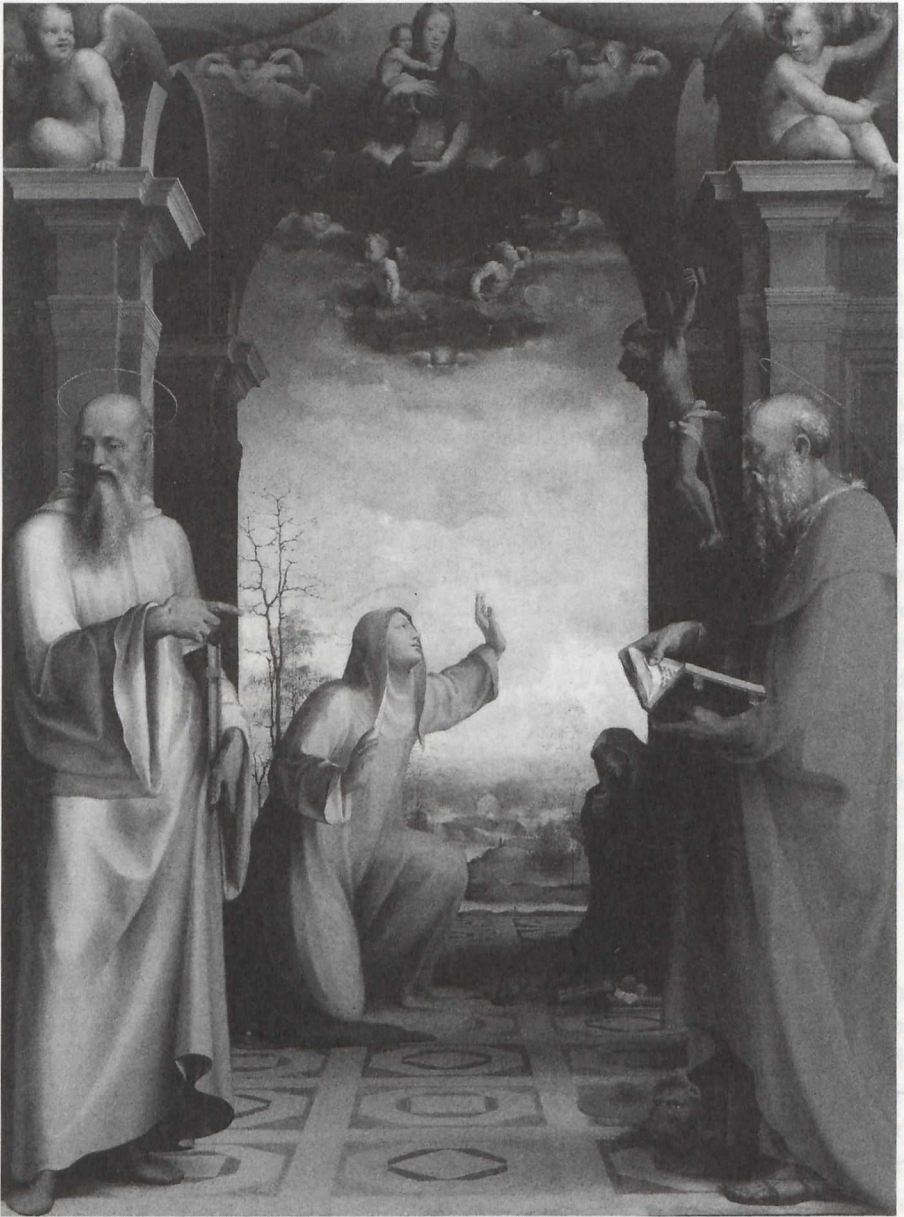


Abb. 4: Domenico Beccafumi, Stigmatisierung Katharinas, 1514/15; Siena, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 417



Abb. 5: Detail aus Abb. 4



solche Verweigerung von Information bietet das Bild indes auch eine Gegenleistung: An die Stelle der stereotypen Schemata älterer Bilder treten in Katharinas Körperhaltung vielfältige Symptome innerer Erregung, eine zunächst zögerliche, dann entschiedene Annäherung an Christus, deren Intensität der zu Boden gegleitene Mantel unterstreicht.<sup>43</sup>

Die ekstatische Begegnung Katharinas mit dem Gekreuzigten, die den Eindruck einer unmittelbar vor die Augen gestellten Ereignisschilderung erweckt, ist in ein Rahmenwerk der Sichtbarmachung eingestellt, das sich entlang der Tiefenachse entfaltet. Die an der vorderen Öffnung der Loggia postierten Heiligen Benedikt und Hieronymus erinnern uns als offiziell anerkannte Repräsentanten von Orden und Amtskirche, von Schrifttheologie und männlichem Asketentum an den hohen Bedarf an institutioneller Autorisierung und Legitimierung, dem die Veröffentlichung weiblicher Offenbarungen zumal in einem so strittigen Fall wie Katharina ausgesetzt war. Während Benedikt mit seinem Zeigegestus die lange Verbundenheit der Olivetaner mit Katharina unterstreicht, ist Hieronymus hier nicht nur als eine der kirchlichen Schriftautoritäten schlechthin zugegen, sondern auch als Büsserfigur, die sich in einer für Katharina vorbildlichen Weise vor einem Kruzifixus selbst Wunden zufügte.<sup>44</sup> Eng im Verbund mit den beiden Männern agiert die hoch über Katharina schwebende Gottesmutter, die Sieneser Stadtpatronin, auf deren Geheiß zwei Putten grüne Vorhänge zur Seite raffen und so, so könnte man es sehen, die gesamte Szenerie erst enthüllen und dem Auge des Betrachters zugänglich machen. Ein immenser Apparat also, der die im Bild vollzogene Veröffentlichung der Vision mit den Weihen des kirchlich Anerkannten und himmlisch Gewollten ausstatten soll.<sup>45</sup>

## VIII

Im Kontrast zu diesem überdeterminierten, mit Insignien des Autorisierenden angefüllten Entrée erwartet das Betrachterauge auf der Gegenseite ein Raum scheinbar stummer Zeichen. Mit dem historischen Schauplatz des von Raimund geschilderten Ereignisses – der innerstädtischen Sphäre der Stadt Pisa – hat der Ausblick, der hinter der entfernten Rückwand sichtbar wird, nichts zu tun, er ist ein fiktionales Gebilde. Bäume, Wiesen, ein Weg, der an einem Gewässer entlang in die Tiefe führt, eine im Bau befindliche Brücke, vereinzelte Gehöfte, verblauende Hügel und ein wolkenverhangener Himmel fügen sich zu einer auf den ersten Blick unverdächtigen Motivkombination, die große Ähnlichkeit mit zahllosen Landschaftshintergründen der Zeit aufweist. Theologisch versierten Betrachtern, wie sie unter den Olivetanern sicher anzutreffen waren, mögen einige dieser Elemente indes doch etwas mitteilbarer vorgekommen sein. Wie

Barbara Gordley bemerkt, lässt vor allem das Bild der Brücke, das auf Beccafumis Gemälde so prominent figuriert, an die Bildsprache von Katharinas *Dialogo* denken. Dort offenbart Gott in einem längeren Visionsbericht, wie er der Menschheit eine Brücke aufgerichtet hat, um den durch den Sündenfall unterbrochenen Weg des Menschen gen Himmel wieder begehbar zu machen.<sup>46</sup> Diese Brücke ist Christus, dessen heilsgeschichtliche Rolle in stetig changierenden Eigenschaften des Bildes ausgefaltet wird: mal ist es eine Konstruktion aus Holz, die für den Körper des Gekreuzigten steht, mal eine aus Stein, die mit blutrotem Mörtel verfugt ist, usw. Gerade die komposite Struktur der gemalten Brücke kann an die Vielgestaltigkeit des Brückenbildes im *Dialogo* erinnern.<sup>47</sup>

Allein schon die elementare Tatsache, dass Beccafumis Brücke nicht von der Erde in den Himmel führt, sollte allerdings davon abhalten, die Hintergrundslandschaft ikonographisch vereindeutigen zu wollen. Aussagekräftiger ist vielmehr die Entscheidung für den Landschaftsgrund selbst: Denkt man noch einmal an das Bilderquartett des *Libellus* zurück, dann wird hier jene Natursphäre in die Stigmatisierung Katharinas eingebaut, die in der älteren Kunst allein Franziskus vorbehalten war. Im Blick von Innen nach Außen gewinnt dieser Naturraum einen metaphorischen Zeichenstatus: man kann ihn als Visualisierung der verborgenen Innenseite des Stigmatisierungsgeschehens verstehen.<sup>48</sup> Wenn die Brücke im Gemälde von den Visionen des *Dialogo* angeregt ist, dann besitzt sie hier doch ein ganz eigenes Sinnpotential. Den Weg in die Bildtiefe fortsetzend, führt sie uns den Regionen des Fernen, Dunstigen, Ungreifbaren entgegen, die viele Betrachter als Faszinosum des Bildes beschreiben. Auf einer perzeptiven Ebene ist im verfließenden *sfumato* des Landschaftsraumes der maximale Kontrast zur geometrischen Struktur der Loggia erreicht.<sup>49</sup>

Die Raumfolge von Innenraum und Landschaftsausblick findet sich seit 1500 bei einer ganzen Reihe von Bildern der Stigmatisierung.<sup>50</sup> Letztlich, so könnte man es sehen, machen sich die Künstler dabei ein Dispositiv zu eigen, das die Malerei des 15. Jahrhunderts für Darstellungen der Verkündigung entwickelt und später auch auf anderen Marienthemen und auf Marienvisionen übertragen hatte.<sup>51</sup> Der gemeinsame Nenner dieser Bilder ist der Vorgang der Fleischwerdung Christi in Maria. Der Anschluss an diese Bildtradition ist gerade bei Beccafumi ein wichtiger Hinweis darauf, dass die innere Stigmatisierung Katharinas nun zunehmend vom männlichen Modell des Franziskus gelöst und nach dem weiblichen Muster eines Inkarnationsgeschehens aufgefasst wird, das seine Heilswirkung im unsichtbaren Inneren des Körpers entfaltet.<sup>52</sup>

Ein entscheidendes Bindeglied für die Relationierung von Loggia und Landschaft ist die zusammengekauerte *mantellata*, die am rechten hinteren Pfeiler der Loggia lehnt. Angesichts des hohen Grades an Künstlichkeit und Fiktionalität des gesamten Bildarrangements spricht wenig dafür, sie als eine jener Wäch-



terfiguren einzuordnen, die gleich dem Bruder Leo des Stigmatisierungsbildes vom eigentlichen Visionsgeschehen nichts bemerken.<sup>53</sup> Vielmehr legen die Platzierung an der rückwärtigen Schwelle der Loggia, die sie zum Pendant der beiden Heiligen im Vordergrund werden lässt, und die starke Überschneidung ihrer Silhouette mit der Hintergrundslandschaft die Vermutung nahe, dass hier eine Figur der inneren, imaginären Schau dargestellt sei, deren Aktivität das Landschaftsbild zugeordnet werden soll. Auf diese Träumerin hat Beccafumi die außergewöhnlich niedrige Augenhöhe des Bildes abgestimmt, so dass Katharinas Körper von der Waagerechten des Horizonts in zwei Hälften geteilt und die Vision selbst als Erfahrung an der Grenze zwischen Erde und Himmel fassbar gemacht wird.

## IX

Will man Beccafumis Bildlösung sehr grundsätzlich verstehen, dann handelt die Tafel in der Pinakothek von Siena von der Unmöglichkeit, so etwas wie einen Ereignisbericht einer Vision zu malen, der die Anforderung erfüllen könnte, die Wahrheit des Offenbarungsgeschehens zu beglaubigen. Mit einer zuvor unbekanntem Eindringlichkeit wird dem Betrachter in der Hauptszene des Bildes der simulierte Blick eines Augenzeugen auf die Ekstase Katharinas eingeräumt, der von außen auf den Körper Katharinas und die Anzeichen ihrer Erregung schaut. Gerade angesichts der Strittigkeit der Stigmata wird deutlich, dass aus dieser Perspektive nur eine lückenhafte Wahrnehmung des Offenbarungsvorgangs möglich ist. Die Einrichtung einer zusätzlichen Raumzone im Hintergrund schafft dann neuen Freiraum für die Visualisierung der inneren Wahrnehmung Katharinas. Ganz im Gegensatz zur Beichterszählung der *Legenda*, welche die Übersetzbarkeit der Vision hervorkehrt, wird das Visionsgeschehen nunmehr als partiell inkommunikabler Akt begriffen, dessen Gegenstand fern und unbestimmbar bleibt.

Das Geheimnis der inneren Stigmatisierung wird in der Hauptszene an jenes Verborgensein gekoppelt, das eine grundsätzliche mediale Bedingung zweidimensionaler Bilder schlechthin ausmacht: visuell unzugängliche Stellen wie die weggedrehten Handflächen und die unsichtbare Verankerung des Kruzifix erzeugen eine neue Spielart des Bildgeheimnisses. Der Betrachter kann diese verborgenen Stellen in seiner Imagination individuell auffüllen, aber er kann sie nicht durch Änderung seines vorgegebenen Blickwinkels in Erfahrung bringen. Das Bildgeheimnis wird begründet durch die spezifische Eigenschaft des Bildes, bei aller scheinbaren Lebendigkeit eine starre Zuordnung von Formen zu bieten, die eine Änderung des Blickwinkels gerade nicht möglich macht.

Über die Entfernung der Rückwand wird dem Betrachter ein metaphorisches Äquivalent für das Unter-Verschluss-Halten der geheimen Stellen der Bilderzählung angeboten. Das Dispositiv des Durchblicks von innen nach außen soll als Gleichnis für jene Einsichtnahme von außen nach innen erfahren werden, der am gemalten Körper der Heiligen nicht möglich ist. Was in der rückwärtigen Öffnung der Loggia zu sehen ist, hat mit dem Bild, das Katharina in Raimunds *Legenda* beschreibt, nichts zu tun. Es ist ein von Beccafumi frei erdichtetes Bild, das die Visionserfahrung unter losem Rekurs auf die Brücken-Metapher des *Dialogo* in die Figur eines Wegs in die Ferne übersetzt.<sup>54</sup> Ein Gleichnis für den Offenbarungsmodus der Vision, der sich durch seine Differenzqualität gegenüber der sichtbaren Außenwelt im Vordergrund bestimmt. Durch die Überblendung von Nah und Fern, mit der die perspektivische Projektion operiert, rückt die Landschaft, die eigentlich im fernen Dahinter Katharinas lokalisiert ist, in das Intervall zwischen Katharina und dem Kruzifix. Gewissermaßen als Kehrseite des Bildgeheimnisses wird mit dieser Verbindung von Figur und Zwischenraum mehr sichtbar gemacht, als für einen realen Beobachter zu sehen wäre.

## X

Trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer mangelnden Durchschlagskraft sind die Wundmale Katharinas für eine Geschichte der Medialität von Offenbarung im Spätmittelalter von kaum zu überschätzender Bedeutung. Zwar ist die Sienesin gemessen an der Omnipräsenz des Franziskus eher eine Randfigur der spätmittelalterlichen Bildkunst geblieben. Am Misserfolg, der zumal den frühen Bemühungen Tommaso Caffarinis um die Verbreitung und Anerkennung des Katharinenkults beschieden war, trägt das Problem der unsichtbaren Stigmata sicher eine gehörige Mitschuld. Mit all diesen Defiziten ist Katharina aber auch ein Lehrbeispiel für die Verwerfungen und Umbrüche, denen die Koordinaten von Offenbarung im späteren Mittelalter ausgesetzt waren.

Für bildliche Visionsdarstellungen gilt im Mittelalter lange Zeit das Prinzip einer perfekten, allwissenden Beobachterposition, die für den abgesonderten Raum des Geheimen keinen Ort hat. Außen und Innen der visionären Offenbarung werden so zusammengeführt, dass ein Analogon für den göttlichen Blick entsteht. Vor Gott aber kann es keine Geheimnisse geben.<sup>55</sup> Das Szenario der Verleihung unsichtbarer Wundmale ist hingegen an eine externe Perspektive gebunden, der die visionäre Offenbarung als ein inneres Geheimnis teilweise entzogen bleibt. Sobald eine solche externe Beobachterinstanz im Bild implementiert ist, wird eine Rückkehr zur allwissenden Betrachterposition älterer Prägung unmöglich. Dies führt dazu, dass die Repräsentation von Offenbarung



zunehmend als Veröffentlichung verstanden wird, deren Geltungsansprüche vom Publikum akzeptiert oder zurückgewiesen werden können. Die Bildgeschichte der Stigmatisierung Katharinas gibt eine sehr konkrete Vorstellung davon, dass der Raum, den die Bilder einnehmen, erst für diese verfügbar gemacht und gegen externe Bestreitung behauptet werden muss. Die internen Beobachterfiguren des *Libellus* und der Geleitschutz durch zwei männliche Schriftheilige bei Beccafumi stehen für unterschiedliche Strategien, die Wahrheit der Stigmata zu beglaubigen und ihre Veröffentlichung zu legitimieren.

Der Körper Katharinas hat in dieser Geschichte eine doppelte Oberfläche: eine, die von den Strahlen getroffen und mit Stigmata gezeichnet wird, und eine, die den Blicken umstehender Beobachter ausgesetzt ist. Auf dieser ambivalenten Grundlage vermögen die Wundmale keine stabile Haftung zu entwickeln. Beccafumi zieht dann einige wegweisende Konsequenzen aus dieser Schwierigkeit: Er verschiebt den Fokus von den göttlichen Zeichen der Stigmata hin zu den körperlichen Anzeichen ekstatischer Erregung und lagert gleichzeitig Teile der visionären Offenbarung in ein Raumsegment aus, das vom Handlungsort deutlich separiert ist. Dieses Insistieren auf starken Schwellen zwischen Hier und Dort macht deutlich, dass der Graben zwischen einem nur innerlich zugänglichen Offenbarungsgeschehen und dem äußeren Wahrnehmungsraum, in dem die Veröffentlichung der Vision stattfinden soll, nicht mehr ohne weiteres zu überbrücken war. Mit dem Bewusstwerden dieser unaufhebbaren Distanz eröffnen sich den Bildern aber auch neue Freiräume, das eigene Potential des Verbergens und Andeutens auszuloten und die gemalten Geheimnisse *secrete* zur Anschauung zu bringen.

#### Anmerkungen

- 1 Zur Geschichte der Stigmatisierung im Christentum vgl. Pierre Adnès: [Art.] Stigmates, in: *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Bd. 14. Paris 1990, Sp. 1211–1243. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stigmata vgl. Bettine Menke, Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. München 2004. Zur Einordnung in die mittelalterliche Geschichte des Visionären vgl. David Ganz: *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*. Berlin 2008. Dort auch ein Kapitel zur Stigmatisierung Katharinas von Siena, dessen Thesen ich hier auf die bildliche Repräsentation von Geheimnissen zuspitze.
- 2 Zum Geheimnis vgl. Alois Hahn: *Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten*, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle* Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit, in Verbindung mit Alois Hahn und Hans-Jürgen Lüsebrink*. München 1997 (*Archäologie der literarischen Kommunikation* 5,1), S. 23–39; Hildegard Elisabeth Keller: *Absonderungen. Mystische Texte als literarische Inszenierung von Geheimnis*, in: Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (Hg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*. Kolloquium Kloster Fischingen. Tübingen 2000, S. 195–221.
- 3 Zu Raimund und zur Geschichte der *Legenda maior* vgl. Jörg Jungmayr: *Einleitung*, in: *Raimund von Capua: Legenda maior (vita Catharinae Senensis)*, hg. von Jörg Jungmayr. Berlin 2004, S. xxiii–xxxii. Zu Raimunds Katharinenfigur und seiner Autorenrolle vgl. Sofia Boesch Gajano,

- Odile Redon: La *Legenda Maior* di Raimondo da Capua, costruzione di una santa, in: Domenico Maffei, Paolo Nardi (Hg.): *Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano*. Siena 1982, S. 15–35; Karen Scott: *Mystical Death, Bodily Death. Catherine of Siena and Raymond of Capua on the Mystic's Encounter with God*, in: Catherine M. Mooney (Hg.): *Gendered Voices. Medieval Saints and Their Interpreters*. Philadelphia 1999 (The Middle Ages series), S. 136–167; John W. Coakley: *Women, Men, and Spiritual Power. Female Saints and Their Male Collaborators*. New York 2006 (Gender, theory and religion), S. 170–192.
- 4 Raimund, *Legenda maior* (Anm. 3), S. 272–275.
  - 5 Raimund, *Legenda maior* (Anm. 3), S. 274f.
  - 6 Raimund, *Legenda maior* (Anm. 3), S. 256f.
  - 7 Zum »ideal of transparency« bei der Beichte vgl. Dallas G. Denery: *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World. Optics, Theology and Religious Life*. Cambridge 2005 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought), S. 39–74. Dass diese Durchsichtigkeit gleichwohl unvollständig bleiben muss, deutet sich etwa in Raimund, *Legenda maior* (Anm. 3), S. 122 an. Während der Beichte einer Vision Katharinas fragt sich Raimund *putas ne sunt omnia vera que dicit?*, worauf anstelle von Katharinas Gesicht ein männliches Antlitz für ihn sichtbar wird, in dem er die Züge Christi erkennt. Den Hinweis auf diese Passage entnehme ich Judith Klinger: »Als sei Ich ein Anderer.« *Mystisches Subjekt, Geschlecht und Autorisierung bei Caterina von Siena*, in: Judith Klinger, Susanne Thiemann (Hg.): *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Potsdam 2006 (Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Neue Folge 1), S. 83–129, hier S. 97f.
  - 8 Zu Raimunds Stilisierung als Zeuge und Beichtvater in der *Legenda* vgl. Coakley, *Women, Men, and Spiritual Power* (Anm. 3), S. 184–191.
  - 9 Vgl. Katharine Park: *Impressed Images. Reproducing Wonders*, in: Caroline A. Jones, Peter Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*. New York 1998, S. 254–271; Dies.: *Relics of a Fertile Heart. The »Autopsy« of Clare of Montefalco*, in: Anne McClanan, Karen Rosoff Encarnación (Hg.): *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*. New York 2002, S. 115–133.
  - 10 *Hec enim oculis corporeis privata nascitur ne mundum videat; que iam lumine divino vescitur, ut in terra stans celum tantum aspiciatur*. Zitiert nach Marie-Hyacinthe Laurent: *La plus ancienne légende de la B. Marguerite de Città di Castello*, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 10 (1940), S. 109–131, hier S. 121.
  - 11 *Subito ex dicta cana tres lapilli mirabiles exilierunt diversas ymagines impressas habentes. In quorum altero quedam facies cum corona aurea cuiusdam mulieris pulcherrime videbatur insculpta, quam quidam interpretati fuerunt efigiem esse beate Marie virginis gloriose cui afficiebatur immensa devocione Margarita beata. In altero vero quidam parvulus videbatur in cunes et pecudes circumquaque, quel Christum vel Christi nativitatem significare dixerunt. In tertio vero lapillo sculpta erat ymago cuiusdam viri calvi cum barba canuta et cum palio aureo super spatullis et coram isto quedam mulier vestita in habitu Predicatorum genuflexa, et hunc beatum Iosep et beatam Maritam figurare dixerunt. A latere vero dicti lapilli sculpta erat quedam candidissima columba, quam spiritum sanctum representare dixerunt, quo mediante Maria Filium concepit*. Ebd., S. 128.
  - 12 *Cuibus chooperabatur frequens et assidua meditatio vite Christi, nam in mente et in ore semper videbatur habere partum Virginis gloriose, Christi nativitatem, Joseph administrationem, de quibus frequentissime loquebatur. [...] Et sic apparuit quod ubi cor Margarie fuit, ibi tesaurus mirabilis est inventus, quia ut supra dictum est, in predictis iugiter cogitabat*. Ebd., S. 126 und 128.
  - 13 Vgl. Hans Belting: *Der Körper als Bild*, in: Kristin Marek u. a. (Hg.): *Bild und Körper im Mittelalter*. München 2006, S. 21–36. Zur Geschlechterproblematik der Körpervisionen Katharinas in der *Legenda* ausführlich Klinger, »Als sei Ich ein Anderer« (Anm. 7).
  - 14 Vgl. Millard Meiss: *Malerei in Florenz und Siena nach der Schwarzen Pest. Künste, Religion und Gesellschaft in der Mitte des 14. Jahrhunderts* [Princeton, NJ 1951], übers. von Sabine Russ. Amsterdam u.a. 1999, S. 116; Barbara Pike Gordley: *A Dominican Saint for the Ben-*



- edictines. Beccafumi's *Stigmatization of St. Catherine*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55 (1992), S. 394–412, hier S. 396; Klaus Krüger: Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft, in: Hans Belting, Dieter Blume (Hg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*. München 1989, S. 187–200, hier S. 189, Emily Ann Moerer: *Catherine of Siena and the Use of Images in the Creation of a Saint 1347–1461*. Diss., Univ. of Virginia, Charlottesville 2003, S. 1f. und 36–38.
- 15 In der Beichterzählung spricht Katharina von einer Abwärtsbewegung des Gekreuzigten, die eher an ein Herabschweben aus dem Himmel denken lässt: *Dominum vidi crucifixum super me magno cum lumine descendentem* (Raimund, *Legenda maior* [Anm. 3], S. 274). Dieses Sehen kann nur ein inneres sein, da Raimund Katharina explizit *oculis clausis* (ebd., S. 272) beschreibt.
- 16 Vgl. Julia Schade, Matthias Quast: Baugeschichte. Das Oratorium des SS. Crocifisso, in: Peter Anselm Riedl, Max Seidel (Hg.): *Die Kirchen von Siena*, 2 Bde., München 1992 (Italienische Forschungen: Sonderreihe), hier Bd. 2.1.2., S. 102–117, hier S. 103. 1565 wurde die Kreuztafel im Auftrag der Bruderschaft nach Siena entführt und im Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda aufbewahrt. Zu ihrer Inszenierung als Reliquie gehört ein Schrein mit zwei Seitenflügeln, auf denen der büßende Hieronymus und Katharina beim Empfang der Stigmata zu sehen sind, vgl. Julia Schade: *Schrein des wundertätigen Kreuzes*, in: ebd., S. 258–260.
- 17 *In hac ecclesia quadam die dominica ego ad eius onstanciam celebraui eamque, ut comuni modo loquendi dixerim, comunicavi*. Raimund, *Legenda maior* (Anm. 3), S. 272. Vgl. Caroline W. Bynum: *Women mystics and eucharistic devotion in the thirteenth century*, in: *Women's Studies* 11 (1984), S. 179–214; Jeffrey F. Hamburger: *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, S. 47–69, hier S. 56.
- 18 Meiss, *Malerei in Florenz und Siena* (Anm. 14), S. 200–207; Chiara Frugoni: *Des stigmates*, in: *Catherine de Sienne*. Ausst.-Kat. Palais des Papes Avignon. Avignon 1992, S. 55–78, hier S. 65–68.
- 19 Vgl. Chiara Frugoni: *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Turin 1993, S. 210–217; Arnold Davidson: *Miracles of Bodily Transformation, or, How St. Francis Received the Stigmata*, in: Caroline A. Jones, Peter Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*. New York 1998, S. 101–124, hier S. 112–119; Ganz, *Medien der Offenbarung* (Anm. 1), S. 297–307.
- 20 Vgl. Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary. The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, in: *Viator* 20 (1989), S. 161–182; Jean-Claude Schmitt: *Rituels de image et récits de vision: Testo e immagine nell'alto medioevo*. Spoleto 1994 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 41), S. 419–459; Chiara Frugoni: *Female Mystics, Visions, and Iconography*, in: Daniel Bornstein, Roberto Rusconi (Hg.): *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*. Chicago, London 1996, S. 130–164.
- 21 Dies steht in starkem Kontrast zur (partiellen) Inkommunikabilität der Vision, auf der Katharina etwa in Brief 219 im Zusammenhang einer Erscheinung des gekreuzigten Christus insistiert, vgl. Coakley, *Women, Men, and Spiritual Power* (Anm. 3), S. 182.
- 22 Siena, Biblioteca Comunale, Ms. T. I. 2. Pergament, 29,5 x 22,0 cm, fol. 112. Inhalt: *Libellus de supplemento* (S. 1–192); Massimino da Salerno, *Legenda admirabilis beate Katherine de Senis* (S. 193–224). Vgl. Imelda Foralosso: *Introduzione*, in: Tommaso d'Antonio Caffarini: *Libellus de supplemento legende proluxe Virginis Beate Catherine de Senis*, hg. von Giuliana Cavallini, Imelda Foralosso. Rom 1974 (Testi Cateriniani 3), S. VII–LXXI, hier S. LV–LVII. Zu den Zeichnungen vgl. Maria Adelaide Mongini: *Il ruolo dell'immagine nei due codici del Libellus de supplemento legende proluxe virginis beate Catherine de Senis*, in: *Roczniki Humanistyczne* 45 (1997), S. 179–205; Fabio Bisogni: *Il Libellus di Tommaso d'Antonio Caffarini e gli inizi dell'iconografia di Caterina*, in: Luigi Trenti, Bente Klange Addabbo (Hg.): *Con l'occhio e col lume*. Atti del Corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena. Siena 1999, S. 253–267, hier S. 256–267; Diega Giunta: *La questione delle stimmate alle origini della iconografia cateriniana e*

- la fortuna del tema nel corso dei secoli, in: ebd., S. 319–347, hier S. 329–333; Emily Ann Moerer: The Visual Hagiography of a Stigmatic Saint. Drawings of Catherine of Siena in the *Libellus de Supplemento*, in: Gesta 44 (2005), S. 89–102.
- 23 Vgl. Felix Thürlemann: Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff (Hg.): Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen. Tübingen 2005 (Literatur und Anthropologie 23), S. 163–174.
- 24 Zur Stigmatologie des *Libellus* vgl. Bisogni, *Libellus* (Anm. 22), S. 259–267; Moerer, *Visual Hagiography* (Anm. 22), S. 96–99.
- 25 Tommaso Caffarini, *Libellus* (Anm. 22), S. 122.
- 26 Vgl. ebd., S. 150f.
- 27 Von »canonisations par l'image« spricht André Vauchez: La sainteté en Occident aux derniers siècles du moyen âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques. 2. Aufl. Rom 1988 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 241), S. 103. Vgl. anknüpfend daran für Katharina und vergleichbare Fälle im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts Moerer, *Catherine of Siena* (Anm. 14); Kristin Böse: Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Petersberg 2008 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 61).
- 28 *Ubi beata Catherina de Senis depingeretur cum quinque stigmatibus visibilibus in manibus et in pedibus et cum apparitione seraphica non est bene factum, cum nex ex legenda sua aut ex alio quod ita fuerit reperiatur, ita consimiliter ubi beatus Franciscus depingatur cum stigmatibus sanguinolentis in manibus et in pedibus et apparitione radiorum sanguinolentorum ad quinque sui corporis loca pertingentium, etiam non videtur bene factum, pro quanto de dictis nec in legenda nec alibi fit aliqua mentio.* Tommaso Caffarini, *Libellus* (Anm. 22), S. 156.
- 29 Die in Anm. 22 aufgeführte Literatur zu den Zeichnungen übersieht diese Abweichung entweder vollständig oder misst ihr keine Bedeutung zu.
- 30 Vgl. Krüger, *Bildandacht und Bergeinsamkeit* (Anm. 14), S. 191–193; Böse, *Gemalte Heiligkeit* (Anm. 27), S. 116–123.
- 31 Vgl. die Unterscheidung von Schauöffnung und Handlungsöffnung in Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996, S. 29–31, und für Siena ebd., S. 51–64.
- 32 Die Metapher vom Wundmal als Fenster findet sich im Text des *Libellus* an mehreren Stellen, vgl. Tommaso Caffarini, *Libellus* (Anm. 22), S. 239: *Ecce aperta est apotheca omnibus aromatis et medicinalibus plena: per vulnerum igitur fenestras intretis et accipiatis medicinam* [...].
- 33 Vgl. Frugoni, Francesco e l'invenzione delle stimmate (Anm. 19), S. 210; Davidson, *Miracles of Bodily Transformation* (Anm. 19), S. 115f.; Ganz, *Medien der Offenbarung* (Anm. 1), S. 302f.
- 34 Ein frühes Beispiel für eine ähnliche Doppelwertigkeit des Innenraumes einer Vision ist die Eingangsminiatur des Wiesbadener *Liber Scivias* mit Volmar, der Hildegard durch eine Fensteröffnung beobachtet, vgl. Ganz: *Medien der Offenbarung* (Anm. 1), S. 120–122.
- 35 Vgl. Ganz, *Medien der Offenbarung* (Anm. 1), S. 336f.
- 36 Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 1574, Pergament, 33,0 x 22,7 cm, fol. 67. Inhalt: *Libellus de supplemento* (fol. 1–67). Vgl. Foralosso, *Introduzione* (Anm. 22), S. LIX–LXVIII; Mongini, *Il ruolo dell'immagine* (Anm. 22), S. 188–193.
- 37 Vgl. Otfried Krafft: Papstkunde und Heiligsprechung. Die päpstlichen Kanonisationen vom Mittelalter bis zur Reformation. Ein Handbuch. Köln 2005 (Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 9), S. 982–988.
- 38 Vgl. André Vauchez: Les stigmates de saint Francois et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 80 (1968), S. 597–625, hier S. 610–612; Giunta, *La questione delle stimmate* (Anm. 22), S. 322f.
- 39 Zu Parallelen von Stigma-Bildern und perspektivischer Projektion anregende Überlegungen bei Wolfgang Schäffner: Die Wunder des San Francesco d'Assisi und der Therese Neumann. Elemente einer Mediengeschichte des Stigmas, in: Menke/Vinken, *Stigmata* (Anm. 1), S. 181–195. Zum Fluchtpunkt vgl. auch Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und



- Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/M. 1990, S. 56–59; Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008, S. 18f. und 185–189.
- 40 Vgl. Leon Battista Alberti: De Statua. De Pictura. Elementa Picturae, hg. von Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin. Darmstadt 2000, S. 268: *Sed hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur. Nam videmus ut tristes, quod curis astricti et aegritudine obsessi sint, totis sensibus ac viribus torpeant, interque pallentia et admodum labantia membra sese lentis detineant.*
- 41 1514/15. Siena, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 417. Holz, 212 x 162 cm. Hauptbild eines Retabels für den Altar des hl. Benedikt. In der Predella drei weitere Katharinen-Szenen: Mystische Vermählung, Katharina empfängt die Kommunion von einem Engel, Katharina empfängt das Gewand der *mantellata*. Vgl. Michele Maccherini: Stigmate di Santa Caterina da Siena, in: Fiorella Sricchia Santoro (Hg.): Domenico Beccafumi e il suo tempo. Ausst.-Kat. Siena, Chiesa di Sant'Agostino und Palazzo Bindi Sergardi Siena. Mailand 1990, S. 110–112 (Nr. 9); Gordley, A Dominican Saint (Anm. 14); Piero Torriti: Beccafumi. L'opera completa. Mailand 1998, S. 72–74 (Nr. P11).
- 42 Die dunkle Silhouette neben der kauern den *mantellata*, die ich in Medien der Offenbarung (Anm. 1), als »Altar« anspreche, ist ein Postament der Loggienarchitektur.
- 43 Böse, Gemalte Heiligkeit (Anm. 27), S. 99f. hebt letzteres bereits für zwei ältere Darstellungen als Mittel hervor, Ekstase zu visualisieren: das Polyptychon von Andrea di Bartolo aus dem venezianischen Dominikanerinnenkonvent Corpus Christi (um 1395, Murano, Museo Vetrario) und die Tafel Giovanni di Paolos aus der Pala dei Pizzicaiuoli (nach 1461, New York, Metropolitan Museum).
- 44 Vgl. Eugene F. Rice: Saint Jerome in the Renaissance. Baltimore, London 1985 (The Johns Hopkins symposia in comparative history 13); Daniel Russo: Saint Jerome en Italie. Étude d'icongraphie et de spiritualité (XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle). Paris, Rom 1987 (Images à l'appui 2); Christiane Wiebel: Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus. Weinheim 1988. Gordley, A Dominican Saint (Anm. 14), S. 407–409, verweist auf zahlreiche Sieneser Bilder der Zeit, die Katharina und Hieronymus verbinden. Dazu zählen auch zwei Stigmatisierungsalte in der Santa Casa di Santa Caterina: der oben, Anm. 16, erwähnte Schrein mit dem *Crocifisso delle Stimmate* und das Retabel Bernardino Fungais (1495/1510) für das Oratorio della Cucina, vgl. Peter Anselm Riedl: Altarbilder, in: Riedl/Seidel, Kirchen von Siena (Anm. 16), Bd. 2.1.1, S. 203–206.
- 45 Zwischen dem großformatigen Altarbild für die Olivetaner und den drei kleinformatigen Versionen des Themas, die Beccafumi im Laufe seines Lebens malt, bestehen gerade in diesem Punkt auffällige Unterschiede: die gesamte Rahmung durch Maria und die Heiligen entfällt, gleichzeitig werden die Strahlen zwischen Kreuzifix und Katharina sichtbar gemacht. Vgl. Torriti, Beccafumi (Anm. 41), S. 67–69 (Nr. P8), S. 74f. (Nr. P12b), S. 182 (Nr. P80). Diese Differenzen lassen darauf schließen, dass das Hauptbild eines Retabels in ungleich höherem Maße als öffentlicher Bildort galt als beispielsweise die Predella.
- 46 Vgl. Gordley, A Dominican Saint (Anm. 14), S. 398–401.
- 47 Vgl. Caterina da Siena: Libro della Divina Dottrina. Volgarmente detto Dialogo della Divina Provvidenza, hg. von Matilde Fiorilli. Bari 1928, S. 42–61 (XX–XXXI). Für Beccafumis Gemälde besonders signifikant der Vergleich der drei hölzernen Stufen der Brücke mit dem Körper des Gekreuzigten, genauer den Füßen Christi, seiner Seitenwunde und seinem Mund. Vgl. ebd., S. 50 (XXVI).
- 48 An dieser Stelle ist auf die beiden seitlichen Predellenbilder der mystischen Vermählung und der Gewandspende zu verweisen, deren Schauplatz die Bühne des Hauptbildes gewissermaßen in einer 90°-Drehung zeigt: Hier ist der Landschaftsraum diejenige Zone, aus der die Figuren der visionären Erscheinung Katharina entgegenschweben.
- 49 Vgl. Klaus Krüger: Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento, in: Krüger/Nova: Imagination und Wirklichkeit (Anm. 17), S. 99–121.
- 50 Vgl. Ganz, Medien der Offenbarung (Anm. 1), S. 342–346.
- 51 Vgl. für Verkündigungsbilder Daniel Arasse: L'annonciation italienne. Une histoire de perspec-

tive. Paris 1999. Beispielhaft für die Ausweitung auf andere Themen können stehen: Perugino, *Vision des hl. Bernhard* für die Zisterzienserkirche Santa Maria Maddalena di Cestello in Florenz (1488/89, München, Alte Pinakothek); Ders., *Pietà* für San Giusto bei Florenz (1494–95, Florenz, Uffizien), Mariotto Albertinelli, *Heimsuchung* für die Chiesa di San Michele delle Trombe in Florenz (1503, Florenz, Uffizien).

- 52 In einer ungefähr gleichzeitigen kleinformatigen Version der Stigmatisierung aus einem verlorenen Predellenzyklus hat Beccafumi hinter Katharina keine Landschaft, sondern ein Altarbild gemalt, das die Geburt Christi darstellt. Maria nimmt dort eine ähnliche Haltung ein wie die kniende Katharina im Vordergrund. Vgl. Torriti, Beccafumi (Anm. 41), S. 74f.
- 53 So Gordley, *A Dominican Saint* (Anm. 14), S. 396. Zur Diskussion solcher Wächterfiguren in Traumdarstellungen vgl. Steffen Bogen: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*. München 2001, S. 342–348.
- 54 In dieser Hinsicht bestehen große Parallelen zu Raffaels *Madonna di Foligno* für den Hauptaltar von Santa Maria in Aracoeli (1511/12, Rom, Musei Vaticani), die in ähnlicher Weise als vom Maler erdichtete Vision konzipiert ist und die Beccafumi eben vollendet bei seiner Römreise der Jahre 1510–12 studiert haben dürfte, vgl. Victor Stoichita: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*. München 1997 (Bild und Text), S. 32.
- 55 Das wohl gängigste Beispiel ist das klassische Formular der Traumvision, das die Umgebung des Träumers, den Körper des Träumers selbst und das von ihm geträumte Bild ohne klare Separierung ineinanderschiebt, vgl. Bogen, *Träumen und Erzählen* (Anm. 53).