

HIMMLISCHE VERZÜCKUNG – IKONOGRAFIE DER RELIGIÖSEN EKSTASE

Ulrich Pfisterer

Bilder religiöser Ekstasen gibt es genau genommen erst seit Caravaggios *Stigmatisation des heiligen Franziskus* aus der Zeit um 1595 (Abb. 1).¹ Der Heilige ist auf dem Berg La Verna zusammengesunken, sein Körper in einem paradoxen Zustand zwischen leblosem Erschlaffen und angespanntem Aufwölben wird von einem jugendlichen Engel gestützt. Christus hat Franziskus unmittelbar zuvor angerufen. Laut Legende prägt daraufhin ein Seraph dem Heiligen die Wundmale des Erlösers in den Leib ein. Den Bildbetrachtern bleibt diese überirdische Erscheinung ebenso verborgen wie dem Begleiter des Franziskus, Bruder Leone, im dunklen, allein von zarten Lichtstreifen am Horizont erleuchteten Hintergrund. Zu sehen ist jedoch, wie in dem Moment, da sich die Male zu übertragen beginnen, das Gewand über der offenbar ersten, der Seitenwunde aufreißt. Franziskus verweist durch seine unwillkürliche Handbewegung auf diese beginnende körperliche Angleichung an den Erlöser.

Caravaggios Gemälde gelingt es erstmals überzeugend, das ekstatische Aufeinandertreffen absoluter göttlicher Macht und absoluter menschlicher Ohnmacht zu visualisieren. Während einer religiösen Ekstase wird entweder das Bewusstsein einer Person von einer höheren Kraft aus dem Körper *herausgerissen*, dessen Wahrnehmungen und andere physiologische Prozesse dabei quasi suspendiert – oder aber die höhere Kraft dringt in das Bewusstsein einer Person ein und ergreift vollständig Besitz von ihr. In beiden Fällen verdrängt dieses Erfüllt-Sein die irdische Realität weitestgehend. Im Christentum – und ähnlich in den meisten anderen Religionen – können Momente der religiösen Entrückung beziehungsweise Verzückung, der prophetischen Inspiration oder aber des Erschreckens bis ins Innerste angesichts der göttlichen Erhabenheit zu Ekstasen führen. Nun lassen sich diese Zustände zwar eigentlich nicht bewusst herbeiführen. Dennoch ereignen sie sich bevorzugt in Kontexten extremer Reduktion, sprich Askese respektive Routine bestimmter Körper- und Geistestechniken der Meditation und des Gebets, oder aber exzessiver Übersteigerung, etwa den Schmerzen des Martyriums, die in den Lohn himmlischer Verzückung umschlagen.²

Solche Ausnahmesituationen wurden auch schon vor Caravaggio wiederzugeben versucht – im Prinzip seit Beginn der christlichen Kunst. Die Stigmatisation des heiligen Franziskus etwa hatten so berühmte Künstler wie Giotto, Jan van Eyck, Giovanni Bellini oder El Greco gemalt. So unterschiedlich jedoch die individuellen Reaktionen der Heiligen auf ekstatische Erlebnisse ausfallen konnten, so begrenzt schienen die bildnerischen Darstellungsmöglichkeiten: Ein *geöffneter* Himmel und Lichterscheinungen sollten die Übertragung göttlicher Kraft andeuten, ausgebreitete Arme und nach oben gerichtete Augen – ein *himmelnder Blick* – die Ekstase der Heiligen signalisieren; einige andere Elemente wurden weniger häufig eingesetzt. Der Unterschied zwischen wirklicher Ekstase und mystischer Vereinigung mit Gott und anderen Formen von Träumen, Visionen, innerer Ergriffenheit, Sehnsucht, Schmerz ließ sich damit jedenfalls nicht zweifelsfrei markieren – wenngleich vor allem die Bildformel des *himmelnden Blicks* als Kennzeichen für Ekstasen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verwendet wurde (Kat.-Nr. 23, S. 75; Kat.-Nr. 28, S. 79).⁴



1 Caravaggio, *San Francesco in estasi*, um 1595–1596, Öl auf Leinwand, 94 × 130 cm, Wadsworth Atheneum Museum, Hartford (Connecticut), The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Im Zuge der katholischen Reform suchten die Künstler ab den 1580er-/1590er-Jahren intensiv nach neuen, spezifischen Darstellungsmöglichkeiten für diese religiösen Ausnahmesituationen. So entwarf etwa Giuseppe Cesari, der erfolgreichste Maler Roms zu diesem Zeitpunkt, um 1595 einen Franziskus, der mit geschlossenen Augen wie erstarrt dem göttlichen Licht ausgesetzt ist.⁵ Aber erst Caravaggio gelang der entscheidende Durchbruch: Er gesellte Franziskus nicht nur einen Engel bei, wie sie bislang ausschließlich als Assistenzfiguren des toten Christus in der Engelspietà üblich waren, wodurch die vollkommene Christusangleichung (Christoformitas) des Heiligen deutlich wurde.⁶ Der Engel mit seinen dunklen Flügeln präsentiert sich auch unverkennbar als Bruder von Caravaggios 1602 gemaltem Amorknaben und seinen Lautenspielern. Da die Ekstase des heiligen Franziskus Ergebnis seiner grenzenlosen Liebe zu Christus war, nutzte Caravaggio konsequent Bildelemente der Liebesikonografie: Die Seitenwunde als erstes Mal am Körper erscheint so zugleich als Wunde, die der Bote göttlicher Liebe dem Heiligen beigebracht hat. Vor allem aber verweist die Körperhaltung des Heiligen auf die vollkommene mystische Hingabe an den göttlichen Geliebten.⁷ Erst durch diese erotische Aufladung wird die im Folgenden so erfolgreiche spezifische Darstellungsform der Ekstase erreicht. Erst durch die visuelle Assoziation mit dem überwältigenden Gefühl erotischer Lust wird die Ausnahmesituation der Ekstase auch für einen normalen Betrachter, der keine Erfahrung damit hat, ansatzweise nachvollziehbar.

Nicht nur Caravaggios Künstlerkollegen erkannten das Potenzial der neu gefundenen *Pathosformel* (mit Aby Warburg gesprochen) sofort, kopierten seine Werke und griffen es für ihre Bilder auf (Kat.-Nr. 24, S. 76). Noch im 16. Jahrhundert war Ekstase ein marginaler Begriff in der Kunstliteratur gewesen. Er kommt etwa in Giorgio Vasaris *Künstlerviten* (1550, 2. Aufl. 1568) nur ein einziges Mal vor: Bei Raffaels heiliger Cäcilie wird beschrieben, dass man »in ihrem Antlitz jene Geistesabwesenheit [sehe], die man in den Gesichtern derer erblickt, die in Verzückung [*in estasi*] sind« (Abb. 2).⁸ Dagegen wird dann ein heiliger Franziskus Caravaggios – allerdings wohl nicht das oben vorgestellte Gemälde – in einem Inventar von 1637 explizit als »S. Francesco in Estasi« aufgeführt.⁹ Nach der Bildformel ist hier auch der Bildtitel des Heiligen in Ekstase belegt.



2 Raffael, *Santa Cecilia in estasi*, um 1514, Öl auf Holz, 236 × 149 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna

Caravaggio selbst steigerte die Erotisierung noch in seinem Gemälde der heiligen Maria Magdalena (um 1606, Abb. 2, S. 197).¹⁰ Den letzten Schritt vollzogen in den nächsten Jahren dann aber erst Maler wie Guido Reni, Francesco Cairo oder Guido Cagnacci, indem sie vor allem die verzückten weiblichen Heiligen nun auch mit entblößten Brüsten präsentierten und den Betrachter mit Bildern, die mehr dem visuellen als dem religiösen Genuss dienen, in den moralischen Zwiespalt eines *zu großen Vergnügens*, wie es in der zeitgenössischen Diskussion hieß, führten.¹¹ Vor diesem Hintergrund ist die wohl berühmteste Darstellung einer Ekstase in der europäischen Kunst zu verstehen: Gianlorenzo Berninis Skulptur der heiligen Theresa in der Cornaro-Kapelle von Santa Maria della Vittoria zu Rom (1645–1652, Abb. 3). Nicht schon die erotische Aufladung der *Unio mystica*, sondern die scheinbar lebensgroße vollplastische Präsenz der Heiligen, der Kontrast zwischen dem in Liebe entrückten Gesichtsausdruck und dem unter den Gewandfalten ganz versteckten, quasi entmaterialisierten Körper, den das Kunststück, eine mystische Elevation im Medium der Skulptur darzustellen, noch unterstreicht, sowie die Verbindung mit dem jugendlichen, lächelnden Engel begründen die Wirkmacht und den Ruhm der Gruppe.¹²



3 Gian Lorenzo Bernini, *Verzückung der hl. Theresa* (Detail), 1645–1652, Carrara-Marmor, 350 cm (Höhe), Santa Maria della Vittoria, Rom

Es überrascht nicht, dass mit Aufklärung und Säkularisierung diese hochgradig auf Ambiguität und Polyvalenz von Liebe aufbauende Bildformel der Ekstase nur noch bedingt funktionierte und etwa in Berninis



4 Agostino Masucci, *L'estasi di santa Caterina de' Ricci*, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 199 x 273 cm, Galleria Nazionale, Rom

Theresa allein das Abbild eines ganz irdischen Orgasmus gesehen wurde.¹³ Dazu passt, dass in anderer Hinsicht vor allem weibliche Ekstasen psychologisiert und pathologisiert wurden.¹⁴ Dagegen scheint eine andere medizinische Einsicht erstaunlicherweise keine großen Auswirkungen auf deren Visualisierung genommen zu haben: Der Ausgangspunkt aller Vorstellungen von Ekstase war zunächst die antike und bis in die Frühe Neuzeit hinein gültige Vorstellung, der menschliche Körper und Geist funktionierten aufgrund von feinstofflichen *Geisterchen*, *pneuma* oder *spiritus*, als Botenstoffe und Mittler zwischen Materie und reinem Geist. Diese verschiedenen Lebensgeister treten – so die Vorstellung – bei einer Ekstase nicht

nur metaphorisch, sondern tatsächlich aus dem Körper heraus beziehungsweise werden durch höhere Kräfte im Körper verdrängt.¹⁵ Erst mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und im Gefolge von Descartes setzen sich langsam alternative Erklärungsmodelle durch – die Begründung für eine Ekstase wird nun ganz in die Psyche hinein verlagert.

Ekstasen von Heiligen wurden freilich – das gilt es abschließend zu betonen – nicht nur in Bildwerken festgehalten. (Religiöse) Ekstasen finden auch vor und durch Bilder statt und religiöse Bildwerke können in einer Art Ekstase geschaffen werden. Schon der Seraph, der Franziskus die Wundmale einprägt, wird häufig als geflügeltes Kreuzifix, aber auch als Vera Icon dargestellt – wenn die Szenerie nicht gleich so imaginiert wurde, dass Franziskus vor Empfang der Wundmale über einem Kreuzifix meditiert hatte (Kat.-Nr. 30, S. 81).¹⁶ Die Heiligen Luigi Gonzaga, Katharina de Ricci, Francesco di Paola und andere viele mehr erlebten ihre Ekstasen vor wirklichen Bildwerken (Abb. 4).¹⁷

Bemerkenswerterweise schienen eine Reihe von Bildwerken aber auch den einfachen Gläubigen zu ermöglichen, quasi-ekstatische Erfahrungen zu machen. Anders lassen sich etwa die Formen des Außer-sich-Seins im Angesicht eines wundertätigen Marienbildes, vom Anklammern bis hin zum regungslosen Da-Liegen, wie sie Michael Ostendorfers Holz-



5 Michael Ostendorfer, *Wallfahrt zur »Schönen Maria von Regensburg«*, um 1520, Holzschnitt, 58 x 41,5 cm, Hamburger Kunsthalle

schnitt der Wallfahrt zur Regensburger Madonna von 1519/20 festhält, kaum deuten (Abb. 5).¹⁸ Ähnliches gilt für die Reaktionen auf Michelangelos *Jüngstes Gericht* 1541, bei dem die neuartige, überwältigende Verbindung von Thema und künstlerischer Umsetzung der Erscheinung des Weltenrichters alle irdisch-körperlichen Kategorien für die zeitgenössischen Betrachter außer Kraft setzte.¹⁹ Allerdings führt dies wieder zur Schwierigkeit, Ekstasen von partiell ähnlich gelagerten Phänomenen wie dem überwältigenden Staunen (*stupor*) zu unterscheiden.²⁰

Schließlich ließ sich im Sinne der Idee einer Kongruenz von Künstler und Werk das Arbeiten des (gläubigen) Künstlers selbst als eine Art Rausch göttlicher Inspiration und meditativer Ekstase verstehen. Wobei auch hier Metaphern von Liebe und Erotik dazu verwendet werden konnten, diese kreative Ausnahmeerfahrung verständlicher zu machen.²¹ Selbst wenn Caravaggio vermutlich wenig von diesen Vorstellungen hielt, so hat er doch als Erster in dieser Konsequenz verstanden, dass sich die Inkommensurabilität religiöser ekstatischer Erfahrungen durch eine Überblendung mit erotischen Bildformeln in Darstellungen annäherungsweise *fassbar* und visuell überzeugend machen ließ.

1 Zuletzt Rosen 2015; Tostmann 2017.

2 Mager 1931; vgl. Massin 2001; Augner 2001.

3 Henning/Weber 1998.

4 Zum Spektrum und den Herausforderungen von Visionen und Transzendenzerfahrungen Stoichita 1997.

5 Röttgen 2002, S. 319–320 (Kat. 82).

6 Askew 1969.

7 Dies steht in langer Tradition erotischer Metaphorik im Judentum und Christentum seit dem *Hohen Lied* des Alten Testaments, das Christus als Geliebten und Bräutigam der Seele beschreibt, dazu Schubart 1989; vgl. für die intensive Auseinandersetzung der Franziskaner mit diesen Vorstellungen Treffers 1988.

8 Vasari 2004, S. 57.

9 Frommel 1971, S. 34 (fol. 580r).

10 Posèq 1991.

11 Rosen 2009.

12 Lavin 1980; Careri 1990.

13 Vgl. etwa das Urteil 1855 von Jacob Burckhardt, in: Burckhardt 2001, S. 564–565; vgl. dagegen zu Barock, Bernini, Theresa und Franziskus als Vorläufer des Expressionismus und eines modernen Lebensgefühls Bahr 1920/1916, S. 118–119.

14 Didi-Huberman 1997; Schimpf 2005; Müller/Schwerda 2006.

15 Klein 1996; Boehnke 2005.

16 Zu einem Beispiel aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts mit Vera Icon und klarem Bezug auf Caravaggios Gemälde aus dem Umkreis des Frans van de Kasteels siehe Porro/D'Amico 2017, S. 52–55 (Kat. 10, Alessandra Acconci).

17 Vgl. die Beispiele in Morello 2003.

18 Neiser 2010.

19 Pfisterer 2013, S. 97–104.

20 Für ein Beispiel bereits des späteren 14. Jahrhunderts siehe Gilbert 1977, S. 333–334.

21 Pfisterer 2014, S. 46–48.