



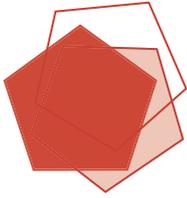
Maria Schaller

Das Herz in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften

Frühneuzeitliche Körperkonzepte
im Spannungsverhältnis
von Konfession, Stand und Geschlecht

DE GRUYTER

Das Herz in den Bildmedien
religiöser Frauengemeinschaften



Band 2

Verflechtung – Aushandlung – Opazität
Kunsthistorische Studien

Hrsg. von Margit Kern, Universität Hamburg

Maria Schaller

Das Herz in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften

Frühneuzeitliche Körperkonzepte im Spannungsverhältnis
von Konfession, Stand und Geschlecht

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – GRK 2008 – 242138915.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-102778-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-107362-0

ISSN 2941-4032

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111027784>

Library of Congress Control Number: 2023946370

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Domenico Provenzani, *Suor Maria Sepellita della Concezione* bzw. *Rosalia Traina e Drago*, um 1760, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Palma di Montechiaro, Maria SS. del Rosario (Foto: Giuseppe Costanza)

Einbandgestaltung: Kerstin Protz

Satz: Sven Schrape, Berlin

Druck & Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhalt

- Dank — 9
- 1 Einleitung — 11
- 1.1 Das Herz – Ein „Kampfplatz der Konfessionen“? — 11
- 1.2 Das Herz – Sitz der Seele? — 30
- 1.3 Forschungsstand — 41
- 1.4 Fragestellung, Methode und Gliederung — 49
- 2 „Braut Christi“ werden. Imaginierte Körperöffnungen
im Bildnis der Sor María Antonia de la Purísima Concepción
und das Besiegeln der Profess — 65
- 2.1 Porträts gekrönter Nonnen und überdimensionale
bildtragende Broschen im Vizekönigreich Neuspanien — 65
- 2.2 Die Inkarnation Gottes im Gläubigen – Sor Juana Inés de la Cruz
und die Verkündigungsdarstellung auf ihrem Herzen — 69
- 2.3 Jesus Christus empfangen. Die Geburt und Einwohnung
des Gottessohnes im Herzen der heiligen Gertrud von Helfta — 72
- 2.4 Die Vorstellung des Herzens als Bethlehemischer Stall in
den Bildmedien neuspanischer Frauenkonvente — 75
- 2.5 Das Herz in den neuspanischen Professporträts und *escudos de monjas*:
Forschungsstand, Fragestellung und Methode — 79
- 2.6 Weibliches monastisches Leben im Vizekönigreich Neuspanien
und Nonnenklöster als Institutionen der kreolischen Elite — 80
- 2.7 Klosterleben zwischen Diesseits und Jenseits –
Die Profess und der Tod einer Nonne — 94

- 2.8 Der Habit als „zweite Haut“ und Zeichen „allegorischer Männlichkeit“ im Körperbild der Sor María Antonia de la Purísima Concepción — 99
- 2.9 Nonnenkrone, Christuskind-Figur und das Bild der Jungfrau Maria auf der Brust der Professe – Die Marien-*Imitatio* der „Braut Christi“ — 108
- 2.10 Die Einwohnung des Gottessohnes im Herzen der Konzeptionistin. Eine *unio mystica* nach dem Vorbild der heiligen Gertrud von Helfta — 150
- 2.11 Ergebnisse und Ausblick – Herzeinschreibungen und die Grenzen der religiösen Zurichtung des weiblichen Körpers — 179
- 3 Nadelarbeit und Narbenschrift. Körperliche Durchdringungen im Porträt der Suor Maria Sepellita della Concezione und die Genealogie einer „ewigen Herzenswunde“ — 183
 - 3.1 Die Bildnisse der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro und die Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa — 183
 - 3.2 Geschlechtsspezifische Modi der Herzeinschreibung – Der selige Heinrich Seuse und seine Schülerin Elsbeth Stigel — 190
 - 3.3 Das Herz in den Bildnissen der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro: Forschungsstand, Fragestellung und Methode — 198
 - 3.4 Das Kloster und die „ewige Herzenswunde“ der „*Santi Tomasi*“ – Legitimationsstrategien eines jungen sizilianischen Adelsgeschlechts — 200
 - 3.5 Kleiderwechsel – Geißelhieße – Selbstbeschriftung. Die selbstbestimmte Verwandlung der Fürstin in eine Nonne — 218
 - 3.6 Das verwundete Körperbild der Suor Maria Sepellita della Concezione und die Überblendung verschiedener Geschlechterfolien — 229
 - 3.7 Das gestickte Marienbild und der perforierte „Fleischmantel“ – „L’Effigie di quella, che più vivamente era scolpita nell’interno.“ — 241
 - 3.8 Suor Maria Sepellitas Selbstbeschriftung als Selbstermächtigung und die „Vererbung“ der Herzenswunde an die weiblichen Nachkommen — 274
 - 3.9 Ergebnisse und Ausblick – Konzepte der „Vererbung“ und spiritueller Verwandtschaft – Zweifel und Glaube — 312

- 4 Ordensverleihung versus „papistische Körpermodifikationen“.
Das herzförmige „Stifts Zeichen“ an der Schärpe im Bildnis
der lutherischen Äbtissin Rosina Susanna von Venningen — 317
 - 4.1 Die Porträts der ersten Äbtissinnen des Kraichgauer Adelligen
Damenstifts im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe — 317
 - 4.2 Der ambivalente Status der lutherischen Konventualinnen,
die Nähe zum Weltlichen und die Reversibilität ihrer
Stiftszugehörigkeit — 329
 - 4.3 Das Herz im Porträt der Freiin Rosina Susanna von Venningen:
Forschungsstand, Fragestellung und Methode — 333
 - 4.4 Das Kraichgauer Adelige Damenstift – Eine Einrichtung für
verarmte Töchter lutherischer Konfession aus der Kraichgauer
Ritterschaft — 337
 - 4.5 Einsegnung und Ordensverleihung. Die feierliche Installation
der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts — 350
 - 4.6 Das „ehren kleid“ durch den Glauben anziehen. Die Stiftstracht
und ständisches Bewusstsein im Körperbild der Freiin
von Venningen — 363
 - 4.7 Ein Herzorden mit dem Bild des Gekreuzigten. Das „Stifts Zeichen“
der Äbtissin als „Gedenck- und Merck Mahl ihres Standes“ — 369
 - 4.8 Das aufgeschlagene Buch der Freiin von Venningen und
die verborgene Inschrift auf der Rückseite des Stiftsordens — 451
 - 4.9 Ergebnisse und Ausblick – Herzeinschreibungen und
die Rolle Mariens im lutherischen Kontext — 453
- 5 Schlussbetrachtung — 463
 - Literaturverzeichnis — 469
 - Bildnachweis — 533
 - Personenregister — 541
 - English Summary — 549

Dank

Die vorliegende Studie wurde im Sommersemester 2019 von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen. Für die Veröffentlichung wurde sie geringfügig überarbeitet und punktuell um aktuelle Literatur ergänzt.

Von den ersten Ideen für mein Promotionsprojekt bis zur Drucklegung dieses Buches haben mich zahlreiche Personen, Institutionen und Stiftungen unterstützt; ihnen allen möchte ich an dieser Stelle danken.

Zuallererst gilt mein aufrichtiger Dank meiner Erstgutachterin, Prof.in Dr. Margit Kern, für den wissenschaftlichen und persönlichen Austausch, die entscheidenden Impulse, ihr stete Gesprächsbereitschaft und ihr unermüdliches Engagement. Prof. Dr. Johann Anselm Steiger gebührt mein Dank für die interessierte Begleitung und kritische Lektüre meiner Doktorarbeit aus der evangelisch-theologischen Perspektive. Weiterhin danke ich Prof. Dr. Bruno Reudenbach und Prof. Dr. Ulrich Rehm, die sich dazu bereit erklärten, das Zweit- beziehungsweise Drittgutachten zu übernehmen.

Mit großer Dankbarkeit blicke ich auf die vielfältige Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und das DFG-Graduiertenkolleg *Interkulturalität in der Frühen Neuzeit* der Universität Hamburg zurück. Für den gewinnbringenden Austausch in diesem Rahmen danke ich vor allem Prof. Dr. Marc Föcking und meinen (ehemaligen) Kolleg*innen Dr. Luisa Coscarelli-Larkin, Prof. Dr. Daniel Fliege, Dr. Rogier Gerrits, Dr. Frank Kurzmann, Dr. Janne Lenhart und Dr. Thomas Throckmorton. Ebenso gilt allen (ehemaligen) Teilnehmer*innen des Colloquiums von Prof.in Dr. Margit Kern und der von ihr geleiteten Arbeitsgruppe *Spanische und iberoamerikanische Kunstgeschichte* mein außerordentlicher Dank für die vielen Hinweise und anregenden Diskussionen. Theresa Stankoweit, Lisa Thumm, Gesa Wiczorek und vor allem Johanna Spanke danke ich nicht nur für ihre wichtigen Denkanstöße, sondern zugleich für ihre langjährige Freundschaft.

Von unschätzbarem Wert für meine Studie waren die DFG-geförderten Forschungsreisen nach Mexiko, Spanien und Sizilien sowie innerhalb Deutschlands. Die persönlichen Begegnungen mit den Angehörigen der verschiedenen Kloster- und Stiftsgemeinschaften werden mir dabei immer in besonderer Erinnerung bleiben. Stellvertretend für die vielen Frauen, die mich herzlich empfangen und ihr Wissen mit mir geteilt haben, danke ich der amtierenden Äbtissin des Konzeptionistinnenklosters in Ágreda (Soria), Sor Vianney María Escorihuela Estrada.

Darüber hinaus haben viele weitere Wissenschaftler*innen, Institute und ihre Mitarbeiter*innen sowie Privatpersonen meine Forschung in verschiedenen Phasen und auf unterschiedliche Weise unterstützt, darunter Dr. Olga Isabel Acosta Luna, Dr. Alma Montero Alarcón und das Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán, Dr. Doris Bieñko de Peralta, das Instituto de Investigaciones Estéticas und die Biblioteca Justino Fernández der Universidad Nacional Autónoma de México, die Biblioteca Nacional de México und das Archivo General de la Nación in Mexiko-Stadt, die Biblioteca Nacional de España, Dr. Ester Fasino, Dr. Fabien Vitali, Prof. Dr. Gioacchino Lanza Tomasi (†), die Biblioteca Centrale della Regione Siciliana in Palermo, die Biblioteca Lucchiesiana, Dr. Domenica Brancato, das Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici in Agrigent, Siegfried Rupp und Christoph Tennstedt in ihrer Funktion als Stiftungsverwalter des Kraichgauer Adeligen Damenstifts, Prof. Dr. Kurt Andermann, Prof. Dr. Konrad Krimm, das Generallandesarchiv in Karlsruhe, die Mitarbeiter*innen des Historischen Museums im Schloss Köthen, Sonja Langkafel und das Städtische Museum in Herford.

Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeiter*innen der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, des Ibero-Amerikanischen Instituts und der Berliner Staatsbibliothek sowie den Mitarbeiter*innen der Fachbereichsbibliothek Kulturwissenschaften der Universität Hamburg und der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.

Ich danke zudem allen Personen und Institutionen, die mir in Vorbereitung auf die Publikation dieses Bands die hierfür benötigten Abbildungen zur Verfügung gestellt haben. Für die Durchsicht meiner Übersetzungen danke ich Dr. Mareike Woortmann, Montserrat González Barri, Lili Kur und Klara Woest. Die Endredaktion des Buches begleitete Elvira Willems mit großer Sorgfalt. Die Übersetzung des Abstracts hat dankenswerterweise Kevin Cook übernommen. Für die Aufnahme der Dissertation in die Reihe *Verflechtung – Aushandlung – Opazität. Kunsthistorische Studien* danke ich der Herausgeberin, Prof.in Dr. Margit Kern. Bei Dr. Katja Richter und Dr. Imke Wartenberg vom De Gruyter Verlag war das Buchprojekt in erfahrenen Händen. Veröffentlicht werden kann die Arbeit in dieser Form dank der großzügigen finanziellen Unterstützung der Geschwister Dr. Meyer Stiftung, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, des Deutschen Akademikerinnenbunds und des Kraichgauer Adeligen Damenstifts.

Ohne den bedingungslosen Rückhalt und Zuspruch meiner Freund*innen und meiner Familie wäre dieser Band nie zustande gekommen. Von Herzen danke ich insbesondere Priyani Roy Choudhury, Lucy Jarman, María del Carmen Franco Franco, Faline Eberling, Eva Paetzold, Hanne Krüger, Jana Storch und Charlotte Ehrlicher sowie meinem Partner Jan Niklas Kowalski und meiner Tochter Rosalia Jakoba Kowalski. Meine Mutter, Ursula Gensicke (geb. Missal), hat mir ermöglicht, meinen Weg zu suchen. Ihr sei dieses Buch in großer Dankbarkeit und Liebe gewidmet.

Hamburg, im September 2023

1 Einleitung

1.1 Das Herz – Ein „Kampfplatz der Konfessionen“?

„Hertzleute / sind die besten Leute unter der Sonnen: Hertz-Christen / sind die außersenen Kern-Christen auff Erden.“¹ Mit diesen Zeilen beginnt Valerius Herberger (1562–1627) die Vorrede zu seiner *Hertz-Postilla*, die erstmals in den Jahren 1613/1614 in Leipzig erschien.² Als Beispiele für einen „edlen Hertzmann“³ oder eine „wackere HertzChristin“⁴ führt der lutherische Theologe erstaunlicherweise Ignatius Theophorus von Antiochien († 2. Jh. n. Chr.) und Klara von Montefalco (1268–1308) an.⁵ Um zu begründen, warum er gerade zwei Heilige⁶ der katholischen Kirche zu exemplarischen

- 1 Valerius Herberger, *HertzPostilla Valerij Herbergeri* [...], 2 Bände, Leipzig 1613/1614, Band 1, Vorrede, S. aii.
- 2 Zum Leben und Wirken Valerius Herbergers vgl. Christopher Spehr, Geistlicher Biesemknopf und kräftiger Osterhonig. Lutherische Predigtkultur um 1600 am Beispiel des schlesischen Pfarrers Valerius Herberger, in: *Entdeckungen des Evangeliums. Festschrift für Johannes Schilling*, herausgegeben von Andreas Müller und Jan Lorenger (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 107), Göttingen 2017, S. 81–94, insbesondere S. 85–87; Thomas Illg und Johann Anselm Steiger, Art. „Herberger, Valerius“, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann u. a., Band 3, Berlin/Boston 2014, Sp. 266–278.
- 3 Herberger 1613/1614, S. aiii.
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. ebd.
- 6 Der Begriff „Heilige“ wird in dieser Studie retrospektiv, das heißt mitunter auch für Personen verwendet, die zunächst nur „im Ruf der Heiligkeit“ standen und erst zu einem späteren Zeitpunkt von der katholischen Kirche offiziell als Heilige anerkannt wurden. Allgemein zur Heiligkeit und den Heiligen der katholischen Kirche vgl. exemplarisch Hans-Werner Goetz, Sacer und sanctus. Sakralität und Heiligkeit im frühmittelalterlichen Verständnis (oder: Was ist dem frühen Mittelalter „heilig“?), in: *Heilige. Bücher–Leiber–Orte. Festschrift für Bruno Reudenbach*, herausgegeben von Daniela Wagner und Hanna Wimmer, Berlin 2018, S. 11–44; Arnold Angenendt, Die Heiligkeit und die Heiligen in der katholischen Kirche, in: *„Wahre“ und „falsche“ Heiligkeit. Mystik, Macht und Geschlechterrollen im Katholizismus des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hubert Wolf (= Schriften des Historischen Kollegs, Band 90), München 2013, S. 29–43; *Sakralität und Sakralisierung. Perspektiven des Heiligen*, herausgegeben von Andrea Beck und Andreas Berndt (= Beiträge zur Hagiographie, Band 13), Stuttgart 2013; Peter Dinzelbacher, *Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte*, Paderborn 2007, Kapitel „Falsche Heilige“, S. 259–307; *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit*, herausgegeben von Berndt Hamm, Klaus

Christ*innen⁷ erklärt, beruft sich Herberger auf „die alten Scribenten“⁸ und „unsere Vorfahren“⁹. Wie er fortfährt, berichten diese über den Bischof von Antiochien, „der Name Jesus habe mit gueldenen Buchstaben aus seinem Herten geleuchtet“¹⁰ und über die Augustinerin, „daß man ein Bildnis des gecreutzigten HErrn Jesu / in Blut geronnen / in ihrem Herten [...] gefunden [habe]“¹¹.

Herbergers Erläuterungen rekurrieren hiermit auf die legendarischen Überlieferungen zum Leben der beiden Heiligen, in denen über das außergewöhnliche Aussehen ihrer postum näher untersuchten Herzen berichtet wird. So heißt es in Jacobus de Voragine (1228–1298) *Legenda aurea*, Ignatius habe zu Lebzeiten bekundet, nicht von der Anrufung Jesu Christi ablassen zu können, da er den Namen des Gottessohnes in seinem Herzen trage. Nach seinem Tod sollen die Schergen des römischen Kaisers Trajan (53–117 n. Chr.) das Herz des frühchristlichen Märtyrers aufgeschnitten und hierin in goldenen Lettern die Worte „Jesus Christus“ vorgefunden haben.¹² Demgegenüber hält Berengario di Sant’Africano (auch: Berengario di Donadio) in der ersten, um 1309 veröffentlichten Vita der heiligen Klara fest, ihr Leichnam sei von den Mitschwestern im Augustinerinnenkloster von Montefalco sezirt worden und dabei hätten die Nonnen das stark vergrößerte Herz der Verstorbenen entdeckt.¹³ Neben dem von

Herbers und Heidrun Stein-Kecks (= Beiträge zur Hagiographie, Band 6), Stuttgart 2007; Wiliam E. Paden u. a., Art. „Heilig und profan“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1528–1539; Michael Bergunder u. a., Art. „Heilige/Heiligenverehrung“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1539–1546; *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer, Ostfildern 1990; Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge 1987, Kapitel II. 5 „How to be a Counter-Reformation Saint“, S. 48–62; Beda Thum u. a., Art. „Heilig, das Heilige“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 84–92.

7 Im Sinne einer gendergerechten bzw. gendersensiblen Sprache werden in diesem Buch geschlechtsneutrale Formulierungen sowie der Gender-Asterisk* verwendet. Geht es mir dezidiert um eine männliche oder weibliche Perspektive, ist dies an den entsprechenden Stellen markiert.

8 Herberger 1613/1614, S. aiii.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. Jacobus de Voragine, *Legenda aurea – Goldene Legende*, Lateinisch – Deutsch, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, 2 Bände, Freiburg im Breisgau 2014, Band 1, S. 506–515, hier S. 515.

13 Vgl. Berengario di Donadio, *Vita di Chiara da Montefalco*, herausgegeben von Rosario Sala (= *Spiritualità nei secoli*, Band 42), Rom 1991, S. 105. Ebd. führt der Biograph der heiligen Klara aus: „Il cuore della vergine era grosso come la testa di un bambino piccolo [...]“ („Das Herz der Jungfrau war so groß wie der Kopf eines kleinen Kindes [...].“, Übersetzung M. S.). Der Größenvergleich zwischen dem Herzen Klaras und dem Kopf eines Kleinkindes findet sich auch in späteren Lebensbeschreibungen der heiligen Klara wieder. Vgl. hierzu das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 429. Zum Erscheinen der Vita und zum Kanonisationsprozess vgl. Thomas Renna, Art. „Clare of Montefalco“, in: *Women and Gender*

Herberger erwähnten Bild des Gekreuzigten sollen im Inneren des Organs auch die Passionsinstrumente des Gottessohnes eingewachsen gewesen sein.¹⁴

Wie das Beispiel der italienischen Mystikerin belegt, wurden Autopsien bereits seit dem Mittelalter durchgeführt und das nicht selten, um die Heiligkeit einer lokal verehrten Person nachzuweisen.¹⁵ Bemerkenswerterweise zeichnete sich jedoch just in der Zeit, in der Herberger an seiner *Hertz-Postilla* schrieb, in der katholischen Kirche

in Medieval Europe. An Encyclopedia, herausgegeben von Margaret Schaus, New York/Abingdon 2006, S.146; Enrico Menestò, The Apostolic Canonization Proceedings of Clare of Montefalco, 1318–1319, in: *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, herausgegeben von Daniel Bornstein und Robert Rusconi, Chicago/London 1996, S. 104–129.

14 Vgl. Di Donadio 1991, S.105.

15 Zur Autopsie als Methode, um die Heiligkeit einer verehrten Person nachzuweisen vgl. Bradford A. Bouley, *Pious Postmortems. Anatomy, Sanctity, and the Catholic Church in Early Modern Europe*, Philadelphia 2017; Catrien G. Santing, Herzenswärme, Herzensblut und Herzeleid. Interdisziplinäre „Kardiologie“ im Rom der Gegenreformation, in: *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagiographie, Band 11), Stuttgart 2012, S.123–144; Katharine Park, Holy Autopsies. Sainly Bodies and Medical Expertise, 1300–1600, in: *The Body in Early Modern Italy*, herausgegeben von Julia Hairston und Walter Stephens, Baltimore 2010, S.61–73; dies., *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York 2006, Kapitel 1 „Holy Anatomies“, S.39–76; Catrien G. Santing, Secrets of the Heart. The Role of Sainly Bodies in the Medical Discourse of Counter-Reformation Rome, in: *Roman Bodies. Antiquity to the Eighteenth Century*, herausgegeben von Andrew Hopkins und Maria Wyke, London 2005, S.201–213; dies., De Affectibus Cordis et Palpitatione. Secrets of the Heart in Counter-Reformation Italy, in: *Cultural Approaches to the History of Medicine. Mediating Medicine in Early Modern and Modern Europe*, herausgegeben von Willem de Blécourt und Cornelia Osborne, Basingstoke 2004, S.11–35; Katharine Park, Relics of a Fertile Heart. The „Autopsy“ of Clare of Montefalco, in: *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage in Premodern Europe*, herausgegeben von Anne McClanan und Karen Rosoff Encarnación, New York 2001, S.115–133; Nancy Siraisi, *Medicine and the Italian Universities, 1250–1600* (= Education and Society in the Middle Ages, Band 12), Boston 2001, Kapitel 15 „Signs and Evidence. Autopsy and Sanctity in Late Sixteenth-Century Italy“, S.356–380; Katharine Park, Impressed Images. Reproducing Wonders, in: *Picturing Science, Producing Art*, herausgegeben von Caroline A. Jones und Peter Galison, New York 1998, S.254–271; dies., The Criminal and the Sainly Body. Autopsy and Dissection in Renaissance Italy, in: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S.1–33. Allgemein zur Geschichte der inneren Leichenschau vgl. darüber hinaus Katharine Park, Dissecting the Female Body. From Women's Secrets to the Secrets of Nature, in: *Crossing Boundaries. Attending to Early Modern Women*, herausgegeben von Jane Donawerth und Adele F. Seeff, Newark 2000, S.29–47; Andrea Carlino, *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago 1999; Roger Kenneth French, *Dissection and Vivisection in the European Renaissance*, Aldershot u. a. 1999; Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London 1995. Für ihre wertvollen Hinweise zu diesem Thema danke ich Elisabeth Fischer und Markus Friedrich, die am 24. Oktober 2018 an der Universität Hamburg im Rahmen der Ringvorlesung *Heiligengedenken in der Frühen Neuzeit. Interkonfessionalität und Intermedialität* einen Vortrag mit dem Titel *Heiligkeit erzeugen, Heiligkeit beweisen: Stigmata und die Bedeutung von Körperphänomenen im konfessionellen Zeitalter* hielten und mir freundlicherweise Einsicht in das unpublierte Skript gewährten.

ab, dass Obduktionen zu einem regulären Bestandteil der Kanonisationsverfahren werden sollten. So konnten auffällige anatomische Befunde in Sektionen im frühen 17. Jahrhundert erstmals erfolgreich als gültige Beweise im Prozess der Heiligsprechung herangezogen werden.¹⁶ Wie die Vorrede zu seiner *Hertz-Postilla* nahelegt, verfolgte Herberger die aktuellen Entwicklungen in Rom mit besonderer Aufmerksamkeit.

Unter den ersten Heiligen, die nur wenig später unter anderem auf Basis postmortal festgestellter körperlicher Spuren „zur Ehre der Altäre erhoben“ wurden, war der 1622 kanonisierte Philipp Neri (1515–1595), dessen Herz so stark erweitert gewesen sein soll, dass sich im Rahmen der inneren Leichenschau Rippenfrakturen sowie eine durch das hypertrophe Organ hervorgerufene Adaptation der umliegenden Gefäße feststellen ließen.¹⁷ Die übermäßige Größe des Herzens wurde als Zeichen der inbrünstigen Gottesliebe des Begründers der Kongregation des Oratoriums gedeutet.¹⁸ Dieser Erklärung liegt der zu jener Zeit wichtige Gedanke zugrunde, dass sich der Körper bedingt durch die exzeptionelle Religiosität und Tugendhaftigkeit einer Person unter göttlicher Einwirkung in seiner Materialität verändern kann. Als Beweis für einen exemplarischen Glauben und die hiermit verbundene Nähe zu Gott sowie moralische Vortrefflichkeit (*vice versa* aber auch ein lasterhaftes Leben) wurde, wie zahlreiche weitere Obduktionsberichte bezeugen, vor allem eine von der Norm abweichende Anatomie des Herzens angeführt.¹⁹

16 Vgl. Bouley 2017, Kapitel 2 „A New Criterion for Sanctity“, S. 39–69; Siraisi 2001, S. 356–380.

17 Vgl. Bouley 2017, S. 61–65; Catrien G. Santing, „And I Bear Your Beautiful Face Painted On My Chest“. The Longevity of the Heart as the Primal Organ in the Renaissance, in: *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, herausgegeben von Catrien G. Santing, Barbara Baert und Anita Traninger (= *Intersections*, Band 28), Leiden/Boston 2013, S. 271–306, hier S. 296; dies. 2012, S. 134–139; Park 2010, S. 70 f.; Santing 2005, S. 205–211; dies. 2004, S. 22–29; Siraisi 2001, S. 356–380, insbesondere S. 370–380. Wie Philip Neri wurde auch die heilige Teresa von Ávila (1515–1582) im Jahre 1622 kanonisiert. Im Heiligsprechungsprozess der spanischen Mystikerin wurde zunächst nur auf ihren unverwesten Leichnam hingewiesen. Vgl. Bouley 2017, S. 57–59. Die Transverberation des Herzens der Karmelitin fand erst in einem späteren Prozess im Jahre 1725 Erwähnung. Vgl. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, *Eingefleischte Passion. Zur Logik der Stigmatisierung*, in: *Schmerz und Erinnerung*, herausgegeben von Roland Borgards, München 2005, S. 69–81, hier S. 79; Johannes Maria Höcht, *Von Franziskus zu Pater Pio und Therese Neumann. Eine Geschichte der Träger der Wundmale Christi*, 2 Bände, Wiesbaden 1964/1965, Band 1, S. 135–148, hier insbesondere S. 142 f.

18 Vgl. Bouley 2017, S. 62; Santing 2012, S. 138; dies. 2005, S. 206; dies. 2004, S. 27.

19 Ein Blick auf den Fall des heiligen Karl Borromäus (1538–1584) ist diesbezüglich interessant: So wurde die vorgefundene Zerstörung von Leber, Milz und Nieren, aber auch das fehlende Körperfett als Zeichen für den asketischen Lebensstil des Kardinals und Erzbischofs von Mailand gelesen. Sein rudimentärer Penis diente indessen als Beleg für Borromäus' Jungfräulichkeit. Die Feststellung, dass das Herz des Heiligen demgegenüber vergrößert war, verdeutlicht die Problematik verschiedener Auslegungsmöglichkeiten: Eine Hypertrophie des Herzens galt einerseits als Beweis der überbordenden Liebe zu Gott. Basierend auf den Aussagen des Aristoteles (384–322 v. Chr.) in seinem Werk *De partibus animalium* konnte ein vergrößertes Herz aber auch als Hinweis auf die Feigheit des Verstorbenen interpretiert

Während Phillip Neri als Vertreter der Gegenreformation im Vorwort der *Hertz-Postilla* unerwähnt bleibt, scheint der Verweis auf Ignatius von Antiochien und Klara von Montefalco aus Herbergers Perspektive vollkommen unproblematisch gewesen zu sein. Die Erhebung des frühchristlichen Märtyrers zum Vorbild kann insofern einleuchten, als bereits Martin Luther (1483–1546) an einer Würdigung der Blutzeug*innen der Alten Kirche gelegen war.²⁰ Der Reformator und seine Nachfolger betonten überdies, dass sich die lutherische Konfession als „rechte alte Kirche“ in die Kontinuität mit dem ursprünglichen Christentum stellen ließ.²¹ Wird die Anführung des Bischofs von Antiochien als Vertreter der Frühen Kirche in der *Hertz-Postilla* damit durchaus plausibel, lässt sich Klara von Montefalco nicht mehr als Heilige aus einer Zeit vor dem vermeintlichen Verfall der Kirche verstehen, da diese Abwärtsbewegung – laut lutherischer Argumentation – gerade im mittelalterlichen Papsttum ihren Höhepunkt gefunden haben soll.²² Auch vor der Folie, dass Luther das Heiligengedenken keineswegs verwarf, sondern propagierte, es käme vielmehr darauf an, die legendarischen Berichte von allzu übertriebenem Mirakelglauben zu reinigen, ist die Benennung der italienischen Mystikerin als exemplarische „HerzChristin“ in Herbergers Erbauungsschrift äußerst verwunderlich.²³

werden. Wohl aus diesem Grund ist der Bericht über die Autopsie, die an Karl Borromäus' Leichnam durchgeführt wurde, in späteren Darstellungen u. a. dahingehend modifiziert, dass sein Herz als normal groß beschrieben wurde bzw. findet sich mitunter auch die Vorstellung, es habe sich im Rahmen der Sektion plötzlich wie ein Meer ausgeweitet. In ähnlicher Weise divergieren die Deutungen auch für den Befund eines fehlenden Herzens. So wurde die erfolglose Suche nach dem Herzen der seligen Elena Duglioli (1472–1520) darauf zurückgeführt, dass die italienische Mystikerin noch zu Lebzeiten erklärte, Jesus Christus selbst habe ihr Herz an sich genommen. Im Fall der Ursula Benincasa (1547–1618) wurde argumentiert, ihr Herz sei in den Flammen der göttlichen Liebe vollständig verbrannt. Demgegenüber führte der heilige Antonius von Padua (1195–1231) mit Bezug auf Lk 12,34 und Mt 6,21 über einen geizigen Mann aus, sein fehlendes Herz sei bei den Schätzen des Verstorbenen zu finden, worauf es tatsächlich in einer Truhe mit allen Kostbarkeiten des Geizigen entdeckt worden sein soll. Vgl. Bouley 2017, S. 54–57, 109 f., 116 f.; Santing 2013, S. 281, 287; dies. 2012, S. 123, 131 f.; Park 2010, S. 66 f., 72 f.; Heather Webb, *The Medieval Heart*, New Haven 2010, S. 135–139; Park 2006, S. 161 f., 223–228; Siraisi 2001, S. 368–370.

20 Zum Märtyrer*innengedenken bei Luther und im frühneuzeitlichen Luthertum vgl. Johann Anselm Steiger, *Christophorus – ein Bild des Christen. Heiligengedenken bei Martin Luther und im Luthertum der Frühen Neuzeit*, Neudettelsau 2012, insbesondere S. 55 f.; Heinrich Holze, Die Alte Kirche im Urteil Martin Luthers, in: *Was heißt hier lutherisch! Aktuelle Perspektiven aus Theologie und Kirche*, herausgegeben von Reinhard Rittner (= Bekenntnisschriften des Theologischen Konvents Augsburgischen Bekenntnisses, Band 37), Hannover 2004, S. 56–86, hier S. 81.

21 Zur Behauptung einer Kontinuität zwischen der Alten Kirche und der lutherischen Konfession vgl. Holze 2004, S. 64, 73–75.

22 Zum Höhepunkt des aus lutherischer Perspektive konstatierten Verfalls der Kirche im mittelalterlichen Papsttum vgl. ebd., S. 64, 75.

23 Zum Heiligengedenken bei Martin Luther und im frühneuzeitlichen Luthertum vgl. Steiger 2012, insbesondere S. 13 f. Zu dem oder den Heiligen im Protestantismus bzw. in den Konfessionen der Frühen

Dass die Vorrede der *Hertz-Postilla* keinerlei abgrenzende Tendenzen gegenüber der katholischen Kirche offenbart, muss insbesondere vor dem Hintergrund verblüffen, vor dem Herbergers Werk erschien. So wirkte der von seinen Zeitgenoss*innen auch als „kleiner Luther“, „Hertzberger“ oder „Hertzprediger“ bezeichnete Theologe in diesen Jahren als Prediger am sogenannten „Kripplein Christi“, eine aus zwei Bürgerhäusern bestehende Diaspora-Kirche, die 1604 im Zuge der Rekatholisierung Polens von den Lutheraner*innen am Rande des polnischen Fraustadt (Wschowa) eingerichtet wurde.²⁴ Die konfessionelle Konfrontation gehörte zum Fraustadter Alltag.²⁵ In Herbergers auf Irenik ausgerichteten Erbauungsschriften hat sie, wie Christopher Spehr unterstreicht, interessanterweise dennoch kaum eine Rolle gespielt.²⁶

In Bezug auf die *Hertz-Postilla*, die zu den erfolgreichsten Erbauungsbüchern des Luthertums im 17. und 18. Jahrhundert zählt, ist festzuhalten, dass sich Herberger durch Formulierungen wie „Hertzleute“, „Hertzmann“ oder „HertzChristin“, aber auch durch den Hinweis auf „die alten Scribenten“ und „unsere Vorfahren“, nicht nur einer anti-katholischen Polemik enthält.²⁷ Indem er auf das durch die Vitenschreiber dokumentierte Wissen um die Heiligen Ignatius von Antiochien und Klara von Montefalco rekurriert, sucht der Lutheraner vielmehr das Gemeinchristliche, das heißt das vor-konfessionell Gemeinsame und überkonfessionell Verbindende des „herzlichen Glaubens“, hervorzuheben.²⁸ Die „besten“ und „außerlesenen Kern-Christen auff Erden“ werden in den einleitenden Worten seiner Erbauungsschrift dementsprechend nicht etwa aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession definiert, sondern allein durch ihren Glauben, der sich dadurch auszeichnet, dass er „von Herzen kommt“.

In einer von anonymer Hand gefertigten Illustration zum Vorwort Herbergers ist dem „Bildnis des Hertzens S. Ignatii“ und dem „Bildnis des Hertzens S. Clarae“ eine Darstellung „Des seligen Herrn D. Martini Lutheri Signet[s]“ gegenübergestellt (Abb. 1).²⁹ Durch zwei horizontale Zierleisten wird der Bildraum des Kupferstichs in

Neuzeit vgl. ferner Carola Jäggi, Sakralität im Protestantismus, oder: Wo steckt das Heilige nach der Reformation, in: Beck und Berndt 2013, S. 53–70; *Confessional Sanctity. (c. 1550 – c. 1800)*, herausgegeben von Jürgen Beyer u. a. (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 51), Mainz 2003; Carol Piper Heming, *Protestants and the Cult of the Saints in German-speaking Europe, 1517–1531* (= Sixteenth Century Essays and Studies, Band 65), Kirksville 2003.

24 Zu den zeitgenössischen Bezeichnungen Herbergers vgl. Spehr 2017, S. 87. Zum „Kripplein Christi“, der Notkirche der Lutheraner*innen in Fraustadt, vgl. ebd., S. 86; Illg und Steiger 2014, Sp. 267 f.

25 Vgl. Spehr 2017, S. 86; Illg und Steiger 2014, Sp. 267 f.

26 Vgl. Spehr 2017, S. 86.

27 Zur Popularität der *Hertz-Postilla* in der Frühen Neuzeit vgl. ebd.

28 Herberger bezieht sich nicht nur in seiner *Hertz-Postilla*, sondern auch in anderen Werken auf Heiligenlegenden. Vgl. Illg und Steiger 2014, Sp. 270.

29 Vgl. Herberger 1613/1614, Band 1, ohne Seitenangabe (auf die Vorrede folgende Illustration). Ein Hinweis auf die Druckgraphik findet sich bei Sabine Mödersheim, „*Domini Doctrina Coronat*“. *Die geistliche*

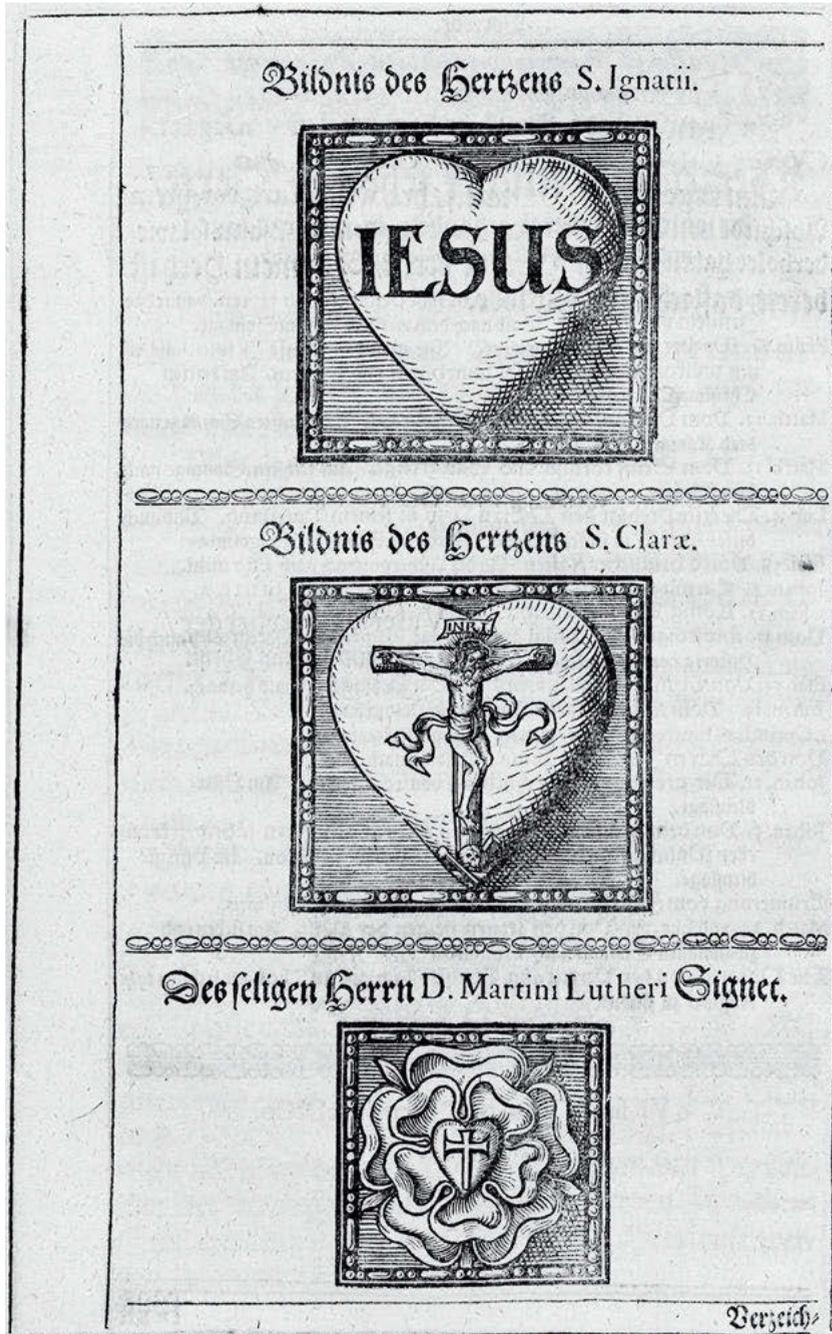


Abb. 1: Anonym, *Bildnis des Hertzens S. Ignatii*; *Bildnis des Hertzens S. Clarae*; *Des seligen Herrn D. Martini Lutheri Signet*, Kupferstich, aus: Valerius Herberger, *HertzPostilla Valerij Herbergeri* [...], 2 Bände, Leipzig 1613/1614, Band 1, ohne Seitenangabe (auf die Vorrede folgende Illustration)

drei Bereiche unterteilt, in die die so bezeichneten Einzeldarstellungen einsortiert sind. Ihre Anordnung vom oberen zum unteren Bildrand scheint entsprechend der Lebensdaten der beiden Heiligen und des Reformators in chronologischer Reihenfolge vorgenommen worden zu sein. Wie genau sich das Verhältnis der in dieser Weise zueinander positionierten und für eine nahsichtige Betrachtung konzipierten Bilder fassen lässt, ist dennoch zunächst nur bedingt nachvollziehbar: Während die „Bildnisse“ der etwa gleich großen Herzen der Heiligen Ignatius von Antiochien und Klara von Montefalco bereits auf den ersten Blick miteinander korrespondieren, setzt sich das kleinere, blütenförmige Signet Luthers doch sehr deutlich von ihnen ab. Die Vergleichbarkeit der drei Einzeldarstellungen wird in dem Blatt durch eine vereinheitlichende Präsentation gestiftet. So weisen die nahezu gleich gestalteten, ornamentierten Rahmen die „Bildnisse“ der Herzen beider Heiliger und das visuelle Zeichen des Reformators als zusammengehörig aus. Aufgrund des von links eintreffenden Lichts wölben sich die Herzen der Heiligen Ignatius und Klara dabei auf der rechten Bildseite des Stichs plastisch vor. Ihre Darstellung suggeriert eine Dreidimensionalität, die im lutherischen Signet in ähnlicher Weise durch die symmetrisch und versetzt übereinanderliegenden, gewölbten Blütenblätter hervorgerufen wird.

Die Herzen der Heiligen werden damit als greifbare Objekte vorgestellt, jedoch nicht etwa als Organe, sondern als abstrakte Zeichen, in der Form des bekannten Herzsymbols.³⁰ Wie der Name Jesu Christi ist auch das in Blut geronnene Bild des ans Kreuz genagelten Gottessohnes zudem von dem jeweils überlieferten Fundort – das Herzzinnere – auf die Außenfläche des Herzsymbols verschoben und hier in Form von schwarzen Lettern beziehungsweise eines detailliert wiedergegebenen Kruzifixes eingetragen. In dem Stich wird das sinnbildhaft dargestellte Herz so zu einem Trägermedium verschiedener medialer Formen der göttlichen Einschreibung. Den Überlieferungen entsprechend deutet sich interessanterweise eine in dieser Studie näher zu diskutierende geschlechterspezifische Codierung von Herzeinschreibungen an, wobei dem männlichen Heiligen die Schrift und der weiblichen Heiligen das Bild zugeordnet ist.

Luthers Signet besitzt in der Illustration zu Herbergers Erbauungsschrift auch deshalb eine visuelle Anschlussfähigkeit an die „Bildnisse“ der Herzen der Heiligen Ignatius und Klara, weil sich im Zentrum der weit geöffneten Rosenblüte ebenfalls ein zeichenhaft stehendes kleines Herz findet, in das jedoch weder der Name des Gottessohnes noch ein Kruzifix eingraviert ist, sondern lediglich ein leeres Kreuz. Wenngleich

Emblematik Daniel Cramers (1568–1637) (= Mikrokosmos, Band 38), Frankfurt am Main u. a. 1994, S.155, Anm. 20. Von Seiten der kunsthistorischen Forschung ist der Kupferstich noch nicht näher untersucht worden.

30 Zur Geschichte des Herzsymbols vgl. Pierre Vincken, *The Shape of the Heart*, Amsterdam 2000; Armin Dietz, *Ewige Herzen. Kleine Kulturgeschichte der Herzbestattungen*, München 1998, S.29–41.

das lutherische Signet als Sinnbild größere Gemeinsamkeiten mit der weiblich codierten Herzeinschreibung Klara von Montefalcos aufzuweisen scheint, wird eine eindeutig geschlechtsspezifische Zuordnung durch den hohen Abstraktionsgrad des Zeichens in gewisser Weise auch unmöglich gemacht.

Was genau die sogenannte „Lutherrose“ für den Reformator bedeutete, hat er in einem Brief an den Nürnberger Ratsherrn Lazarus Spengler (1479–1534) vom 8. Juli des Jahres 1530 näher erläutert.³¹ So erklärt der ehemalige Augustinermönch in seinem Schreiben, dass ihm das Signet als „ain merkzaichen“³² und „Compendium“³³ seiner Theologie gilt.³⁴ Die „Lutherrose“ deutet er dabei in der folgenden Weise:

„Das erst soll ain schwartz Crewtz sein Im herten, wellichs Hertz sein naturliche farb hat, damit ich mir selbs erinnerung gib, das der glaub an den gecreutzigten unns selig macht, Dann so man hertzenlich glaubt wurd man gerecht. [...] Sollich hertz aber soll mitten Inn ainer weisen Rose steen, anzusaigen, das der glaub frewd trost und fride gibt, unnd kurtzlich inn ain wise froliche Rosen setzt, Nicht wie die Weldt fride unnd frewd gibt, darumb soll die Roß weis unnd nit rot sein, dann weis ist der gaister unnd aller Enngel farbe, Solche Rose steet Imm himmelfarben felde, das solche frewde Imm gaist unnd glauben ain anfangg ist der himelischenn frewd zukunfftig. ytzo wol schon darinnen begriffen unnd durch hoffnung gefasset, aber noch nit offennbar. Unnd umb sollich feldt ain gulden Rinng das solliche Selikait Im hymel ewig weret unnd kain Ennde hat, Auch cosstlich und uber alle frewde unnd gueter, wie das goldt das hochst, edelst unnd besst Ertzt ist.“³⁵

Wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, bildet das Herz mit dem eingestellten Kreuz für Luther das inhaltliche Zentrum seiner Lehre; in der Deutung des Signets wird es somit gleich an erster Stelle erwähnt. Die „Lutherrose“ sollte den Reformator daran

31 Im Folgenden zitiert wird eine Abschrift des Briefs Martin Luthers an Lazarus Spengler vom 8. Juli 1530 in einer längeren Version aus dem *Geschlechterbuch* der Familie Lazarus Spengler der Jüngere, abgedruckt bei Klaus Conermann, Die Lutherrose. Luthers Merkzeichen im Kontext der Reformationskunst und -theologie, in: Kat. Ausst. *Luthermania. Ansichten einer Kultfigur*, herausgegeben von Hole Rößler, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Wiesbaden 2017, S. 257–282, hier S. 265 f. Eine kürzere Version des Briefs, den Luther an Spengler schrieb, findet sich (ohne Angabe der Provenienz) bei Martin Luther, WA.B 5, 444 f [Nr. 1628]. Zur „Lutherrose“ vgl. ferner Johannes Schilling, Art. „Lutherrose“ in: *Luther-Lexikon*², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 460; Otto Böcher, Die Luther-Rose. Martin Luthers Siegel und die Wappen der Reformatoren, in: *Genealogisches Jahrbuch* 44 (2005), S. 5–25; Dietrich Korsch, Luthers Siegel. Eine elementare Deutung seiner Theologie, in: *LUTHER* 67 (1996), S. 66–87; Mödersheim 1994, S. 154 f.; Gotthilf Herrmann, *Die Lutherrose. Martin Luthers Wappen*, Zwickau 1932.

32 Anonym, Abschrift des Briefs Martin Luthers an Lazarus Spengler vom 8. Juli 1530 aus dem *Geschlechterbuch* der Familie Lazarus Spengler der Jüngere, zitiert nach Conermann 2017, S. 265.

33 Ebd., S. 266.

34 Vgl. ebd., S. 265 f.

35 Ebd.

erinnern, die Passion des Gottessohnes im eigenen Herzen zu verinnerlichen. Es geht Luther darum, beständig daran zu denken, dass allein der Glaube an den Gekreuzigten selig macht. Durch sein „merkzeichen“ suchte er sich selbst und seinen Nachfolger*innen mit Bezug auf Röm 10,10 ins Gedächtnis zu rufen, dass ein Glaube, der aus dem innersten Herzen kommt, genügt, um vor Gott gerechtfertigt zu sein.

In der Illustration aus Herbergers Erbauungsschrift stellt der auf Jesus Christus bezogene „herzliche Glaube“ das verbindende Moment der drei Einzeldarstellungen dar. Es sind die sittlichen Qualitäten, die Ignatius von Antiochien, Klara von Montefalco und Martin Luther teilen. Ihnen gemeinsam ist die Ausrichtung auf den Gedanken, den Gottessohn beständig im eigenen Herzen zu tragen. Auf dieser Grundlage wird es möglich, den Reformator in der Druckgraphik in eine Traditionslinie mit den beiden Heiligen zu stellen und somit in die „Hagiographie“ der exemplarischen „Hertz-Christen“ einzureihen.³⁶ Die Bezeichnung „selig“ in der Bildüberschrift zu seinem Signet unterstreicht im Kontext der Gegenüberstellung mit den beiden Heiligen dementsprechend nicht allein, dass Luther bereits verstorben und bei Gott ist. Vielmehr scheint sie noch einmal explizit zu machen, dass der Reformator den eigenen Ausführungen zur „Lutherrose“ entsprechend den „Glauben des Herzens“ an den Gekreuzigten in den Mittelpunkt seiner Lehre und seines Lebens stellte. Nicht die Beatifikation oder Kanonisation durch den Papst sind entscheidend, um in einen ausgewählten Kreis von Seligen und Heiligen aufgenommen zu werden. Der lutherischen Lehre entsprechend können alle Christ*innen aufgrund des „herzlichen Glaubens“ an den Gekreuzigten Teil der „Gemeinschaft der Heiligen“ (*communio sanctorum*) sein.³⁷

Wie oben aufgezeigt, wird die vorkonfessionell gemeinsame und überkonfessionell verbindende Bedeutung des „von Herzen kommenden Glaubens“ in dem Kupferstich durch Strategien der visuellen Annäherung der „Bildnisse“ der Herzen beider Heiliger und des lutherischen Signets herausgestellt. Die gemeinsame Schnittmenge zwischen den Glaubensgrundsätzen von Lutheraner*innen und Katholik*innen ist betont, jedoch ohne die bestehenden Unterschiede zwischen den beiden Konfessionen vollends einzuebnen. So bleibt klar erkennbar, dass die „Lutherrose“ nicht auf eine miraculöse Herzeinschreibung rekurriert: Der Gedanke, den Gekreuzigten allein durch den Glauben im eigenen Herzen zu tragen, wird nicht in Form einer körperlichen Spur vermittelt, sondern sinnbildhaft.

Das den drei Einzeldarstellungen zugrunde liegende Vorstellungsbild, sich den Gottessohn durch den Glauben ins Herz einzuprägen, wird dennoch auch in Luthers Signet mitreflektiert. So veranschaulicht ein heute im Grünen Gewölbe in Dresden aufbewahrter Siegelring, dass die in einen Karneolstein eingeschnitzte „Lutherrose“ dem Reforma-

36 Vgl. Mödersheim 1994, S. 155, Anm. 20.

37 Zur „Gemeinschaft der Heiligen“ nach lutherischem Verständnis vgl. Steiger 2012, S. 13.

tor, wie er selbst in seinem Schreiben an Spengler hervorhebt, nicht allein als „Wappen“³⁸ diente, sondern dass er sie im Briefverkehr zur Authentifizierung seiner theologischen Botschaft auch als „petschafft“³⁹ gebrauchte (Abb. 2).⁴⁰ Der Gedanke, dass der Reformator sein Signet mittels eines Stempels in weiches Wachs einprägte und hiermit dem Vorstellungsbild des „herzlichen Glaubens“ die konkrete Form des Beglaubigungszeichens verlieh, wurde in späteren Auflagen von Herbergers *Hertz-Postilla* durch die Einfügung des Wortes „Petschafft“ in die Bildüberschrift zu Luthers Signet noch einmal dezidiert betont.⁴¹

Im Gegensatz zu Herbergers Darstellung suchte Luther selbst den „Glauben des Herzens“ allein für seine eigene Lehre zu beanspruchen und sich gerade hierdurch von den Altgläubigen abzusetzen. So konstatiert Birgit Stolt unter Anführung seiner *hauspredigt von den artickeln des glaubens* von 1537, dass der Reformator den „Bapst und die seinen“⁴² kritisierte, Glauben als reines Buchwissen zu verstehen, jedoch „es Im hertzen nicht [zu] fulen“⁴³.⁴⁴ Für Luther zentral war, dass das Wissen und das Fühlen im Herzen zur Einheit des Glaubens verschmelzen müssen.⁴⁵ Neben der intellektuellen, spricht er also auch der affektiven Erfassung eines Textinhalts eine grundlegende Bedeutung für den „von Herzen kommenden Glauben“ zu.⁴⁶ An mehreren Stellen, etwa in seiner *Auslegung deutsch des Vater unnser fuer dye einfeltigen leyen* aus dem Jahre 1519, äußerte Luther überdies, dass das Gebet, so es nur von den Lippen und nicht aus dem Herzen komme, lediglich ein unnützes Geplapper und Gemurmel sei.⁴⁷ Das stumpfe

38 Anonym, Abschrift des Briefs Martin Luthers an Lazarus Spengler vom 8. Juli 1530 aus dem *Geschlechterbuch* der Familie Lazarus Spengler der Jüngere, zitiert nach Conermann 2017, S. 265.

39 Ebd.

40 Vgl. ebd. Zu Luthers Siegelring vgl. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Siegelring Martin Luthers*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117334>> (6. Juli 2023); Christine Nagel, Katalogbeitrag, Siegelring Martin Luthers, in: Kat. Ausst. *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*, herausgegeben von Dirk Syndram, Schloss Hartenfels, Torgau, Dresden 2015, S. 225; Mirko Gutjahr, Katalogbeitrag Nr. E 1, Siegelring Martin Luthers, in: Kat. Ausst. *Fundsache Luther. Archäologen auf den Spuren des Reformators*, herausgegeben von Harald Meller, Siegfried Bräuer und Jutta Charlotte von Bloh, Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle (Saale), Stuttgart 2008, S. 234 f.; Anja Greve, Katalogbeitrag Nr. 207, Luthers Siegelring, in: Kat. Ausst. *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, herausgegeben von Harald Marx und Cecilie Hollberg, Schloss Hartenfels, Torgau, Dresden 2004, S. 150 f.

41 Vgl. Valerius Herberger, *Evangelischen HertzPostilla Valerij Herbergeri* [...], 2 Bände, Leipzig 1732, Band 1, ohne Seitenangabe (auf das „Epitaphium oder Grabschrift Des seligen Herrn Valerii Herbergers [...]“ folgende Illustration).

42 Martin Luther, WA 45, 23, 14.

43 Martin Luther, WA 45, 23, 15.

44 Vgl. Birgit Stolt, *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000, S. 53; dies., Luther, die Bibel und das menschliche Herz, in: *Muttersprache* 94 (1983/1984), S. 1–15, hier S. 6.

45 Vgl. Stolt 2000, S. 53; dies. 1983/1984, S. 6.

46 Vgl. Stolt 2000, S. 55, 60 f.

47 Vgl. Martin Luther, WA 2, 85, 31–35. Vgl. ferner die 2. Psalmenvorlesung von 1519/1521, Martin Luther,



Abb. 2: Anonym, *Siegelring Martin Luthers*, Süddeutsch, um 1530, Gold, geschnittener Karneol, Ø 2,7 cm, Höhe: 3,2 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

Abzählen der Perlen des Rosenkranzes lehnte der Reformator damit einhergehend kategorisch ab.⁴⁸

WA 5, 584, 14–17 sowie Luthers Handschrift des Sermons von den guten Werken von 1520, Martin Luther, WA 6, 235, 15–20.

⁴⁸ Vgl. etwa die Predigt *Das Evangelium am ersten sonntag des Advents Matthei .xxi.* von 1522, Martin Luther, WA 10, I.2, 38 f. Bemerkenswerterweise waren Gebetsketten dennoch auch bei Lutheraner*innen in Gebrauch. Vgl. Luisa Coscarelli-Larkin, *Der lutherische Rosenkranz. Konfessionelle und sinnliche Aspekte von Gebetszählgeräten in Porträts der Frühen Neuzeit* (= Vestigia Bibliae, Band 37), Bern u. a. 2020.

In Luthers Nachfolge haben Protestant*innen den Katholik*innen immer wieder angelastet, nicht „mit dem Herzen dabei zu sein“. In diesem Sinne werden die „äußerlichen Religionsübungen“ der katholischen Gläubigen und das „Mechanische ihrer Andacht“ etwa auch in der zwischen 1783 und 1796 erschienenen *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* des protestantischen Buchhändlers, Verlegers, Schriftstellers und Geschichtsschreibers Christoph Friedrich Wilhelm Nicolai (1733–1811) kritisiert.⁴⁹ So reflektiert der Hauptvertreter der Berliner Aufklärung über das Gebetsverhalten der Altgläubigen in der bischöflichen Residenzstadt Bamberg:

„Es ist eine Art zu beten, die man nur an Katholischen sehen, im eigentlichsten Verstande sehen kann, denn kein anderer Sinn erkennt etwas davon. Die Gebete geschehen in Gedanken, meistens mechanisch genug, aber der Folge der Worte des Gebets folgen die Lippen sichtbarlich. [...] Es ist für einen Protestanten ein ganz sonderbarer Anblick, zuerst in einem katholischen Lande [...] in einer Kirche einige hundert Leute [mit] dieser Bewegung des Mundes zu sehen; dazu kommt das haeufige Bekreuzen, das Schlagen an die Brust, die konvulsivische Erhebung der Augen; alles Dinge, die bey Personen, die von Jugend auf daraus ein taegliches Geschaeft machen, mehr oder weniger Spuren auf der Physiognomie des Antlitzes nachlassen muessen.“⁵⁰

Wie Margit Kern herausgearbeitet hat, attestiert Nicolai den Katholik*innen spöttelnd eine besondere Neigung, ihr Innerstes nach außen zu kehren, hierbei jedoch auf ein vorgeprägtes, stereotypes Repertoire von Gesten zurückzugreifen, deren Normativität sie als Produkt wiederholter, äußerer Nachahmung entlarve.⁵¹ Derartige Äußerlichkeiten können nach Nicolais Verständnis nicht herzensfromm machen.⁵² Der fehlende Konnex zum Innenleben führe dazu, dass der Berliner Aufklärer die Gesten der Altgläubigen als frömmelnd klassifiziere.⁵³ Grundlage hierfür sei, so Kern weiter, die Vorstellung, dass neuzeitliches Personsein auf Identität und Authentizität gründe; der Mangel an Subjektivität und Individualität, den Nicolai demgegenüber wahrnimmt, lasse ihn in den Frömmigkeitsformen der Katholik*innen nur leere Formeln

49 Vgl. Friedrich Nicolai, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Bernhard Fabian und Maria-Luise Spieckermann, 20+3 Bände, Hildesheim/Zürch/New York 1985–2006, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Band 15 und 17 (Nachdruck der Ausgaben Berlin und Stettin 1783/1785). Zu Friedrich Nicolais Leben und Wirken vgl. Horst Möller, Art. „Nicolai, Friedrich“, in: *Neue Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 19, Berlin 1999, S. 201–203.

50 Nicolai 1985–2006, Band 15, Erstes Buch, VII. Abschnitt, S. 137 f.

51 Vgl. Margit Kern, *Gewissensentscheidung und Glaubensbekenntnis in der Malerei des 16. Jahrhunderts*. „Das Martyrium des hl. Mauritius und der Thebäischen Legion“ von El Greco, in: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 121 (2001), S. 24–63, hier S. 25.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. ebd.

erkennen.⁵⁴ Diese bringen jedoch Nicolais Auffassung zufolge eine spezifisch „katholische Religionsphysiognomie“ hervor, die besonders deutlich an den Gesichtern junger Bambergerinnen studiert werden könne:⁵⁵

„Sie [die „katholische Religionsphysiognomie“] besteht hauptsaechlich in transitorischen Zeichen oder in Geberden, und in der Falte der Muskeln, welche diese Geberden bey bestaendiger Wiederholung hinterlassen. Ich habe oben schon des katholischen Augenaufschlags bey dem Frauenzimmer gedacht. Niemand kann ihn verkennen, der ihn einigemal beobachtet hat. Es ist darinn etwas sanftes, etwas verschaemtes, etwas starres, etwas inniges. Daher sehen katholische Maedchen ceteris paribus verliebter aus, als andere. [...] Bey Erinnerung an ihre Suende schlagen sie vor einem Marienbilde die Augen zaertlich nieder, wie eine Geliebte vor ihrem Liebhaber, gegen den sie eine Schwachheit begangen hat, und den sie noch liebet [...]“⁵⁶

Trotz aller offenkundigen Satire bleibt die Ernsthaftigkeit, mit der Nicolai seine physiognomischen Studien betrieb, in den eben zitierten Zeilen seines Reiseberichts nicht verborgen.⁵⁷ Die Äußerungen des Berliner Aufklärers basieren auf dem in der Antike entwickelten Grundaxiom der Physiognomik, dass sich das Innere im Äußeren offenbare, das heißt, dass dem physischen Habitus, insbesondere den Gesichtszügen, aber auch der Mimik, Gestik und Körperhaltung eines Menschen erkennbare Zeichen sei-

54 Vgl. ebd., S. 25 f. Vgl. hierzu auch Christopher Spehr, *Aufklärung und Ökumene, Reunionsversuche zwischen Katholiken und Protestanten im deutschsprachigen Raum des späten 18. Jahrhunderts* (= Beiträge zur historischen Theologie, Band 132), Tübingen 2005, S. 382–384. Allgemein zur Individualität in der Frühen Neuzeit vgl. Richard van Dülmen, *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2001; ders., *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800*, Frankfurt am Main 1997.

55 Zu Nicolais Vorstellung einer „katholischen Religionsphysiognomie“ und ihrer Rezeption vgl. Christoph Nebgen, *Konfessionelle Differenzenerfahrungen: Reiseberichte vom Rhein. 1648–1815* (= Ancien Régime, Band 40), München 2014, S. 158–186; Andreas Holzem, Der „katholische Augenaufschlag beim Frauenzimmer“ (Friedrich Nicolai) – oder: Kann man eine Erfolgsgeschichte der „Konfessionalisierung“ schreiben?, in: *Das Konfessionalisierungsparadigma – Leistungen, Probleme, Grenzen*, herausgegeben von Thomas Brockmann und Dieter J. Weiss (= Bayreuther Historische Kolloquien, Band 18), München 2013, S. 127–164, hier S. 163 f.; Manuel Borutta, *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe* (= Bürgertum Neue Folge, Band 7), Göttingen 2010, S. 58 f.; Spehr 2005, S. 384 f.; Paul Münch, Finstere Katholiken und Madonnengesichter. Anmerkungen zur evangelischen „Religionsphysiognomik“, in: *Lesarten der Geschichte. Ländliche Ordnungen und Geschlechterverhältnisse. Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Jens Flemming u. a., Kassel 2004, S. 240–266, hier S. 255–264; Manuel Frey, Toleranz und Selektion. Konfessionelle Signaturen zwischen 1770 und 1830, in: *Konfessionen im Konflikt. Deutschland zwischen 1800 und 1970. Ein zweites konfessionelles Zeitalter*, herausgegeben von Olaf Blaschke, Göttingen 2002, S. 113–153, hier S. 131–153; Kern 2001, S. 24–26.

56 Nicolai 1985–2006, Band 15, Erstes Buch, VII. Abschnitt, S. 135 f.

57 Vgl. Frey 2002, S. 135 f.

nes inneren Wesens eingeschrieben seien.⁵⁸ Im 18. Jahrhundert war die Physiognomik durch Johann Caspar Lavater (1741–1801) wieder in Mode gekommen.⁵⁹ In seinem zwischen 1775 und 1778 in Leipzig und Winterthur publizierten vierbändigen Werk mit dem Titel *Physiognomische Fragmente* unterstreicht der reformierte Theologe, Philosoph und Schriftsteller, dass Körper und Seele in einem „genauen unmittelbaren Zusammenhange“⁶⁰ stehen.⁶¹ Das „Aeußerliche“⁶² fasst er als „die Endung, die Graenzen des Innern“⁶³ auf, so wie das Innere umgekehrt „eine unmittelbare Fortsetzung des Aeußern“⁶⁴ darstelle.⁶⁵ Das in dieser Weise von Lavater definierte Verhältnis von Leib und Seele scheint, wie Annette Graczyk zusammenfasst, über eine bloße Korrespondenz hinauszugehen, es wird vielmehr als Kontinuum bestimmt.⁶⁶

Der Züricher Pfarrer war in außerordentlichem Maße darum bemüht, den Zusammenhang zwischen der äußeren Erscheinung und dem Gottesverhältnis beziehungsweise der moralischen Verfasstheit eines Menschen herauszustellen, wobei er unter der Überschrift der „religiösen Physiognomien“ in seinen *Fragmenten* bereits klare konfessionelle Unterscheidungen anstellte.⁶⁷ Auf der Grundlage der lavaterschen Thesen war es wohl Nicolai selbst, der den Begriff der „Religionsphysiognomie“ in seinem Reisebericht einführte; das bei dem Schweizer Theologen bereits angelegte diffamierende Stereotyp einer vermeintlich eindeutig identifizierbaren, „katholischen Physiognomie“ führte der Berliner Aufklärer in seiner Reisebeschreibung vollends aus.⁶⁸ Vom Antlitz der Altgläubigen leitet Nicolai ihre vermeintliche Dummheit und fehlende Tugend-

58 Vgl. Nebgen 2014, S. 160 f.; Münch 2004, S. 241. Allgemein zur Physiognomik vgl. *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*, herausgegeben von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996; Claudia Schmolders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995; Karl Markus Michel, *Gesichter. Physiognomische Streifzüge*, Frankfurt am Main 1990.

59 Vgl. Nebgen 2014, S. 161; Münch 2004, S. 241.

60 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente* [...], 4 Bände, Leipzig/Winterthur 1775–1778, Band 1, Fünftes Fragment, S. 33.

61 Vgl. ebd. sowie ferner Annette Graczyk, *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik* (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Band 51), Berlin/München/Boston 2015, S. 169.

62 Lavater 1775–1778, Band 1, Fünftes Fragment, S. 33.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Vgl. ebd. Vgl. ferner Graczyk 2015, S. 169.

66 Vgl. Graczyk 2015, S. 169.

67 Vgl. Nebgen 2014, S. 165 f., 186; Borutta 2010, S. 58; Münch 2004, S. 241, 244–255. Vgl. ferner auch Graczyk 2015, S. 180–182.

68 Vgl. Nebgen 2014, S. 164, 186; Münch 2004, S. 243 f., 255. Zu Nicolais Position gegenüber den lavaterschen Thesen vgl. ausführlicher Sigrid Habersaat, *Verteidigung der Aufklärung. Friedrich Nicolai in religiösen und politischen Debatten* (= Epistematika, Band 316), 2 Bände, Würzburg 2001, Band 1, S. 82–87.

haftigkeit ab.⁶⁹ Geschlechtsspezifisch diffamiert er die männlichen Gläubigen, indem er ihnen generalisierend finstere Gesichtszüge bescheinigt und sie zugleich effeminiert; zum höchsten Feindbild werden in Nicolais Reisebericht die Jesuiten erklärt.⁷⁰ Aus dem Zitat über die „Bamberger Mädchen“ geht hingegen deutlich hervor, dass der Aufklärer die weiblichen Gläubigen in seiner Reisebeschreibung zu madonnengleichen Schönheiten stilisiert.⁷¹ Die sinnlich-erotische Aufladung der Ausführungen weisen, so Manuel Borutta, auf ein Begehren Nicolais nach dem doppelt (konfessionell und geschlechtlich) Anderen hin.⁷² Gerade aus der Beschreibung der Katholikinnen geht, wie von der Forschung herausgestellt wurde, die Ähnlichkeit des aufklärerischen Reiseberichts mit Ethnographien außereuropäischer Kolonien eindrücklich hervor.⁷³

Während Valerius Herberger in seiner *Hertz-Postilla* aufzuzeigen sucht, dass der exemplarische Glaube der Heiligen Ignatius von Antiochien und Klara von Montefalco sichtbare Spuren in ihren Herzen hinterließ, prägen sich die Spuren der katholischen Andacht, wie Christoph Friedrich Wilhelm Nicolai argumentiert, bei den katholischen „Frauenzimmern“ Bambergers – da diese „ein tägliches Geschäft“ daraus machen, anstatt „es sich zu Herzen zu nehmen“ – allein in ihr Körperäußeres ein. „Mechanische Religionsübungen sind“, wie der Berliner Aufklärer an späterer Stelle in seinem Reisebericht noch einmal explizit unterstreicht, „keinesweges Religion des Herzens.“⁷⁴ Herbergers Intention, das Gemeinchristliche, überkonfessionell Verbindende sowie vorkonfessionell Gemeinsame des „herzlichen Glaubens“ herauszustellen, stehen Nicolais physiognomischen Studien als Methode zum Nachweis der konfessionellen Differenz gegenüber.

Die bisherigen Ausführungen belegen, dass das Herz in der Frühen Neuzeit in ganz unterschiedliche Narrative eingebunden werden konnte, grundsätzlich zeichnet sich jedoch ab, dass ihm sowohl von Katholik*innen als auch von Protestant*innen

69 Vgl. exemplarisch Nicolai 1985–2006, Band 15, Erstes Buch, VII. Abschnitt, S. 132, 134. Vgl. ferner Nebgen 2014, S. 166; Münch 2004, S. 256.

70 Vgl. Nebgen 2014, S. 158 f., 164–166; Münch 2004, S. 258–264.

71 Vgl. Nebgen 2014, S. 159, 166; Borutta 2010, S. 58–60; Münch 2004, S. 261–264.

72 Vgl. Borutta 2010, S. 59; ders., Der innere Orient. Antikatholizismus als Orientalismus in Deutschland, 1783–1924, in: *Religion und Grenzen in Indien und Deutschland. Auf dem Weg zu einer transnationalen Historiographie*, herausgegeben von Monica Juneja und Margrit Pernau, Göttingen 2008, S. 245–274, hier S. 247–249.

73 Vgl. Nebgen 2014, S. 182; Borutta 2010, S. 49–61, insbesondere S. 50, 56; Harald Schmidt, Fremde Heimat. Die deutsche Provinzreise zwischen Spätaufklärung und nationaler Romantik und das Problem der kulturellen Variation. Friedrich Nicolai, Kaspar Riesbeck und Ernst Moritz Arndt, in: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, herausgegeben von Helmut Berding (= Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Band 2), Frankfurt am Main 1994, S. 394–442, hier S. 408 f.; Hans-Wolf Jäger, Der reisende Enzyklopädist und seine Kritiker. Friedrich Nicolais „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 104–124, hier S. 115 f.

74 Nicolai 1985–2006, Band 17, Drittes Buch, II. Abschnitt, S. 714. Vgl. Spehr 2005, S. 383.

ein bedeutender Stellenwert beigemessen wurde. Die überkonfessionell verbindende Fokussierung auf das Herz wurde bereits von Jeffrey F. Hamburger und Hildegard Elisabeth Keller unterstrichen.⁷⁵ Wie der Kunsthistoriker und die Germanistin ausführen, „[war] keiner der Orte, um die Protestanten und Katholiken kämpften, [...] so hart umkämpft wie das menschliche Herz“⁷⁶. Das Ringen der Konfessionen um das Herz assoziieren sie mit dessen Konzeption als Inbegriff der Innerlichkeit,⁷⁷ eine Vorstellung, die, ihren Ausführungen zufolge, an mittelalterliche Traditionen anknüpfe und von grundlegender Bedeutung dafür sei, dass das Herz bis heute ein Ort konfliktreicher Auseinandersetzungen geblieben ist, in denen es verschiedenen Kräften darum geht, eine Person für sich zu gewinnen.⁷⁸ „Der Kampf um das, was als Innenraum in jedem Menschen konzipiert wurde,“ sei, so Hamburgers und Kellers Resümee, „noch längst nicht ausgefochten.“⁷⁹

Während sich die Beobachtungen Hamburgers und Kellers vornehmlich auf das Herz als „Kampfplatz der Konfessionen“ konzentrieren, soll der Fokus dieses Buches auf friedlicheren Auseinandersetzungen liegen, die durch die Bildlichkeit des Herzens vermittelt werden. Anhand der divergierenden Positionen Herbergers und Nicolais konnte bereits anschaulich gemacht werden, dass das Herz in der Frühen Neuzeit nicht allein als Ort der Abgrenzung, sondern auch als Ort der Annäherung der Konfessionen konzipiert wurde.

75 Vgl. Jeffrey F. Hamburger und Hildegard Elisabeth Keller, *Bilder in der Kirche, im Herzen oder gar nirgends? Überlegungen zu Periodisierungen am Beispiel des Bilderstreits in der Frühen Neuzeit*, in: *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*, herausgegeben von Klaus Ridder und Steffen Patzold (= Europa im Mittelalter, Band 23), Berlin 2013, S. 19–43.

76 Hamburger und Keller 2013, S. 29. Vgl. auch S. 38.

77 Vgl. ebd., S. 29. In der Zusammenfassung ihres Beitrages sprechen Hamburger und Keller noch konkreter vom Herzen, das in mittelalterlichen wie modernen Debatten als Sitz „wahrer“ Innerlichkeit konzeptualisiert worden sei und somit das eigentliche Schlachtfeld darstelle. Vgl. ebd., S. 38. Die anachronistische Verwendung des Begriffs der „Innerlichkeit“ findet sich nicht nur in ihrem Aufsatz, sondern ist in der Forschung zur mittelalterlichen Mystik allgemein etabliert. Vermittelt durch Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) erhielt der Terminus jedoch erst bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) die Interpretationsgestalt, die sich in der Folge als maßgeblich erweisen sollte. Im weitesten Sinne steht er hier für die Subjektivität oder das unmittelbare Seiner-selbst-Innesein des Geistes. Außerhalb der Hegeltradition wurde „Innerlichkeit“ dann stark verengt fast ausschließlich den „religiös bewegten“ bzw. „gefühlsbestimmten“ Epochen, Autor*innen und Werken zugesprochen; neben der mittelalterlichen Mystik, sind hier der Pietismus, Johann Georg Hamann (1730–1788) und Johann Gottfried Herder (1744–1803), die Romantik und die ihr verwandten Strömungen um 1900 bis in die Gegenwart zu nennen. Vgl. Heiko Schulz, Art. „Innerlichkeit“, in: *RGG⁴*, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 4, Tübingen 2001, Sp. 157 f.; Renate von Heydebrand, Art. „Innerlichkeit“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4, Darmstadt 1976, Sp. 386–388.

78 Vgl. Hamburger und Keller 2013, S. 24–26, 35–38.

79 Ebd., S. 38.

Die Prämisse einer antagonistisch-abgrenzenden Logik des konfessionellen Gegenübers verfestigte sich einhergehend mit der Etablierung des (vor allem geschichtswissenschaftlichen) Konfessionalisierungsparadigmas, das unter anderem aufgrund dieses „Zwanges zur Abgrenzung“⁸⁰, aber auch der zu geringen Berücksichtigung von Phänomenen wie konfessioneller Indifferenz oder binnenkonfessioneller Pluralitäten in der Frühneuezeitforschung zunehmend in Kritik geraten ist.⁸¹ Die vorliegende Studie schließt an Forschungspositionen an, die ausdrücklich betonen, nicht darauf abzu zielen, die Konfessionalisierungsthese zu ersetzen, sondern das Paradigma der Konfessionalisierung durch die Weitung des Blickwinkels zu ergänzen suchen.⁸² Mit dieser Arbeit soll ein kunsthistorischer Beitrag geleistet werden, die lange Zeit zu starr gedachte Konzeption konfessioneller Identität und das zu einseitig nachgezeichnete Bild konfessioneller Interaktion in der Frühen Neuzeit weiter zu differenzieren. An die aktuellen Forschungstendenzen der Kunstgeschichte anknüpfend, wird die Vorstellung des Kampfs der Konfessionen hierbei durch das Konzept der konfessionellen Aushandlungsprozesse ersetzt.⁸³

80 Thomas Kaufmann, Einleitung: Transkonfessionalität, Interkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität – Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese, in: *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, herausgegeben von Kaspar von Greyerz u. a. (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 201), Gütersloh 2003, S. 9–15, hier S. 12.

81 Zur Debatte um die Konfessionalisierungsthese und zu Forschungsansätzen, die diese zu ergänzen suchen vgl. die Beiträge des Hamburger Graduiertenkollegs *Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit*. Mit besonderer Schwerpunktsetzung auf die frühneuzeitlichen Bildmedien und auf das Phänomen der Intermedialität sind hier neben dem bereits erwähnten Band von Luisa Coscarelli-Larkin (Vgl. Anm. 48) vor allem die folgenden Publikationen zu nennen: Ricarda Höfler, *Das Bild des Altars in deutschen illustrierten Flugblättern. Eine Untersuchung zu Bilderstreit und Bildtheologie im 16. und 17. Jahrhundert* (= Geistliche Intermedialität in der Frühen Neuzeit, Band 1), Regensburg 2022; Janne Lenhart, *Vergleichendes Sehen in den Konfessionen der Frühen Neuzeit. Die Niederlande als liminaler Raum* (= The Early Modern World, Band 5), Göttingen 2021; *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Bernhard Jahn und Claudia Schindler (= Frühe Neuzeit, Band 234), Berlin 2020; Frank Alexander Kurzmann, *Die Rede vom Jüngsten Gericht in den Konfessionen der Frühen Neuzeit* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Band 141), Berlin u. a. 2019; *Reformation und Medien. Zu den intermedialen Wirkungen der Reformation*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger (= Reformation heute, Band 4), Leipzig 2018. Vgl. weiterhin von Greyerz u. a. 2003. Zur Formulierung des Konfessionalisierungsparadigmas vgl. die grundlegenden Positionen von Heinz Schilling, Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620, in: *Historische Zeitschrift* 246 (1988), S. 1–45; Wolfgang Reinhard, Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 68 (1977), S. 226–252.

82 Vgl. Kurzmann 2019, S. 15 f.

83 Vgl. Margit Kern, Was ist lutherisch? Konfessionelle Aushandlungsprozesse in religiösen Bildprogrammen der Frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. *Luther und die Deutschen*, herausgegeben von der Wartburg-

Das Potenzial, das diese Denkfigur bietet, basiert in besonderem Maße auf der Grundannahme, dass das konfessionell Eigene und das konfessionell Fremde keine festgeschriebenen Größen sind, sondern dass die Frage, ob und wie konfessionelle Differenz zum Ausdruck gebracht wird beziehungsweise wie überkonfessionelle christliche Traditionen unterstrichen werden, einer kontinuierlichen Neukonfiguration unterliegt.⁸⁴ Vor diesem Hintergrund ist es schlichtweg unmöglich, heutige Wahrnehmungen konfessioneller Differenz (die ihrerseits ebenso wenig homogen sind) als Maßstab für die Frühe Neuzeit anzulegen.⁸⁵ Die Beobachtungen, die zu der Illustration aus Herbergers *Herz-Postilla* zusammengetragen wurden, zeigten auf, dass dichotomische Kategorisierungen des Katholischen und Lutherischen der Komplexität der Darstellung nicht gerecht werden können, sie verstellen den Blick auf die Bildaussage; es bedarf eines dynamischen Denkmodells, um zu verstehen, was der Kupferstich zu vermitteln sucht. Im konfessionellen Aushandlungsprozess, so hält Kern fest,

„[spielt] Ähnlichkeit eine ebenso große Rolle [...] wie Differenz. Identität und Differenz werden im Aushandlungsprozess reflektiert, aber auch verschoben. Es besteht eine kontinuierliche visuelle Konkurrenz, die aus der Beobachtung des konfessionell Anderen entsteht. In dieser visuellen Konkurrenz wird Ähnlichkeit und Differenz kontinuierlich neu justiert. Alteritätsmarkierungen werden erzeugt, sie verdanken sich häufig aber gerade auch dem konfessionellen Vergleich.“⁸⁶

Vor der Folie dieser Überlegungen wird klar, dass die Illustration zu Herbergers *Hertz-Postilla* im jeweils spezifischen Kontext, in dem die Erbauungsschrift gelesen wurde, eine kontinuierliche Einladung darstellen konnte, sich sowohl das Gemeinchristliche als auch konfessionelle Unterschiede zu vergegenwärtigen. Die Analyse des Blatts verdeutlicht: Konfessionelle Identitätskonstruktionen benötigen nicht nur ein Anderes, die Markierung konfessioneller Differenzen wird oft gerade erst vor dem Hintergrund der Hervorhebung des Gemeinsamen möglich.

Stiftung Eisenach, Wartburg, Petersberg 2017, S. 339–344; dies., *Lutherisch? Wie Bilder sich bekennen*, in: Kat. Ausst. *Der Luthereffekt. 500 Jahre Protestantismus in der Welt*, herausgegeben vom Deutschen Historischen Museum Berlin, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Berlin 2017, S. 30–38. Zu wichtigen Anregungen für das Konzept der konfessionellen Aushandlungsprozesse vgl. dies., *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin/München 2013; dies., *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm* (= Berliner Schriften zur Kunst, Band 16), Berlin 2002.

84 Vgl. Kern 2017 [Was ist lutherisch?], S. 340. Die in diesem Zusammenhang dringend zu diskutierende Frage nach dem Stellenwert des im Sprechakt performativ vollzogenen, die Wirklichkeit verändernden Bekenntnisses zu einer Konfession wurde an anderer Stelle von Kern bereits bedacht. Vgl. Kern 2017 [Lutherisch?], insbesondere S. 30 f.

85 Vgl. Kern 2017 [Was ist lutherisch?], S. 341.

86 Ebd., S. 342.

Eine erste grundsätzliche Annahme dieser Arbeit lautet damit: Vermittelt durch die Herz-Bildlichkeit wurden Konzeptionen des Herzens beziehungsweise das Vorstellungsbild des „von Herzen kommenden Glaubens“ kontextabhängig in sehr verschiedener Weise mit dem Aspekt der Konfession in Beziehung gesetzt. Bevor aufgezeigt wird, inwiefern sich Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit, die im Zentrum des vorliegenden Bands stehen, zur Überprüfung dieser These anbieten, wird zunächst ausführlicher zu beleuchten sein, warum dem Herzen sowohl von Katholik*innen und Lutheraner*innen, aber auch von Reformierten überhaupt eine so bedeutende Rolle beigemessen wurde.⁸⁷ Eng verknüpft hiermit ist die bis heute anhaltende Auseinandersetzung mit dem Sitz der Seele beziehungsweise mit der Frage, wie Seele, Herz und Körper zueinander zu denken sind.

1.2 Das Herz – Sitz der Seele?

Eine Untersuchung der besonderen Rolle des Herzens in den frühneuzeitlichen Konfessionen muss mit einem Blick auf die antike Naturphilosophie und ihre Beschäftigung mit dem Verhältnis von Körper und Seele beginnen. So wurde seit frühesten Zeiten darüber spekuliert, ob Körper und Seele grundsätzlich als Materielles und Immaterielles voneinander geschieden werden können oder in einer Verbindung zueinander stehen. Und falls dem so ist, wie lässt sich diese Verbindung von Körper und Seele dann beschreiben? Ist die Seele im ganzen Körper verteilt, oder manifestiert sie sich vielmehr in bevorzugten Organen und Regionen?⁸⁸ In Bezug auf diese Überlegungen vertrat Platon (428/427–348/347 v. Chr.) einen Dualismus, dem entsprechend der Körper das „Grab“ beziehungsweise „irdische Gefängnis“ der Seele darstelle – ein Vorstellungsbild, das die westliche Anthropologie in entscheidendem Maße prägte.⁸⁹ Sein

87 Dass das Herz auch in der reformierten Kirche von wesentlicher Bedeutung ist, verdeutlicht ein Blick auf das Signet Johannes Calvins (1509–1564). So zeigt das Siegel ebenfalls ein symbolisch dargestelltes Herz. Von einer Hand dargeboten versinnbildlicht es das Lebensmotto des Reformators „*Cor meum tibi offero domine prompte et sincere*.“ („Ich schenke Dir mein Herz, Herr, entschieden und aufrichtig.“, Übersetzung M. S.). Vgl. *Iconographie Calvinienne*, herausgegeben von Emile Doumergue, Lausanne 1909, S. 66 und Tafel XV.

88 Vgl. Irmgard Müller und Christian Schulze, Das Herz als anatomisches und theologisches Thema im Mittelalter, in: *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge, Paderborn 2006, S. 133–148, hier S. 133.

89 Vgl. Ole Martin Høystad, *Die Seele. Eine Kulturgeschichte*, Köln 2017, S. 43–52, hier insbesondere S. 46–48; ders., *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 2006, S. 51–54, hier insbesondere S. 52; Karl Hoheisel u. a., Art. „Seele“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 7, Tübingen 2004, Sp. 1090–1107, hier Sp. 1098; Friedo Ricken u. a., Art. „Seele“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer,

Schüler Aristoteles (384–322 v. Chr.) hingegen betonte in seiner Abhandlung *De anima* einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen Körper und Seele. Seiner Lehre entsprechend mache die Seele das Innere des Menschen aus, durchströme zugleich aber auch alles Leben. Sie galt Aristoteles als Form des Körpers unauflösbar mit selbigem verbunden. Damit ist nicht nur gemeint, dass das Äußere das Innere spiegele, vielmehr sei die Seele nicht nur innerlich, sondern als Form im gesamten Körper zu lokalisieren.⁹⁰ „Deswegen muss man auch nicht untersuchen“, so heißt es bei Aristoteles, „ob die Seele und der Körper eins sind, so wie auch nicht beim Wachs und seiner Form, noch insgesamt bei der Materie eines jeden Dinges und dem, dessen Materie sie ist.“⁹¹

Wie Ole Martin Høystad resümiert, konnte Platons Menschenbild, von dem Aristoteles sich sehr deutlich abzusetzen suchte, letztendlich nicht so dualistisch sein, wie die Ideengeschichte darstellt. Dies impliziere die Dreiteilung der Seele, von der Platon ausging:⁹² Die Vernunft als höchstrangiges Vermögen und unsterblicher Anteil der Seele sitzt der platonischen Lehre zufolge im Gehirn, das Begehren und die Triebe verortet Platon im Unterleib, wohingegen er die Willenskraft und den Mut im Herzen angesiedelt sieht.⁹³ Dem zephalozentrischen Modell Platons stand Aristoteles als Hauptvertreter der kardiozentrischen Theorie gegenüber, der zufolge das Herz als Sitz der angeborenen Wärme (*calor innatus*) untrennbar mit der Seele verbunden ist beziehungsweise auch als ihr bevorzugter Sitz verstanden werden kann. Aristoteles erklärte das Herz damit zum einheitsstiftenden Zentralorgan des wahrnehmenden, denkenden und empfindenden Seelenvermögens. Das Gehirn hingegen konnte er als möglichen Sitz der Seele von vornherein ausschließen, da es, seiner Auffassung entsprechend, im Gegensatz zum Herzen das kälteste Organ sowie blutlos sei, überdies ende weder eine kleine noch eine große Ader im Gehirn.⁹⁴

Band 9, Darmstadt 1995, Sp. 1–89, hier Sp. 3 f.; Tilman Borsche, Rainer Specht und Thomas Rentsch, Art. „Leib-Seele-Verhältnis“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 5, Darmstadt 1980, Sp. 185–205, hier Sp. 186.

90 Vgl. Høystad 2017, S. 53–62, hier insbesondere S. 53, 56 f.; ders. 2006, S. 54–56, hier insbesondere S. 55; Hoheisel u. a. 2004, Sp. 1098; Ricken u. a. 1995, Sp. 5 f.; Borsche, Specht und Rentsch 1980, Sp. 187.

91 Aristoteles, *Über die Seele / De anima*, Griechisch – Deutsch, übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen, herausgegeben von Klaus Corcilius, Hamburg 2017, II, 1, 412, b 4–7, S. 69. Vgl. Ricken u. a. 1995, Sp. 5.

92 Vgl. Høystad 2006, S. 53 f.

93 Vgl. Høystad 2017, S. 46 f.; ders. 2006, S. 53; Müller und Schulze 2006, S. 133 f.; Hoheisel u. a. 2004, Sp. 1098; Wolfgang Biesterfeld, Art. „Herz“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 3, Darmstadt 1974, Sp. 1100–1112, hier Sp. 1103.

94 Vgl. Høystad 2006, S. 54; Müller und Schulze 2006, S. 134 f.; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen, Diesseits und Jenseits eines Symbols*, bearbeitet von Cornelia Kruse und Marie-Louise von Plessen, herausgegeben von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Schloss Neuhardenberg, Neuhardenberg, Berlin 2004, S. 17; Biesterfeld 1974, Sp. 1103.

Die zentrale Bedeutung, die das Herz im Christentum einnimmt, ist ganz grundsätzlich darauf zurückzuführen, dass es die Vorrangstellung, die ihm bereits von Aristoteles als erstes und wichtigstes Organ des menschlichen Körpers zugeschrieben wurde, trotz der kontinuierlichen Konkurrenz des Gehirns bis in die Frühe Neuzeit hinein für sich beanspruchen konnte.⁹⁵ Entscheidend für die besondere Wertschätzung des Herzens unter Protestant*innen und Katholik*innen war, dass es auch in der Anthropologie der Heiligen Schrift, die für die christlichen Konfessionen die gemeinsame Basis darstellt, eine Schlüsselrolle besitzt: Wie der Kopf wird das Herz sowohl im Alten als auch im Neuen Testament und hierbei insbesondere in den paulinischen Briefen an zahlreichen Stellen erwähnt, jedoch, so resümiert Catrien G. Santing, „in its role as the site of divine inscription and divine judgement, promoted by St Paul, the heart is well in the lead“⁹⁶.

Die von Santing konstatierte Priorisierung des Herzens als Ort der göttlichen Einschreibung wird besonders eindrucksvoll im 2 Kor 3,1–3 belegt.⁹⁷ Hierin formuliert Paulus, dass sich der Geist des lebendigen Gottes nicht etwa ins Gehirn, sondern in die fleischernen Tafeln des Herzens einschreibt und die Gläubigen so zu einem Brief Jesu Christi werden.⁹⁸ „Fleischern“ lässt – im Gegensatz zu den steinernen Gesetzestafeln Moses (2 Mose 24,12; 31,18; 32,15 f.) und dem versteinerten Herzen, von dem Hesekiel berichtet (Ez 11,19; 36,26) – sofort an das Herz als ein Organ aus Fleisch und Blut denken, bedeutet jedoch, wie Friedrich Lang unterstreicht, „durch den Geist erneuert [...], also gerade das, was in der Antithese von Fleisch und Geist als ‚geistlich‘ bezeichnet wird“⁹⁹. Es ist bemerkenswert, dass die göttliche Einschreibung im Korintherbrief nicht abstrakt, sondern als sinnliche Erfahrung vorgetragen wird und die geistige (Über-)Formung des Menschen durch Gott durch das Vorstellungsbild einer materiellen Einschreibung in die fleischernen Tafeln des Herzens vermittelt ist. Das

95 Vgl. Santing 2013, hier insbesondere S. 274; Webb 2010, Kapitel 1 „The Sovereign Heart“, S. 10–49; Høystad 2006, S. 54 f.; Biesterfeld 1974, Sp. 1103. Zur Konkurrenz zwischen Herz und Kopf/Gehirn vgl. ferner Scott Manning Stevens, Sacred Heart and Secular Brain, in: *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, herausgegeben von David Hillman und Carla Mazzio, New York/London 1997, S. 262–282; Jacques Le Goff, Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages, in: *Fragments for a History of the Human Body*, herausgegeben von Michel Feher, 3 Bände, New York 1989, Band 3, S. 12–27.

96 Santing 2013, S. 275.

97 Vgl. Santing 2013, S. 276. Zum Herzbegriff bei Paulus vgl. Heinrich Schlier, Das Menschenherz nach dem Apostel Paulus, in: ders., *Das Ende der Zeit. Exegetische Aufsätze und Vorträge III*, Freiburg im Breisgau 1971, S. 184–200.

98 Paulus nimmt damit auf diverse Bibelstellen des Alten Testaments Bezug. Vgl. 2 Mos 24,12; 31,18; 32,15 f. sowie Jer 31,31–33 und Ez 11,19; 36,26.

99 Friedrich Lang, *Die Briefe an die Korinther* (= Das Neue Testament Deutsch, Band 7), Göttingen/Zürich 1994, S. 269.

Herz als göttlich inspiriertes Organ scheint sich hierbei nicht recht in dualistische Konzeptionen einpassen zu lassen, es nimmt vielmehr eine vermittelnde Position ein, in der es ganz grundsätzlich verschiedene Qualitäten miteinander zu vereinen vermag, „fleischlich“ und „geistlich“, aber auch Körper und Seele zugleich sein kann.

Noch heute wissen wir, wie Høystad ausführt, wenn wir vom Herzen reden, „nicht immer, ob wir über das Herz als etwas Substanzielles reden, also über das Organ, das in unserer Brust schlägt, oder über etwas Anderes, über symbolische Werte, moralische Standpunkte oder persönliche Eigenschaften, die durch das Herz versinnbildlicht werden“¹⁰⁰. Das Gehirn ist, so Høystads Schluss, ein Faktum, kein Symbol, wohingegen das Herz beides ist.¹⁰¹

Die Unklarheiten, die in Bezug auf die Frage aufscheinen, wie das Herz eigentlich zu denken ist, zeugen davon, dass die zunehmende wissenschaftliche Durchdringung der Anatomie und Physiologie des Herzens, die einen Höhepunkt in der Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey (1578–1657) fand, das Herz bis heute doch nicht vollends „entzaubern“ konnte.¹⁰² Harveys bahnbrechende Forschungen belegten, dass das Herz wie eine Pumpe funktioniert, indem es durch seine Kontraktionen die Bewegung des Blutes durch den Kreislauf antreibt. Trotz seiner grundlegenden Definition des Herzens als pulsierender Muskel hielt der englische Mediziner an der verbreiteten Vorstellung des Herzens als taktgebendes Zentralorgan aller Lebewesen fest.¹⁰³ So führte er gleich in den einleitenden Worten seines 1628 unter dem Titel *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* veröffentlichten Thesenpapiers in Bezug auf das Verhältnis von Herz und Körper das Folgende aus:

„Das Herz der Lebewesen ist der Grundstock ihres Lebens, der Fürst ihrer aller, der kleinen Welt Sonne, von der alles Leben abhängt, alle Frische und Kraft ausstrahlt. Gleichweise ist ein König der Grundstock seiner Reiche und die Sonne seiner kleinen Welt, des Staates Herz, von dem alle Macht ausstrahlt, alle Gnade ausgeht.“¹⁰⁴

100 Høystad 2006, S. 13 f. Vgl. hierzu auch Webb 2010, S. 1.

101 Vgl. Høystad 2006, S. 218. Vgl. hierzu auch Santing 2013, S. 305.

102 Zu Harveys Entdeckung des Blutkreislaufs und der Diskussion um die häufig konstatierte „Entzauberung des Herzens“ vgl. Høystad 2017, S. 137, 140; Santing 2013, S. 274 f., 297 f.; Webb 2010; Høystad 2006, S. 165–167; Müller und Schulze 2006, S. 146 f.; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004, S. 18 f.

103 Vgl. Santing 2013, S. 297 f.; Webb 2010, S. 10; Høystad 2006, S. 165–167; Müller und Schulze 2006, S. 146 f. Ausführlicher zu Harveys Naturphilosophie vgl. Roger Kenneth French, *William Harvey's natural philosophy*, Cambridge 1994.

104 William Harvey, *Die Bewegung des Herzens und des Blutes (1628)*, übersetzt und erläutert von Robert Ritter von Töply (= Klassiker der Medizin, Band 1), Stuttgart 1970 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1910), „Widmung. Dem durchlauchtigsten und niebesiegten Karl, König von Großbritannien, Frankreich und Irland, Verteidiger des Glaubens“, S. 17.

Aus der Perspektive der Medizin betrachtet, vertrat Harvey revolutionäre Ansichten. Wie sein Vergleich des Herzens mit einem Fürsten beziehungsweise der Sonne nahelegt, blieb er als Anhänger des Aristoteles philosophisch dennoch weiterhin der kardiozentrischen Lehre verhaftet, die zu seiner Zeit unter anderem auch zur Legitimation politischer Herrschaftsverhältnisse herangezogen wurde.¹⁰⁵ Dass er trotz seiner medizinischen Erkenntnisse dem Herzen nach wie vor die zentrale Stellung als wichtigstes aller Körperorgane einräumte, nobilitierte nicht nur Harveys wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Herzen. Es offenbart zugleich ein Bewusstsein dafür, dass die neuen Einsichten über die Funktion des Herzens an dessen vertraute Konzeption als Zentralorgan aller Lebewesen angebunden werden mussten, um den Paradigmenwechsel mit einer Würdigung des althergebrachten Wissens einzuleiten.

Auf Harveys Position aufbauend argumentierte wiederum der französische Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler René Descartes (1596–1650), dass das Herz und der mit ihm verbundene Kreislauf des Blutes lediglich als ein hydraulisch betriebenes Pumpen- und Röhrensystem zu betrachten seien und der Körper dementsprechend mit einem mechanischen Uhrwerk verglichen werden könne. Das Herz wurde in dieser Logik zu einem bloßen Wärmegenerator des Körpers degradiert. Die Lokalisation seelischer Regungen in der Herzgegend lehnte der Begründer des frühneuzeitlichen Rationalismus kategorisch als Täuschungen ab. Emotionen stellten seiner Auffassung nach lediglich Reflexe neurochemischer Prozesse im Körper dar. Das cartesianische Denkmodell steht damit für einen Dualismus von Leib und Seele, Letztere existiere, so Descartes, lediglich in Form des Verstandes, der ausschließlich im Gehirn zu verorten sei. Der Cartesianismus suchte den Leib und die Seele klar voneinander zu scheiden, dennoch löste Descartes die Verbindung zwischen Körper und Geist nicht vollends auf. Wenn auch nur in Form der etwa erbsengroßen Hypophyse im Zentrum des Gehirns, gab es für ihn doch ein Schnittstellenorgan, das seinen Spekulationen zufolge zwischen Leib und Seele vermitteln und so die Wechselwirkung der beiden Instanzen ermöglichen sollte.¹⁰⁶

Ogleich das von Descartes vertretene Konzept die westliche Anthropologie nachhaltig beeinflusst hat, stellt es, wie unterstrichen werden muss, bis heute lediglich eine der vielen koexistierenden Konzeptionen des Verhältnisses von Körper, Herz und Seele dar – auf Michel de Montaigne (1533–1592) sowie Blaise Pascal (1623–1662) und seine

105 Vgl. Santing 2013, S. 274, 297; Webb 2010, S. 10–49; Høystad 2006, S. 54; Müller und Schulze 2006, S. 147. Zur politischen Dimension der Metaphorik des Herzens als Fürst oder Sonne vgl. ferner Le Goff 1989, S. 22f.

106 Vgl. Høystad 2017, S. 133–141; Santing 2013, S. 274f., 298; Webb 2010, S. 11; Høystad 2006, S. 147–151; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004, S. 18f.; Ricken u. a. 1995, Sp. 29f. Zu Descartes' Bezug auf Harvey vgl. ferner Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*, Frankfurt am Main 1992.

Idee der „*raison du cœur*“ kann in diesem Zusammenhang lediglich ein kursorischer Hinweis erfolgen.¹⁰⁷

Die Pluralität der Konzeptionen, in denen der Gedanke einer engen Verflechtung von Herz und Seele bis in die Gegenwart hinein nicht verloren ging, ist nicht zuletzt stark von der biblischen Konzeption des Herzens geprägt. Ausgehend von der bereits beobachteten Tatsache, dass das Herz in der Heiligen Schrift als primärer Ort der Einschreibung Gottes konzipiert wird, stellt sich ein Set von Fragen, die in den folgenden Ausführungen schlaglichtartig andiskutiert werden sollen: Mit welchen weiteren Zuschreibungen ging die Vorstellung des Herzens als bevorzugter Ort der göttlichen Einschreibung in der Bibel einher? Wie wurde hiervon ausgehend seitens der Patristik über das Verhältnis von Herz, Körper und Seele reflektiert? Wie wirkten wiederum die biblisch-patristischen Gedanken vor dem Hintergrund der naturphilosophischen Diskurse auf die Theologie und Frömmigkeitsgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sowie nicht zuletzt auch auf die Reformatoren?

Wenngleich Vorstellungen des Herzens in der Heiligen Schrift keineswegs homogen sind,¹⁰⁸ lässt sich zusammenfassend sagen, dass es ihrem Sprachgebrauch zufolge das zentrale Körperorgan des Menschen ist, vor allem jedoch als Zentrum seines geistigen Lebens und als Sitz seiner gesamten seelischen Kräfte betrachtet werden muss. Das Herz stellt in der Bibel die wichtigste Lebenskraft des Menschen und zugleich auch sein Persönlichkeitszentrum dar, es macht die menschliche Mitte sowohl auf der organischen als auch auf der geistig-seelischen Ebene aus. Nicht im Kopf, sondern im Herzen wird in der Heiligen Schrift der Intellekt verortet, hier vollzieht sich das Denken und Verstehen, das Herz ist das geistige Erkenntnisorgan, Ort der Entscheidung und der Erinnerung. Es wird zudem als Sitz der Gefühle, Affekte und Empfindungen und insbesondere auch der (Nächsten-)Liebe konzipiert. Vom Herzen geht in der Bibel das emotionale Streben, das Wünschen, Wollen und der Wille eines jeden Menschen aus. Aus diesem Grund kann jedoch nicht nur das Gute, sondern auch das Böse am Herzen ansetzen, die richtige Herzenseinstellung ist demnach wesentlich für das Verhältnis des Menschen zu Gott. Laut Heiliger Schrift kann allein Gott in das Herz eines Menschen sehen. Ihm allein bleibt nicht verborgen, wer sich nur mit den Lippen zu ihm bekennt und wer sich tatsächlich für ihn entscheidet, ihn wirklich aufrichtig und „von ganzem Herzen liebt“. Ist die Grundlage für den „wahren Glauben“ gegeben, wird die Gottesbegegnung möglich, die entsprechend der Bibel ebenfalls im Herzen stattfindet.¹⁰⁹

107 Zu Michel de Montaigne vgl. Høystad 2017, S. 117–132; ders. 2006, S. 147, 151–159. Zu Blaise Pascal vgl. Høystad 2017, S. 140; ders. 2006, S. 150; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004, S. 18.

108 Vgl. Høystad 2006, S. 59 f.

109 Vgl. Notger Slezcka, Art. „Herz“, in: *Luther-Lexikon*², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 293 f.; Santing 2013, S. 276, 289; Høystad 2006, S. 59–72; Müller

Die Auslegung der Heiligen Schrift drehte sich bei den Kirchenvätern in besonderem Maße um das Herz als Ort der *unio mystica* als intimste Form der Begegnung zwischen den Gläubigen und Gott.¹¹⁰ Die biblische Basis hierfür bilden vor allem das Hohelied Salomos sowie paulinische und johanneische Aussagen über die Einigung der Glaubenden mit Gott und die Einwohnung Gottes in ihnen.¹¹¹ Wie Hugo Rahner unterstreicht, wurde die Vorstellung, dass Jesus Christus im Herzen der Gläubigen wohnt (Eph 3,17) seit den Anfängen der Patristik als „geheimnisvolle Nachbildung und Fortsetzung der ewigen Geburt des Logos aus dem Vater und der zeitlichen Geburt aus der Jungfrau“¹¹² verstanden.¹¹³ Aufbauend auf die Lehren des Origenes (185–254 n. Chr.) und des Hippolyt von Rom (170–235 n. Chr.) prägte Ambrosius von Mailand (339–397 n. Chr.) diesbezüglich die anschauliche Lehre vom „springenden Wort“, das aus dem Herzen des Vaters in das Herz der Jungfrau und das Herz der Gläubigen „hinüberspringt“.¹¹⁴ Zuvor war Maria als Gottesgebälerin von Irenäus von Lyon

und Schulze 2006, S. 141 f.; Stolt 2000, S. 50 f.; Johannes von Lüpke, Art. „Herz“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1695–1697; Xenia von Ertzdorff-Kupffer, Das Herz in der lateinisch-theologischen und frühen volkssprachigen religiösen Literatur, in: dies., *Spiel der Interpretation, gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Band 597), Göppingen 1996, S. 21–69, hier S. 23–28; Mödersheim 1994, S. 183–198; Stolt 1983/1984, S. 3–6; Biesterfeld 1974, Sp. 1104; Nikolaus Adler und Anton Maxsein, Art. „Herz“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 285–287.

110 Allgemein zur *unio mystica* vgl. Walter Sparn, Friederike Nüssel und Bernd Radtke, Art. „unio mystica“ in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 8, Tübingen 2000, Sp. 745–748.

111 Vgl. Sparn, Nüssel und Radtke 2000, Sp. 746. Zur Einwohnung Gottes im Menschen vgl. ferner Karsten Lehmkuhler, *Inhabitatio. Die Einwohnung Gottes im Menschen* (= Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie, Band 104), Göttingen 2004, hier insbesondere S. 19–23.

112 Hugo Rahner, Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen des Gläubigen, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 59/3 (1935), S. 333–418, hier S. 334. Weitere Bibelstellen werden bei von Ertzdorff-Kupffer 1996, S. 26, Anm. 24 genannt. Zum Gedanken der Gottesgeburt vgl. außerdem Dinzelbacher 2007, Kapitel „Die Gottesgeburt in der Seele und im Körper. Von der somatischen Konsequenz einer theologischen Metapher“, S. 79–109. Zum Vorstellungsbild vom Wohnen im Herzen vgl. ausführlicher Haiko Wandhoff, In der Klausur des Herzens. Allegorische Konzepte des inneren Menschen in mittelalterlichen Architekturbeschreibungen, in: *anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, herausgegeben von Katharina Philipowski und Anne Prior (= Philologische Studien und Quellen, Band 197), Berlin 2006, S. 145–163; Jürgen Stillig, Götter reden nur durch unser Herz zu uns. Aspekte der Metaphorik von der Einwohnung Gottes im Herzen, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 53 (1985), S. 135–153; Friedrich Ohly, Cor amantis non angustum. Vom Wohnen im Herzen, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 128–155; ferner auch Gerhard Bauer, *Clastrum animae. Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster*, Band 1, Entstehungsgeschichte, München 1973.

113 Vgl. Rahner 1935, S. 334.

114 Vgl. ebd., S. 338, 383–387.

(um 135 – um 200 n. Chr.) mit Ecclesia gleichgesetzt worden.¹¹⁵ Hippolyt von Rom erweiterte diesen Gedanken wiederum dahingehend, dass die Kirche niemals aufhöre, den Logos aus ihrem Herzen zu gebären.¹¹⁶ Zugleich bot die Heilige Schrift zahlreiche Stellen (unter anderem Joh 7,37 und 19,34), auf deren Grundlage die Patristik das Vorstellungsbild prägte, dass die Seitenwunde des Gottessohnes, die letztendlich zu seinem Herzen führt, als Ursprungsort der Kirche und sakramentale Gnadenquelle betrachtet werden könne – Gedanken, auf deren Basis die Verehrung des Heiligsten Herzens Jesu entfaltet wurde.¹¹⁷

In der biblisch-patristischen Konzeption des Herzens überlagern sich dementsprechend die Liebe Gottes, der Jungfrau Maria, Jesu Christi und der Gläubigen, das Herz war damit einhergehend nicht nur mit der Meditation über die Geburt, sondern auch über das Leiden des Gottessohnes und der Erlösungsgeschichte im Generellen verknüpft. Davon ausgehend vereinte das Herz für die Frömmigkeitgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit und insbesondere für die (Frauen-)Mystik zentrale Vorstellungsbilder in sich, die in dieser Studie näher untersucht werden: Der Einwohnung Gottes im Menschen, dem Einprägen oder Einbilden sowie der Einschreibung des Göttlichen im Gläubigen gesellt sich der Gedanke des Herzenstauschs bei, durch den die *unio mystica* ebenfalls anschaulich gemacht werden kann.¹¹⁸ Die Idee einer reziproken Übergabe, in der Jesus Christus und seinen Nachfolger*innen ihre Herzen

115 Vgl. Gisbert Greshake, *Maria – Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg 2014, hier insbesondere S.142; Rahner 1935, S. 345.

116 Vgl. Rahner 1935, S. 349.

117 Zum Gedanken, dass die Seitenwunde der Ursprungsort der Kirche ist vgl. Wilhelm Geerlings, Rechts, wo das Herz sitzt. Die Kirche aus der Seitenwunde Christi, in: Geerlings und Mügge 2006, S. 89–106, hier insbesondere S. 97; Peter Vogt, „Gloria Pleurae!“ Die Seitenwunde Jesu in der Theologie des Grafen von Zinzendorf, in: *Pietismus und Neuzeit* 32 (2006), S. 175–212, hier S.194, Anm. 79; Wilhelm Geerlings, Die Kirche aus der Seitenwunde Christi bei Augustinus, in: *Väter der Kirche. Ekklesiales Denken von den Anfängen bis in die Neuzeit. Festgabe für Hermann Josef Sieben zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Johannes Arnold und Hermann Josef Sieben, Paderborn 2004, S. 465–481; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004, S. 14. Zur Bedeutung der Patristik für die Herz-Jesu-Verehrung vgl. Hugo Rahner, Die Anfänge der Herz-Jesu-Verehrung in der Väterzeit, in: *Cor Salvatoris. Wege zur Herz-Jesu-Verehrung*, herausgegeben von Josef Stierli, Freiburg im Breisgau 1954, S. 46–72, hier S. 65; ders., Grundzüge einer Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung, in: *Zeitschrift für Ascese und Mystik* 18/2 (1943), S. 61–83, hier insbesondere S. 65–69.

118 Zum dargebrachten und präsentierten Herzen sowie zum Herzenstausch vgl. Barbara Newman, Sacred, Secular, and Sensual. Three Case Studies in Late Medieval Crossover, in: Kat. Ausst. *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, herausgegeben von Martina Bagnoli, The Walters Art Museum, Baltimore, New Haven/London 2016, S. 55–73, hier insbesondere S. 55–60; Stephan Braken-siek, Das gedruckte Herz – Kunstgeschichtliche Anmerkungen zum Motiv des Herzens in der frühneuzeitlichen Druckgrafik Mitteleuropas, in: Geerlings und Mügge 2006, S. 231–270, hier S. 241–245. Zum Motiv des Herzenstauschs vgl. das zweite, dritte und vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 72, 145, 150 f. resp. S. 279 resp. S. 358.

miteinander tauschen, ist aus der höfischen Liebessymbolik übernommen worden.¹¹⁹ Im Vergleich zu den zuvor genannten Motiven ist bemerkenswert, dass das Herz hierbei als dinglich-greifbarer Beweis der abstrakten Liebe in der gegenseitigen Darbringung die Grenzen der Abgeschlossenheit und Selbstständigkeit des Körpers überschreitet.¹²⁰ Währenddessen stieg die Herz-Jesu-Verehrung, die im Mittelalter von der Deutschen Mystik entscheidende Impulse erhielt, insbesondere aufgrund der Förderung ihrer öffentlich-liturgischen Dimension durch die Heiligen Franz von Sales (1567–1622), Johannes Eudes (1601–1680) und Margareta Maria Alacoque (1647–1690) sowie durch die Jesuiten im 17. und 18. Jahrhundert immer weiter an.¹²¹

Noch einmal auf die Patristik und die Frage nach ihrer Bedeutung für die Konzeption des Herzens im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zurückkehrend, ist ein besonderes Augenmerk auf Augustinus von Hippo (354–430 n. Chr.) zu legen, der in seinen *Confessiones* eine ganz eigene *theologia cordis* prägte. Darin beschrieb er, dass das unruhige Herz (*cor inquietum*) sich nach der Ruhe in Gott sehnt und das Herz der Gläubigen der Ort ist, an dem sich die (reue) Seele und das fleischgewordene Wort begegnen.¹²² Für die vorliegende Studie bedeutsam ist, dass das Herz basierend auf der biblischen Zuschreibung seiner geistig-seelischen Qualitäten nicht nur für den Menschen als Ganzes steht, sondern auch zum *pars pro toto* für den „inneren Menschen“ erklärt werden konnte, eine Vorstellung, die vor allem von Augustinus entfaltet wurde.¹²³ Der Begriff „*cor*“ wurde insbesondere von ihm synonym mit „*mens*“, „*anima*“, „*animus*“, „*intellectus*“ und „*ratio*“ verwendet.¹²⁴ Dem Herzen, das als Repräsentationsform des *homo interior* selbst Augen (Mt 5,8; Eph 1,18) und Ohren (1 Kön 3,9; Spr 18,15) bekommen konnte, trat somit der Körper als *homo exterior* entgegen.¹²⁵ Im Sinne dieser

119 Vgl. Newman 2016, S. 55–57; Brakensiek 2006, S. 241. Zum Motiv des „herz-Tauschs“ in der höfischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung von Körperfragen vgl. Katharina Philipowski, *Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur* (= Hermaea N. F., Band 131), Berlin/Boston 2013, S. 138–150.

120 Vgl. Philipowski 2013, S. 138 f.

121 Vgl. Ansgar Franz, „Dem Herzen Jesu singe mein Herz mit Liebeswonn.“ Das Herz Jesu, zerrissen zwischen Frömmigkeit und Politik, in: Geerlings und Mügge 2006, S. 149–170, hier insbesondere S. 149–155; Josef Stierli, Aloisius van Rijen und Konrad Hofmann, Art. „Herz Jesu“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 289–299, hier Sp. 290 f.; Rahner 1943, S. 69–81.

122 Vgl. Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse = Confessiones*, lateinisch – deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, mit einer Einleitung von Norbert Fischer, Berlin 2014, Kapitel I, 1. Vgl. ferner Biesterfeld 1974, Sp. 1105.

123 Vgl. Mödersheim 1994, S. 181, 188 f., 198; Rahner 1935, S. 335.

124 Vgl. Høystad 2006, S. 72; Von Ertzdorff-Kupffer 1996, S. 30–32; Biesterfeld 1974, Sp. 1104 f. Der synonymale Gebrauch von „*cor*“, „*mens*“, „*anima*“, „*animus*“, „*intellectus*“ und „*ratio*“ setzt sich im Mittelalter fort und findet sich noch bei den Reformatoren. Vgl. Mödersheim 1994, S. 188.

125 Zum Gegenüber von *homo interior* und *homo exterior* sowie zu den Topoi der Augen bzw. Ohren des

dualistischen, mit der Abwertung des Körpers einhergehenden Gegenüberstellung ruft der Kirchenvater mit Bezug auf Jes 46,8 an vielen Stellen dazu auf, zum Herzen zurückzukehren und sich auf die Introspektive auszurichten.¹²⁶ Wie Hamburger und Keller festhalten, muss jede Untersuchung über die Anfänge der Konzeptualisierung von „Innerlichkeit“ bei Augustinus’ Ringen um Introspektion beginnen.¹²⁷ Im Gegensatz zu einer Fokussierung auf das Herz, wie sie sich in den *Confessiones* des Kirchenvaters manifestiert, gab es jedoch immer auch einflussreiche Gelehrtenpositionen, denen daran gelegen war, zu unterstreichen, dass die Seele nicht nur in einem vergeistigten Herzen verkapselt oder gleichbedeutend mit selbigem vorgestellt werden könne, sondern vielmehr im direkten Zusammenhang mit dem Körper zu denken sei.

Exemplarisch zu nennen ist etwa Thomas von Aquin (1225–1274), der ausgehend von Aristoteles, gegen den vorherrschenden Dualismus seiner Zeit einen Monismus entwickelte, in dem er mit der *anima-(unica)-forma-corporis*-These die Spannungseinheit von Leib und Seele und ein gegenseitiges Ineinanderverwobensein und Aufeinanderangewiesensein betonte.¹²⁸ Dennoch verstand Thomas von Aquin das Herz als erstes Bewegungsprinzip in einem beseelten Wesen (*primum principium motus in animali*).¹²⁹ Wenig später wurde auch im Rahmen des Konzils von Vienne (1311/1312) festgehalten, dass der Mensch nicht aus Leib und Seele zusammengesetzt, sondern als

Herzens vgl. von Lüpke 2000, Sp. 1696; Mödersheim 1994, S. 187–189, 194; Biesterfeld 1974, Sp. 1104; Wolf Gewehr, *Der Topos „Augen des Herzens“ – Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1972), S. 626–649.

126 Vgl. Louise Gnädinger, Arsenius. Ein bevorzugter geistlicher Lehrmeister Heinrich Seuses, in: *Heinrich Seuse – Diener der Ewigen Wahrheit*, herausgegeben von Jakobus Kaffanke (= Heinrich-Seuse-Forum, Band 1), Berlin 2013, S. 69–138, hier S. 110 f.

127 Vgl. Hamburger und Keller 2013, S. 34.

128 Vgl. Thomas von Aquin, *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, vollständige, ungekürzte deutsch lateinische Ausgabe der Summa theologica, herausgegeben vom Katholischen Akademikerverband, Salzburg u. a. 1933–, Band 6, Kapitel I, 75–89, S. 118 f. Vgl. ferner Høystad 2017, S. 102 f.; Matthias Reményi, *Auf-erstehung denken. Anwege, Grenzen und Modelle personaleschatologischer Theoriebildung*, Freiburg im Breisgau 2016, S. 381–386; Tobias Klädning, *Anima forma corporis. Zur Aktualität der integrativen Sicht vom Menschen bei Thomas von Aquin*, in: *Die Aktualität des Seelenbegriffs. Interdisziplinäre Zugänge*, herausgegeben von Georg Gasser und Josef Quitterer, Paderborn 2010, S. 253–270; Høystad 2006, S. 54, 79 f.; Tobias Klädning, *Mit Leib und Seele... Die mind-brain-Debatte in der Philosophie des Geistes und die anima-forma-corporis-Lehre des Thomas von Aquin* (= ratio fidei, Band 26), Regensburg 2005; Ricken u. a. 1995, Sp. 15 f.; Richard Heinzmann, *Anima unica forma corporis. Thomas von Aquin als Überwinder des platonisch-neuplatonischen Dualismus*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 93 (1986), S. 236–259; Borsche, Specht und Rentsch 1980, Sp. 190; Josef Haekel u. a., Art. „Seele“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 566–574, hier Sp. 572 f.

129 Vgl. Thomas von Aquin 1933–, Band 2, Kapitel I, 20, 1, S. 184. Vgl. ferner Webb 2010, S. 21 f.; Hoheisel u. a. 2004, Sp. 1099, 1102; Biesterfeld 1974, Sp. 1105.

Einheit zu verstehen ist.¹³⁰ Diese Anschauung war durchaus mit der gängigen Vorstellung vom Herzen als geistig-seelische Mitte in Einklang zu bringen, denn wenn Leib ganz Seele ist und Seele ganz Leib, kann die Seele ihren Sitz auch im Herzen haben.¹³¹

Die zentrale Bedeutung, die Luther dem Herzen beimaß, offenbarte sich bereits in der Besprechung seines Signets; als ehemaliger Augustinereremit teilte er – wie der Kirchenvater von Hippo – die Anthropologie der Heiligen Schrift.¹³² Zugleich unterstrich der Reformator ebenfalls die Zusammengehörigkeit von Leib/Fleisch und Seele/Geist, eine Meinung die von seiner Unterscheidung zwischen der geistig-seelischen und körperlich-leiblichen Existenzweise des Menschen auf Erden getrennt betrachtet werden muss.¹³³ In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist noch, dass Melanchthon (1497–1560) einen Kommentar zu Aristoteles' Werk *De anima* verfasste, in dem er unterstrich, dass man die Organe des Körpers studieren müsse, um die Geheimnisse der Seele zu verstehen; auch er räumte dem Herzen hierbei eine besondere Stellung ein.¹³⁴

Es ist bemerkenswert, dass Reformatoren im philosophischen Denken die enge Verzahnung von Körper und Seele betonen konnten, während sie im konfessionellen Diskurs – wie für Luther bereits herausgearbeitet wurde – den Katholik*innen eine Kontinuität zwischen Körper und Seele absprachen und das Leib-Seele-Verhältnis damit in den Dienst der Konfessionspolemik nahmen. Dass Protestant*innen philosophisch von einem direkten Zusammenhang zwischen Innen und Außen ausgehen

130 Vgl. Reményi 2016, S. 384–386; Hoheisel u. a. 2004, Sp. 1102; Theodor Schneider, *Die Einheit des Menschen. Die anthropologische Formel anima forma corporis im sogenannten Korrekortorienstreit und bei Petrus Johannis Olivi. Ein Beitrag zur Vorgeschichte des Konzils von Vienne* (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Forschungen, Band 8), Münster 1973.

131 Vgl. Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004, S. 18.

132 Zu Luthers Herzbegriff vgl. Slezcka 2015, S. 293 f.; Stolt 2000, S. 49–53, hier insbesondere S. 50; Mödersheim 1994, S. 183–198; Stolt 1983/1984, S. 6–8.

133 Vgl. Berndt Hamm, Art. „Leib/Fleisch und Seele/Geist“, in: *Luther-Lexikon*², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 378–381, insbesondere S. 380 f.; Markus Friedrich, *Das Verhältnis von Leib und Seele als theologisch-philosophisches Grenzproblem vor Descartes. Lutherische Einwände gegen eine dualistische Anthropologie*, in: *Spätrenaissance-Philosophie in Deutschland*, herausgegeben von Martin Mulsow (= Frühe Neuzeit, Band 124), Tübingen 2009, S. 211–249; Mödersheim 1994, S. 185–189. Calvin hingegen betonte einen Leib-Seele-Dualismus, in dem er den Leib als „Kerker“ der gefallen Seele verstand. Vgl. hierzu Hoheisel u. a. 2004, Sp. 1102. Zum Leib-Seele-Dualismus bei Calvin vgl. ausführlicher Wilhelm Schwendemann, *Leib und Seele bei Calvin. Die erkenntnistheoretische und anthropologische Funktion des platonischen Leib-Seele-Dualismus in Calvins Theologie* (= Arbeiten zur Theologie, Band 83), Stuttgart 1996.

134 Vgl. Santing 2013, S. 294 f.; Ricken u. a. 1995, Sp. 28; Mödersheim 1994, S. 190 f. Zu Melanchthons Beschäftigung mit der aristotelischen Lehre vgl. ausführlicher Sachiko Kusukawa, *The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philip Melanchthon*, Cambridge 1995, Kapitel 4 „The Soul“, S. 75–123, hier insbesondere S. 88–91.

konnten, konfessionspolemisch zugespitzt zugleich aber auch den Altgläubigen vorwarfen, ihren Glauben nur durch oberflächliche Gesten des Körpers zu performieren, während das Herz demgegenüber keinerlei Regung zeige, zeugt davon, dass eine jegliche Argumentation ihren Ort hat. Philosophische und konfessionelle Standpunkte mussten nicht zwingend deckungsgleich sein, es bestand offensichtlich keine Notwendigkeit, eine Widerspruchsfreiheit herzustellen.

Sowohl in naturphilosophischen als auch in theologischen Positionen zeichnete sich bis hierher ein beständiges Kreisen um das Herz als einem Ort ab, an dem das Verhältnis von Körper und Seele sowie Innen und Außen ausgehandelt wird. Aus einem kunsthistorischen Blickwinkel beschäftigt sich die vorliegende Studie eingehender mit den folgenden Fragen: Wie wird in der frühneuzeitlichen Herz-Bildlichkeit über das Verhältnis von Leib und Seele reflektiert? Wo ist das Herz im Gefüge von Leib und Seele verortet? Welche Qualitäten vereint es in sich? Wann nimmt es eine Mittlerposition ein? Wann wird es dem Körperäußeren und wann dem Körperinneren zugeschlagen und was kann eigentlich ganz grundsätzlich als Inneres beziehungsweise Äußeres festgeschrieben werden?

Aus der Gegenüberstellung der einleitend angeführten Beispiele lässt sich die These formulieren, dass Protestant*innen den Katholik*innen einen in der veränderten Körpermaterie sichtbar werdenden Glauben beziehungsweise die Veräußerlichung desselben zu bescheinigen suchten. Die körperlichen Spuren, die letztendlich den fehlenden Konnex zum Herzen bezeugen, da sie nur aus der starren Abfolge stereotyper Bewegungsmuster resultieren, entnimmt Nicolai hierbei den Gesichtszügen der „Bamberger Mädchen“. Interessanterweise stellt Herberger in seiner *Hertz-Postilla* dem abstrakten Signet Martin Luthers die göttliche Zeichnung der Heiligen Ignatius und Klara gegenüber, die sich ebenfalls in Form körperlicher Spuren – hier jedoch auf dem Äußeren der Herzen des frühchristlichen Märtyrers und der Mystikerin – manifestiert.

Aufbauend auf diese ersten Beobachtungen und Vorüberlegungen gilt es in diesem Band näher zu untersuchen, wie das Verhältnis von Körper, Herz und Seele in den Bildmedien der religiösen Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit ausgelotet wurde. Warum mit der Fokussierung auf gerade dieses Bildmaterial eine bestehende Forschungslücke geschlossen werden kann, soll der folgende Blick auf die bisherigen Beiträge zur Bildlichkeit des Herzens verdeutlichen.

1.3 Forschungsstand

Die Erforschung der Herz-Bildlichkeit setzte im ausgehenden 19. Jahrhundert im Rahmen der beginnenden geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Herzen ein. Vor dem Hintergrund des Kulturkampfes in Deutschland, der dem weit verbreiteten Herz-Jesu-Kult noch einmal einen besonderen Aufschwung verlieh, beschäftigten

sich theologische und frömmigkeitsgeschichtliche Beiträge mit diesem Thema; dem Jesuiten Karl Richstätter ist eine erste, größere Zusammenstellung von Herz-Jesu-Bildern zu verdanken.¹³⁵ Auch im 20. Jahrhundert überwog zunächst die theologische respektive jesuitische Perspektive auf das Herz.¹³⁶ Mit Adolf Spamer kam 1930 jedoch auch erstmals ein Germanist und Volkskundler auf die Bildlichkeit des Herzens zu sprechen. Sein grundlegender Überblick über ihre Vielseitigkeit im Medium des „kleinen Andachtsbildes“ konzentriert sich hierbei in besonderem Maße auf die Herzensblematik.¹³⁷ Weiterhin erwähnenswert sind die Beiträge Rudolf Berliners, der in seine Arbeiten über die Ikonographie des leidenden Gottessohnes wiederum die Untersuchung von Herz-Jesu-Bildern einbezog.¹³⁸ In unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit der ersten kurativen Herztransplantation am Menschen im Jahre 1967 stand dann das Erscheinen der Publikation *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*.¹³⁹ Die finanzielle Förderung der drei Teilbände von enzyklopädischem Charakter, die sich dem Herzen „im Umkreis des Glaubens, der Kunst und des Denkens“ widmen, übernahm bezeichnenderweise ein Pharmahersteller. Aufgrund der Bandbreite des versammelten Bildmaterials profaner und religiöser Herz-Bildlichkeit kann die Zusammenschau der unter anderem von Albert Walzer und Karl-August Wirth verfassten kunsthistorischen Beiträge dieses Werks noch immer einer ersten grundsätzlichen Annäherung an die Thematik dienen.

Hiervon ausgehend war die Untersuchung des Herzens bis zum Beginn der 1990er Jahre von den folgenden Tendenzen bestimmt: Das Herz vereinte ganz grundsätzlich neben einem naturwissenschaftlich-medizinischen auch ein fächerübergreifend geisteswissenschaftliches Interesse auf sich.¹⁴⁰ Es blieb jedoch zunächst vornehmlich im

135 Vgl. Karl Richstätter, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, nach gedruckten und ungedruckten Quellen dargestellt*, 2 Bände, Paderborn 1919 (eine 2., überarbeitete Auflage erschien 1924 in Regensburg); Franz Seraph Hattler, *Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens und der Herz-Jesu-Idee. Nach der Geschichte, den kirchlichen Entscheidungen und Anforderungen der Kunst besprochen*, Innsbruck 1894.

136 Da er für die kunsthistorische Untersuchung der religiösen Herz-Bildlichkeit von grundlegender Bedeutung ist, soll an dieser Stelle auf den bereits erwähnten Beitrag Hugo Rahners zur Gottesgeburt in der patristischen Lehre verwiesen werden. Vgl. Rahner 1935. Vgl. ferner ders. 1943.

137 Vgl. Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild. Vom XIV. zum XX. Jh.*, München 1930, hier insbesondere S. 4f., 11f., 14f., 18, 36f., 42, 61f., 72, 149–157, 246, 267f., 271, 307–310, 312, 315f., 319f., 323, 325, 327 sowie die entsprechenden Tafeln.

138 Vgl. Rudolf Berliner (1886–1967). „*The Freedom of Medieval Art*“ und andere Studien zum christlichen Bild, herausgegeben von Robert Suckale, Berlin 2003, hierin sind insbesondere die Beiträge im Kapitel IX „Arma Christi“, S. 97–191 von Interesse. Zu Herzikonographien, die Berliner untersuchte, vgl. ferner auch Kapitel XIV „Die Rechtfertigung des Menschen“, S. 253–267.

139 Vgl. *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*, 3 Bände, Biberach an der Riss 1965–1969.

140 Interessant ist, dass Überblickswerke und kulturgeschichtliche Perspektiven auf das Herz nicht selten von Mediziner*innen verfasst wurden. Exemplarisch zu nennen ist der Kardiologe Noubar Boyadjian,

Fokus der Volkskunde (beziehungsweise Kulturanthropologie oder Europäischen Ethnologie), seine Metaphorik – insbesondere die Vorstellung vom Wohnen im Herzen – wurde zudem von Seiten der Theologie und der Literaturwissenschaft in den Blick genommen.¹⁴¹ Die Kunstgeschichte hingegen stand der Erforschung der Bildlichkeit des Herzens nur sehr verhalten gegenüber, maßgeblich verantwortlich hierfür war, dass insbesondere die Herz-Jesu-Bilder gemeinhin als Exempel religiösen Kitsches der „Volkskunst“ zugeschlagen und folglich abgewertet wurden.¹⁴²

In den Kulturgeschichten, interdisziplinären Sammelbänden und Ausstellungskatalogen, die seit den beginnenden 1990er Jahren veröffentlicht wurden, manifestiert sich wiederum ein Anliegen, das Herz in seiner Doppelbedeutung als Organ und Metapher zu erfassen; sie zeugen von einem zunehmenden kunsthistorischen und bildwissenschaftlichem Interesse.¹⁴³ Die Bildlichkeit des Herzens ist hierbei inzwischen aus

der Artefakte, die Imaginationen des Herzens vorstellen, in nicht unerheblichem Umfang gesammelt hat. Ausgehend von seiner epochenübergreifenden Privatsammlung veröffentlichte Boyadjian zwei Abhandlungen, die u. a. aus dem Französischen in die englische, deutsche und spanische Sprache übertragen wurden. Vgl. Noubar Boyadjian, *Vom Andachtsbild ... zu den Wunderheiligen. Glaube und Herz*, Antwerpen 1986; ders., *Das Herz, seine Geschichte, seine Symbolik, seine Ikonographie und seine Krankheiten*, Antwerpen 1980. Seit 1990 befindet sich die Sammlung Boyadjian im Besitz der Brüsseler *Musées royaux d'Art et d'Histoire* und wird im eigens eingerichteten *Musée du cœur* permanent ausgestellt. Vgl. Elisabeth van der Elst, Katrien van Deuren und Linda Wullus, *De tout cœur ... Guide abrégé du Musée du cœur Boyadjian*, Brüssel 2007. Thematisch spezifischere Forschungsbeiträge leisteten dann u. a. der Internist Armin Dietz sowie der Neurochirurg Pierre Vinken. Vgl. Vinken 2000; Dietz 1998. Der Herzchirurg Francis C. Wells beschäftigt sich darüberhinausgehend näher mit den anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis (1452–1519). Vgl. Francis C. Wells, *Leonardo's heart. An analysis of his cardiac dissections seen through contemporary eyes*, in: *Leonardo – il corpo dell'uomo*, herausgegeben von Maurizio Brunori, Rom 2019, S. 37–58; ders., *The Renaissance Heart. The Drawings of Leonardo da Vinci*, in: Kat. Ausst. *The Heart*, herausgegeben von James Peto, Wellcome Collection, London, London 2007, S. 70–94. Zu den jüngeren Beiträgen zählt u. a. die Publikation des Kardiologen Pascal Guérets. Vgl. Pascal Guéret, *Portraits du cœur. Du symbole à l'intime*, Paris/New York 2022.

141 Folgende ältere Beiträge aus der Theologie und Literaturwissenschaft sind nach wie vor von Bedeutung für die kunsthistorische Erforschung der Herz-Bildlichkeit: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989; Stillig 1985; Ohly 1977; Bauer 1973.

142 Vgl. Peter Schmidt, Neues zum durchbohrten Herzen. Ein Beitrag zur Ikonographie der sogenannten „Speerbildchen“, in: Wagner und Wimmer 2018, S. 185–198, hier S. 186; Franz 2006, S. 149; Alex Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie*, 4 Bände, Paderborn u. a. 1995–2001, Band 3, S. 337–379, hier insbesondere S. 337.

143 Vgl. *Schola cordis. Indagini sul cuore medievale. Letteratura, teologia, codicologia, scienza*, herausgegeben von Donatella Manzoli und Patrizia Stoppacci, Florenz 2020; Kat. Ausst. *Cœurs. Du romantisme dans l'art contemporain*, bearbeitet von Gaëlle Rio und Maribel Nadal Jové, Musée de la Vie romantique, Paris, Paris 2020; *The Feeling Heart in Medieval and Early Modern Europe. Meaning, Embodiment, and Making*, herausgegeben von Katie Barclay und Bronwyn Reddan (= *Studies in Medieval and Early Modern Culture*, Band 67), Berlin/Boston 2019; Kat. Ausst. *The Heart* 2007; Geerlings und Mügge 2006; Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen* 2004; *Il cuore / The Heart = Micrologus. Natura, Scienza e Società*

sehr verschiedenen Blickwinkeln untersucht worden: So wurde das Herz unter anderem als Symbol der weltlichen Liebe in der Buchmalerei des Mittelalters, aber auch als Zeichen der Freundschaft in frühneuzeitlichen Porträts näher beleuchtet, und auf die anatomischen Studien Leonardo da Vincis (1452–1519) kam die Forschung ebenfalls bereits zu sprechen.¹⁴⁴ Die Mehrzahl der Beiträge widmete sich jedoch insbesondere der religiösen Herz-Bildlichkeit, wobei sich die zentralen Forschungsstränge wie folgt umreißen lassen:

Kontinuierliche Aufmerksamkeit erhalten die kleinformatischen, überwiegend graphischen Darstellungen des heiligen Herzens beziehungsweise des Herzens Jesu, die vor allem im 15. und 16. Jahrhundert gefertigt wurden und gemeinhin in enger Verbindung mit dem Nürnberger Speerfest und der Verehrung der fünf Wundmale verstanden werden. Für ihre ungebrochene Präsenz in der kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Forschung ist insbesondere die Ausstellung *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod* (Kunsthalle Wien / Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1995/1996) verantwortlich, im begleitenden Katalog finden sich grundlegende Beiträge von Georges Didi-Huberman, Thomas Lentes und Jean Wirth, die in jüngerer Zeit durch die Beobachtungen Heike Schlies, Lise de Greefs und Peter Schmidts bereichert wurden.¹⁴⁵ Letzterer

Medievali 11 (2003), hierin insbesondere der Aufsatz von Andreas Bräm, Von Herzen. Ein Beitrag zur systematischen Ikonographie, S. 159–192; Kat. Ausst. *Herz. Das menschliche Herz – Der herzliche Mensch*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, Dresden 1995.

144 Zum Herzen in der Buchmalerei vgl. Eberhard König, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996. Zum Herzen als Symbol der Freundschaft vgl. Sarah R. Cohen, Showing the Heart. Love, Friendship, and Anatomy in Early Modern Portraiture, in: *Masculinities, Childhood, Violence. Attending to Early Modern Women – and Men*, herausgegeben von Amy E. Leonard und Karen L. Nelson, Newark 2011, S. 21–76. Zu Leonardo da Vincis Herz-Skizzen vgl. Frank Fehrenbach, Sangue, cera, inchiostro. Leonardo disegna il cuore, in: *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, herausgegeben von Pietro C. Marani und Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 37–49. Von den jüngeren Beiträgen, die außerhalb der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft einen besonderen Fokus auf die Herz-Bildlichkeit legen, ist insbesondere Eric Jagers literaturwissenschaftliche Abhandlung zum Vorstellungsbild des Herzens als Buch zu nennen. Vgl. Eric Jager, *The Book of the Heart*, Chicago 2000.

145 Vgl. Schmidt 2018; Heike Schlie, Diesseits und Jenseits des Bildes. Körperwunde, Textiltriss und Bildöffnung als Figuren des Liminalen, in: *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, herausgegeben von Mateusz Kapustka, Emsdetten/Berlin 2015, S. 59–83; Peter Schmidt, Ikonographische Operationen am offenen Herzen. Zu Risiken und Wundschmerzen, in: *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, herausgegeben von Rebecca Müller, Anselm Rau und Johanna Scheel (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Band 16), Berlin 2015, S. 359–367; Andreas Uhr, Nürnberger Speerbildchen. Gebrauchsgraphik im 15. Jahrhundert, in: *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, herausgegeben von Dominic Eric Delarue, Johann Schulz und Laura Sobez (= Heidelberger Forschungen, Band 38), Heidelberg 2012, S. 411–432; Heike Schlie, Abdruck und Einschnitt. Die medialen Träger der Spur als *appendicia exteriora* des Christuskörpers, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 8/1 (2010), S. 83–94;

hat unlängst die seitens der Forschung übernommene Zusammenfassung des äußerst heterogenen Bildmaterials unter dem von Spamer eingeführten Begriff der „Speerbildchen“ kritisch hinterfragt. Es handele sich, so Schmidt, um „eine Klammer, von der weder genau klar ist, was sie klammern soll, noch wie sie das bewerkstelligen will“¹⁴⁶.

Intensiver wurde die mittelalterliche Herz-Bildlichkeit darüberhinausgehend auch von Hamburger im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Kunstproduktion in der Benediktinerinnenabtei St. Walburg in Eichstätt untersucht. Er nahm hierbei eine Gruppe von Federzeichnungen in den Blick, die um 1500 von einer Eichstätter Nonne für ihre Mitschwestern angefertigt wurden, und ging in diesem Rahmen unter anderem auch auf das außergewöhnliche Sujet des Herzens als Kloster ein, das er von der Bildtradition der Herz-Jesu-Bilder abzusetzen suchte. Mit seinem Beitrag hebelte Hamburger eine bis dahin übliche Geringschätzung der so bezeichneten „Nonnenarbeiten“ als naive, kunsthandwerkliche Betätigung des weiblichen Geschlechts aus; ihm ist es zu verdanken, dass die künstlerischen Arbeiten aus Frauenklöstern explizit als solche gewürdigt wurden und damit einhergehend in der Kunstgeschichte eine grundsätzliche Neubewertung erfuhren. Hamburgers Studien haben damit unter anderem die Ausstellung *Krone und Schleier* (Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum Essen, 2005) maßgeblich inspiriert.¹⁴⁷

Lise de Greef, Speerbildchen Featuring the Christ Child in the Wounded Heart, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2009), S. 52–97; Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007; Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, herausgegeben von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1996. Hierin die erwähnten Beiträge: Jean Wirth, Katalogbeitrag, Das Jesuskind im hl. Herzen, S. 148 f.; Georges Didi-Huberman, Katalogbeitrag, Anonym. Das heilige Herz, S. 150 f. sowie Thomas Lentz, Katalogbeitrag, Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdopplung des Körpers, S. 152–155. Vgl. zu diesem Bildmaterial das dritte und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 301 resp. S. 400.

146 Schmidt 2018, S. 187.

147 Vgl. *Frauen – Kloster – Kunst, Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, herausgegeben von Jeffrey F. Hamburger und Susan Marti, Turnhout 2007; Kat. Ausst. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Ruhrlandmuseum Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum, Essen, München 2005; Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998; ders., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (= California Studies in the History of Art, Band 37), Berkeley/Los Angeles/London 1997. Hamburgers Forschungen geben überdies cursorisch auch Ausblicke auf die frühneuzeitliche Herz-Bildlichkeit. Vgl. Hamburger und Keller 2013; Hamburger 1998; ders. 1997. Mit den in diesem Zusammenhang andiskutierten Darstellungen des Herzens von der Hand der niederländischen Kupferstecher Maarten van Heemskerck (1498–1574), Dirck Volckertsz Coornhert (1522–1590) und Hendrik Goltzius (1558–1617) hat sich u. a. Tristan Weddigen näher beschäftigt. Vgl. Tristan Weddigen, Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' „Tabula Cebetis“, in: *Niederlands kunsthistorisch jaarboek* 54 (2004), S. 90–139, hier S. 91–94. Vgl. zu diesem Bildmaterial das zweite und

Als weiterer zentraler Forschungsstrang steht die Herzemblematis des 16. bis 18. Jahrhunderts traditionell nicht allein im Fokus der Kunstgeschichte, sondern auch der Theologie und Literaturwissenschaft. Besondere Beachtung erhielten vor allem die Herzallegorese *Cor Iesu Amanti Sacrum* des flämischen Kupferstechers Anton II. Wierix (1552–1624) sowie die *Emblemata Sacra* des lutherischen Theologen Daniel Cramers (1568–1637).¹⁴⁸ Neben den grundlegenden Beiträgen, die insbesondere Henrik von Achen und Sabine Mödersheim leisteten, spiegeln jüngere Positionen, unter anderem von Feike M. Dietz, Radosław Grzeškowiak und Paul Hulsenboom, ein Interesse daran wider, konfessionelle Austauschprozesse und damit einhergehende Neusemantisierungen von Herzemblematis näher zu beleuchten.¹⁴⁹ Die Forschung untersucht in diesem

das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 166 f. resp. S. 278. Hamburgers Überlegungen nehmen weiterhin auf die Herz-Bildlichkeit im Œuvre der Künstlerfamilie Cranach Bezug, die vor allem von Dieter Koeplin eingehender besprochen wurde. Vgl. exemplarisch Dieter Koeplin, *Das christlich bewohnte Herz. Vorreformatorisches Herz-Holzschneide von Cranach, Baldung, Schäuufelein. Cranachs Blatt von 1505 betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz*, Basel 2019; ders., Lucas Cranachs Herz-Holzschneide von 1505, betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz, in: Kat. Ausst. *Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke und Moderne*, herausgegeben von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2017, S. 28–37. Vgl. zu diesem Bildmaterial das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 397–406.

148 Zur Herzallegorese *Cor Iesu Amanti Sacrum* vgl. das zweite und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 145 f., 159 f. resp. S. 361 f., 413.

149 Vgl. Radosław Grzeškowiak und Paul Hulsenboom, Emblems from the Heart. The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum* Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts, in: *Werkwinkel* 1072 (2015), S. 131–154; Feike M. Dietz, Linking the Dutch Market to its German Counterpart. The Case of Johannes Boekholt and a Newly Discovered 1661 Edition of *Levendige herts-theologie*, in: *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500–1800*, herausgegeben von ders. u. a., Farnham 2014, S. 237–256; Sabine Mödersheim, The Fervent Heart. Isabella de Spiritu Sancto's Herzbücher (Books of the Heart), in: *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, herausgegeben von Peter M. Daly und John T. Cull (= *Saecula spiritalia*, Band 46), Philadelphia 2011, S. 429–459; dies., *Theologia Cordis. Daniel Cramer's Emblemata Sacra in Northern European Architecture*, in: *Emblems Around the Baltic*, herausgegeben von Mara Wade und Simon McKeown (= *Glasgow Emblem Studies*, Band 11), Glasgow 2006, S. 295–329; Henrik von Achen, Visions of the Invisible. Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Emblems in Norway, in: Wade und McKeown 2006, S. 1–29; ders., The Sinner's Contemplation. Protestant heart symbolism and the meditation on the *Via poenitentiae*. A protestant meditation on the *Ordo salutis*. „Rembrandt's mother“ by Gerard Dou related to one aspect of Scandinavian mid-17th-century use of the series of copper engravings by Anton Wierix, titled *Cor Iesu amanti sacrum*, in: *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, herausgegeben von Søren Kaspersen und Ulla Haastrup, Kopenhagen 2004, S. 283–304; ders., Human heart and Sacred heart. Reining in religious individualism. The heart figure in 17th century devotional piety and the emergence of the cult of the Sacred Heart, in: *Categories of Sacredness in Europe, 1500–1800*, herausgegeben von Arne B. Amundsen und Henning Laugerud, Oslo 2003, S. 131–158; Mödersheim 1994; dies., Herzemblematis bei Daniel Cramer, in: *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe*, herausgegeben von Alison Adams und Anthony J. Harper (= *Symbola et Emblemata*, Band 3), Leiden 1992, S. 90–103.

Zusammenhang in zunehmendem Maße auch die Herz-Bildlichkeit in der sogenannten „buchexternen Emblematik“¹⁵⁰. Im Mittelpunkt des Interesses steht hierbei derzeit insbesondere der erhaltene Bildbestand in norddeutschen und skandinavischen Kirchenräumen.¹⁵¹ Zwei Aufsätze, die sich der Nonnenempore der Klosterkirche St. Johannis vor Schleswig zuwenden, sind in diesem Untersuchungsfeld hervorzuheben. So nehmen Reinhard Lieske und Ingrid Höpel die zwölf um 1690 gefertigten Tafelmalereien an der Westempore der St. Johanniskirche in den Blick, in denen Herzemblem in reicher Zahl vertreten sind. Vor dem Hintergrund, dass das Benediktinerinnenkloster, zu dem die St. Johanniskirche in Schleswig ehemals gehörte, im Jahre 1527 in ein lutherisches Damenstift umgewandelt wurde, stellen die eben genannten Studien zwei der wenigen kunsthistorischen Beiträge dar, die sich mit der Frage befassen, wie das Herz in religiösen Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit imaginiert wurde.¹⁵² Höpel, die sich in diesem Rahmen unter anderem auch mit der Auftraggeber*innen- und Rezeptionssituation beschäftigte, konnte herausarbeiten, dass eine Gruppe von Konventualinnen als Stifterinnengemeinschaft in Betracht zu ziehen ist und das Bildprogramm, das in dem Emblemzyklus entfaltet wird, vornehmlich für die Angehörigen des Damenstifts konzipiert wurde.¹⁵³ Eine intensivere Auseinandersetzung mit den Identifikationsangeboten, die das weibliche Bildpersonal in Verbindung mit den Herzikonographien bietet, steht demgegenüber noch aus.

In einem weiteren für die Herz-Bildlichkeit generell wichtigen Forschungsfeld, das sich mit den Darstellungen des Heiligsten Herzens Jesu aus der Zeit des 17. bis 19. Jahr-

150 Allgemein zum Terminus „buchexterne Emblematik“, auch in Abgrenzung zum Begriff der „angewandten Emblematik“ vgl. Judith Frankhäuser-Kandler, *Zur angewandten religiösen Emblematik in Kirchen Niederbayerns*, Dissertation, 2013 vorlegt an der Ludwig-Maximilians-Universität München, S.19–24, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15673/1/Frankhaeuser-Kandler_Judith.pdf> (6. Juli 2023).

151 Vgl. exemplarisch Johann Anselm Steiger, *Gedächtnisorte der Reformation. Sakrale Kunst im Norden (16.–18. Jahrhundert)*, 2 Bände, Regensburg 2016, hier insbesondere Band 1, S. 65 f., 105–111, 150–157, 202–204, 455–458 sowie Band 2, S. 487–489, 562 f., 581–583, 585 f., 700 f., 851, 870–875. Beiträge zur systematischen Erfassung und Erforschung der Herz-Bildlichkeit im norddeutschen Kirchenraum wurden ebenfalls von Seiten des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege geleistet. Vgl. exemplarisch Bettina Vaupel, Die barocken Embleme in der Dorfkirche Kunow, in: *Monumente* 25/5 (2015), S. 60–63; Ilona Rohowski, Kunow. Die emblematischen Malereien am Gestühl der Kirche und ihre kunsthistorische Bedeutung, in: *Brandenburgische Denkmalpflege* 20/2 (2011), S. 8–21, hier insbesondere S. 11–21.

152 Vgl. Ingrid Höpel, Ein Emblemzyklus von 1690 an der Nonnenempore der Klosterkirche St. Johannis vor Schleswig, in: *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte* 55 (2010), S. 27–48; Reinhard Lieske, Motive aus Arnolds „Wahrem Christentum“ in Kirchengemälden, in: *Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die „Vier Bücher vom wahren Christentum“*, herausgegeben von Hans Otte und Hans Schneider (= Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens, Band 40), Göttingen 2007, S. 357–421, hier insbesondere S. 357–386.

153 Vgl. Höpel 2010, S. 33 f., 44–46.

hunderts befasst, setzte Lauren Grace Kilroy-Ewbank neue Akzente. Während die Arbeiten, die unter anderem von Jon L. Seydl und David Morgan zu dieser Thematik vorgelegt wurden, hauptsächlich um die politische Funktion der Herz-Jesu-Bilder in Italien und Frankreich kreisten, fokussiert sich Kilroy-Ewbank mit dem ehemaligen Vizekönigreich Neuspanien beziehungsweise dem heutigen Mexiko¹⁵⁴ bewusst auf einen außereuropäischen Raum, in dem der Herz-Jesu-Kult bis in die Gegenwart von besonderer Bedeutung ist, jedoch von Seiten der Forschung vernachlässigt wurde.¹⁵⁵ „Mexican artists“, so lautet eine zentrale These Kilroy-Ewbanks, „did not slavishly copy European images of the Sacred Heart, but produced innovative visual twists on them.“¹⁵⁶ Die Kunsthistorikerin arbeitet überdies heraus, warum die Werke neuspanischer Künstler*innen des 18. Jahrhunderts in besonderem Maße durch die anatomisch korrekte Darstellung des Heiligsten Herzens Jesu auffallen.¹⁵⁷ In ihren Untersuchungen nimmt Kilroy-Ewbank auch auf Imaginationen des Herzens Bezug, die im Kontext neuspanischer Frauenklöster entstanden sind. Sie betont in diesem Zusammenhang etwa die Bedeutung des Vorstellungsbildes der verletzenden Liebe, die in bildlichen Darstellungen des verwundeten Herzens aufscheinen.¹⁵⁸ In Bezug auf die Frage, wie Herz Jesu-Bilder zu denken sind, wenn sie etwa in Form von Schmuckstücken am Körper der neuspanischen Nonnen angelegt wurden, fallen ihre Ausführungen jedoch bedauerlicherweise nur sehr oberflächlich aus.¹⁵⁹

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Während insbesondere Hamburger in Bezug auf die mittelalterliche Herz-Bildlichkeit grundlegende Beiträge vorlegte, wurde das Herz in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit bisher lediglich ansatzweise thematisiert. Eine Untersuchung, die sich der frühneuzeitlichen Herz-Bildlichkeit mit besonderer Fokussierung auf den Bezugsrahmen der

154 Das Vizekönigreich Neuspanien umfasste bei Weitem nicht nur das Gebiet des heutigen Mexikos. Zu Herzikonographien im Vizekönigreich Neuspanien vgl. das zweite Kapitel sowie das dritte und vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 266–273, 283–285 resp. S. 420 f.

155 Vgl. Lauren G. Kilroy-Ewbank, *Holy Organ or Unholy Idol? The Sacred Heart in the Art, Religion, and Politics of New Spain*, Leiden/Boston 2018; dies., Love Hurts. Depictions of Christ Wounded in Love in Colonial Mexican Convents, in: *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish Americas*, herausgegeben von Heather Graham und ders., Leiden/Boston 2018, S. 313–357; dies., Holy Organ or Unholy Idol? Forming a History of the Sacred Heart in New Spain, in: *Colonial Latin American Review* 23/3 (2014), S. 320–359; dies., A Burning Heart Can Save Your Soul, in: *Death and Afterlife in Early Modern Hispanic World (= Hispanic Issues On Line)* (2010), S. 106–125; David Morgan, *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion (= Meertens ethnology cahier, Band 4)*, Amsterdam 2008; Jon L. Seydl, Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-Century Rome, in: Hopkins und Wyke 2005, S. 215–227.

156 Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?], S. 10.

157 Vgl. ebd., S. 64.

158 Vgl. Kilroy-Ewbank 2018 [Love Hurts], insbesondere S. 343–350.

159 Vgl. Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?], S. 265–267.

katholischen Nonnenklöster und protestantischen Damenstiften zuwendet, stellt damit ein Desiderat in der bisherigen kunsthistorischen Forschung dar, dessen Schließung ein grundsätzliches Anliegen dieser Studie ist.

1.4 Fragestellung, Methode und Gliederung

Die vorliegende Arbeit wird sich erstmals ausführlich mit der Herz-Bildlichkeit in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit beschäftigen. Dass die Auseinandersetzung mit frühneuzeitlichen Imaginationen des Herzens bisher noch nicht vor der Folie der Frauen- und Geschlechterforschung beziehungsweise Gender und Queer Studies erfolgte, muss verwundern, da es vor allem das Herz gläubiger Frauen war, das seit dem Spätmittelalter immer häufiger zum Schauplatz und Erlebnisort von Körper-Visionen wurde.¹⁶⁰ Die Etablierung einer vornehmlich weiblichen Codierung der herzbezogenen visionären Schau und ihre Voraussetzungen lassen sich

¹⁶⁰ Das im Folgenden entwickelte Argument habe ich in Teilen bereits an anderer Stelle vorgetragen. Vgl. hierzu Maria Schaller, *Imaginatio und Imitatio. Mexikanische Nonnenporträts und Escudos de Monjas im Kontext von Herzverehrung und Mariendevotion*. Unveröffentlichte Masterarbeit, 2015 vorgelegt an der Universität Hamburg, S. 4–8. Zu aktuellen Tendenzen in der Frauen- und Geschlechterforschung bzw. in den Gender und Queer Studies vgl. einführend *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (= *Geschlecht und Gesellschaft*, Band 65), Wiesbaden 2019; *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien 2013; *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*, herausgegeben von Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiesbaden 2010; Nina Degele, *Gender / Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn 2008; Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008; Therese Frey Steffen, *Gender*, Leipzig 2006; Christina von Braun und Inge Stephan, *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000. Zu den grundlegenden Positionen zählen Judith Butler, *Undoing gender*, New York 2004; dies., *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York 1993; Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung, in: *Feministische Studien* 11 (1993), S. 24–33; Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990; Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 Bände, Paris 1949. Um die Aussage zu belegen, dass das weibliche Herz zum primären Ort von Körper-Visionen wurde, sei an dieser Stelle exemplarisch auf einige Mystikerinnen verwiesen, deren herzbezogene Visionen in der vorliegenden Studie Erwähnung finden. Vgl. für die Zeit des (späten) Mittelalters u. a. Lutgard (auch: Luitgard oder Lutgart) von Tongeren (1182–1246), Gertrud von Helfta (auch: Gertrud die Große, 1256–1301/1302), Klara von Montefalco, Margherita aus Città di Castello (1287–1320), Katharina von Siena (1347–1380) sowie in der Frühen Neuzeit u. a. Teresa von Ávila, Veronika Giuliani (1660–1727), Maria Magdalena von Pazzi (1566–1607), Johanna Franziska Frémyot, Baronin von Chantal (1572–1641) sowie Margareta Maria Alacoque. Für einen Überblick über das Spektrum der Herzvisionen von Religiösen vgl. Jäger 2000; Peter Dinzelbacher, *Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Paderborn 1994.

in exemplarischer Weise am Phänomen der Stigmatisation (vom griechischen Wort *στίγμα* [*stigma*], deutsch: Stich, Mal) nachvollziehen.¹⁶¹

Dem gängigen Narrativ entsprechend setzt die Geschichte der körperlichen Zeichnung mit dem Fall des heiligen Franziskus von Assisi (1181/1182–1226) ein, dessen Stigmatisation durch die Überlieferungen des Thomas von Celano (1185–1260) und des heiligen Bonaventura (1221–1274) kanonisch wurde.¹⁶² War damit zunächst ein Ordensmann auserwählt worden, die göttlichen Zeichen am Leibe zu tragen, ist für folgende Stigmatisations-Ereignisse ein *gender-shifting* zu verzeichnen.¹⁶³ „Despite the

161 Zum Phänomen der (religiösen) Stigmatisation vgl. einführend Carolyn Muessig, *The Stigmata Debate in Theology and Art in the Late Middle Ages*, in: *The Authority of the Word*, herausgegeben von Celeste Brusati, James Clifton und Walter S. Melion (= *Intersections*, Band 20), Leiden 2012, S. 481–504; Pulz 2012; Cordelia Warr, *Visualising Stigmata. Stigmatic Saints and Crises of Representation in Late Medieval and Early Modern Italy*, in: *Saints and Sanctity*, herausgegeben von Peter Clarke und Tony Claydon (= *Studies in Church History*, Band 47), Woodbridge 2011, S. 228–247; David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, Kapitel 10 „Visionserfahrung als Transformation des Körpers. Die Stigmata des Franziskus“, S. 283–312 und Kapitel 12 „Spuren am inneren Körper. Die Stigmata Katharinas von Siena“, S. 328–351; Ludwig Mödl, Art. „Stigma“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 7, Tübingen 2007, Sp. 1736 f.; Schmidt-Hannisa 2005; *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004; Höcht 1964/1965; Josef Schmid, Art. „Stigma“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 1080; Octavian Schmucki, Art. „Stigmatisation“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 1081; Franz L. Schleyer, *Die Stigmatisation mit den Blutmalen. Biographische Auszüge und medizinische Analyse*, Hannover 1948; Walter Jacobi, *Die Stigmatisierten. Beiträge zur Psychologie der Mystik*, Berlin/Heidelberg 1923.

162 Zur Stigmatisation des heiligen Franziskus von Assisi vgl. Ulrich Köpf, *Die Stigmata des Franziskus von Assisi*, in: Pulz 2012, S. 35–60; Ganz 2008, Kapitel 10 „Visionserfahrung als Transformation des Körpers. Die Stigmata des Franziskus“, S. 283–312; Hans Belting, *Franziskus. Der Körper als Bild*, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, herausgegeben von Kristin Marek u. a., München 2006, S. 21–36; Schmidt-Hannisa 2005, S. 71–74; Bernhard Teuber, *Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung. Die leibhaftige Nachfolge Christi als Paradigma des anhermeneutischen Schreibens*, in: Menke und Vinken 2004, S. 155–179, hier S. 164–172; Chiara Frugoni, *Vita di un uomo. Francesco d'Assisi*, Turin 1995; dies., *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993; Höcht 1964/1965, Band 1, Kapitel 1 „Der Heilige Franz von Assisi“, S. 19–33; Jacobi 1923, S. 20–24. Für alternative Zugänge zur Geschichte der Stigmatisation vgl. Dinzelsbacher 2007, Kapitel „Diesseits der Metapher. Selbstkreuzigung und –stigmatisation als konkrete Kreuzesnachfolge“, S. 51–77, hier S. 57 und Kapitel „Die Psychohistorie der Unio mystica“, S. 111–146, hier S. 131; Richard C. Trexler, *The Stigmatized Body of Francis of Assisi. Conceived, Processed, Disappeared*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 463–497.

163 Vgl. Bettine Menke, *Nachträglichkeiten und Beglaubigungen*, in: Menke und Vinken 2004, S. 25–43, hier S. 32. Zur weiblichen Codierung der Stigmatisation vgl. darüberhinausgehend Dinzelsbacher 2007, S. 131; Park 1998, S. 264 f.; Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender*

fame of Francis of Assisi's stigmata [...] stigmata rapidly became“, wie Caroline Walker Bynum resümiert, „a female miracle [...].“¹⁶⁴

Die Tatsache, dass es fortan vornehmlich Frauen waren, die Stigmata empfangen, ging mit einer partiellen Neubewertung dichotomischer Vorstellungen von Gelehrten einher, die die vorherrschende intellektuelle Misogynie im 13. und 14. Jahrhundert bereits lange Zeit bestärkten. So wurde das weibliche Geschlecht gemeinhin mit dem Körper, dem Irrationalen und dem Emotionalen assoziiert, wohingegen dem männlichen Geschlecht die Seele beziehungsweise der Geist, der Intellekt und der Verstand zugeordnet waren. Sowohl theologische als auch philosophische und naturwissenschaftliche Theorien waren von der grundsätzlichen Annahme geprägt, dass das Weibliche als Schwaches und Passives der Aktivität und Stärke des Männlichen gegenüberstehe.¹⁶⁵ Eine Grundlage für die Konzeption dieser asymmetrischen Gegensätze bildete unter anderem die aristotelische Lehre, der zufolge das von der Frau zur Verfügung

and the Human Body in Medieval Religion, New York 1991, Kapitel 5 „... And Woman His Humanity: Female Imagery in the Religious Writing of the Later Middle Ages“, S. 151–179, hier S. 155 und Kapitel 6 „The Female Body and Religious Practice in the Late Middle Ages“, S. 181–238, hier S. 186 f. Zur Verteilung der Stigmatisierungen nach Geschlecht vgl. die Aufstellungen von Antoine Imbert-Gourbeyne, *La Stigmatisation. Lextase divine et les miracles des Lourdes*, 2 Bände, Clermont-Ferrand u. a. 1894–1898, Band 1, xxi–xxiv. Eine kritische Einordnung dieser Studie findet sich bei Xenia von Tippelskirch, Schmerzen als (un-)sichtbare Zeichen von Heiligkeit. Stigmata im Text (Frankreich, 1630–1730), in: Pulz 2012, S. 144–163, hier S. 146–149.

164 Bynum 1991, S. 186 f.

165 Zu der traditionellen Misogynie und zu den im Spätmittelalter gängigen, dichotomischen Zuschreibungen vgl. Park 2006, S. 59 f., 73, 75; Nancy Caciola, *Discerning Spirits. Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, New York 2003, S. 131–158; Park 1998, S. 257–268; Bynum 1991, Kapitel 3 „The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg“, S. 79–117, hier S. 98, 100 sowie S. 151–156, 177 f., 182 f., 202, 204–223. Bynum wies jedoch zugleich darauf hin, dass die mittelalterlichen Dichotomien keineswegs im Sinne einer absoluten Lesart zu verstehen sind. Trotz Zuordnungen wie Frau/Körper und Mann/Seele bestand keineswegs ein Konsens darüber, ob überhaupt zwei verschiedene Geschlechter existierten: „For all their application of male/female contrasts to organize life symbolically, medieval thinkers used gender imagery more fluidly and less literally than we do.“ Mittelalterliche Naturphilosophen sahen, wie Bynum mit Thomas Laqueur und Marie Christine Pouchelle argumentiert, im Mann und in der Frau im Grunde nur zwei verschiedene Versionen ein und derselben Physis. Die Reproduktionsorgane einer Frau wurden daher mit denen des Mannes gleichgesetzt und galten, dieser Logik entsprechend, lediglich als in das Körperinnere verlagert. Die Betonung der weiblichen Seite des Gottessohnes bzw. seine Konzeption als Mutter kann mit Blick auf die Frömmigkeitsgeschichte bezeugen, was Bynum als „mixing of the genders“ bezeichnet. Vgl. hierzu Bynum 1991, S. 102–114 (die Zitate finden sich auf S. 108 f.) sowie ferner S. 157–165, 205 f., 218, 220 f.; dies., *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (= Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies, Band 16), Berkeley 1982. Zur Dekonstruktion von Geschlechterdichotomien in Verbindung mit dem Körper Jesu Christi vgl. das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 196, 233–236.

gestellte Material im Zeugungsakt durch die männliche Form geprägt werde.¹⁶⁶ „Thus the end product of generation was ideally“, wie Katharine Park feststellt, „a son identical to his father in every respect – a physical as well as a mental reproduction“¹⁶⁷, Töchter hingegen wurden, wie Park weiter erklärt, als „defective births or ‚mutilated males“¹⁶⁸ betrachtet.¹⁶⁹ Bezogen auf die Ebenbildlichkeit zu Gott stand ein Mann auf einer Stufe, die für das weibliche Geschlecht unerreichbar schien.¹⁷⁰ Aus der männlichen Perspektive betrachtet hatten Frauen, so Bynum, ihre Weiblichkeit abzulegen, um Gott näher zu kommen.¹⁷¹ Da der weibliche Körper – im Vergleich zu dem des Mannes – überdies insgesamt als weicher, verformbarer und poröser betrachtet wurde, schien er für äußere Einflüsse besonders empfänglich zu sein. Wurde damit zunächst die größere Beeinflussbarkeit der Frau durch das Böse gefürchtet, konnte dem Topos ihrer Passivität und Inferiorität, mit der zunehmenden Zahl schriftlich bezeugter Körper-Visionen weiblicher Religiösen, auch die größere Eignung des weiblichen Leibes zur Empfängnis des Göttlichen als Ausdruck der besonderen Dignität der Spiritualität von Frauen gegenübergestellt werden.¹⁷²

Bemerkenswerterweise scheint in der Frage nach der (Un-)Sichtbarkeit der göttlichen Zeichnung ebenfalls eine geschlechtsspezifische Ordnung auf: Während die „Liebesmale“ Gottes am Körper des heiligen Franz von Assisi als sichtbare Kennzeichnung des Äußeren die Wahrheit der Körper-Vision und Ebenbildlichkeit des Ordensgründers der Franziskaner zu Jesus Christus beweisen konnten, blieb die Einprägung Gottes in den weiblichen Leib dem Blick den externen Betrachtenden zumeist entzogen.¹⁷³ Für

166 Vgl. Caciola 2003, S. 141; Park 1998, S. 258; Bynum 1991, S. 100, 109, 214.

167 Park 1998, S. 257.

168 Ebd., S. 258.

169 Vgl. ebd., S. 257 f. Vgl. auch Caciola 2003, S. 142.

170 Vgl. Bynum 1991, S. 178.

171 Vgl. ebd. Zur Vorstellung einer anzustrebenden „allegorischen Männlichkeit“ vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 103.

172 Vgl. Park 2006, S. 59 f., 73, 75; Caciola 2003, S. 131–158; Park 1998, S. 257–268. Im größeren Zusammenhang vgl. ferner Webb 2010, Kapitel 2 „The Porous Heart“, S. 50–95.

173 Vgl. David Ganz, Gemalte Geheimnisse. Die Stigmatisierung Katharinas von Siena und ihre (Rück-)Übertragung ins Bild, in: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*, herausgegeben von Carla Dauvenvan Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 10), Zürich 2009, S. 83–110, hier insbesondere S. 83. Xenia von Tippelskirch hat darauf hingewiesen, dass Stigmata im Allgemeinen versteckt wurden. So unterstreichen bereits die legendarischen Berichte über Franziskus von Assisi, dass er seine Stigmata zu verbergen suchte. Diese Darstellung ist, wie von Tippelskirch betont, eng mit dem Topos der *humilitas* verbunden, Stigmatisierte suchten die Himmelszeichen an ihrem Körper aus frommer Bescheidenheit nicht den Blicken und der Bewunderung anderer auszusetzen. Vgl. von Tippelskirch 2012, S. 150. Die Enthüllung der Stigmata barg, nach Peter Dinzeltbacher, darüberhinausgehend das erhöhte Risiko, des Betrugs beschuldigt zu werden. Vgl. Dinzeltbacher 2007, S. 58.

den Fall der heiligen Katharina von Siena (1347–1380) zeigte David Ganz auf, dass die Dominikaner-Terziarin wie der heilige Franz die fünf Wundmale Jesu Christi erhielt, diese sich jedoch, ihrem eigenen Wunsch entsprechend, an ihrem Körper in Form von „inneren Stigmata“ ausbildeten.¹⁷⁴ Die Konstruktion von Stigmata im Körperinneren muss sich für Bilder, wie der Kunsthistoriker konstatiert, als kaum zu lösendes Paradoxon erweisen, steht doch das Geheimnis der unsichtbaren Wundmale im Widerspruch zur traditionellen Aufgabe von Visionsdarstellungen, innerlich geschaute Bilder in ein sichtbares Medium zu übertragen.¹⁷⁵ Da dieser Gedanke für die vorliegende Studie von wesentlicher Bedeutung ist, wird an späterer Stelle noch einmal auf ihn zurückzukommen sein.

Die hagiographische Literatur des Trecento berichtet wiederholt von gläubigen Frauen, deren Körper zu einem Behältnis verborgener Himmelszeichen werden sollte.¹⁷⁶ Über die Entstehung dieser im Inneren verorteten Stigmata, deren Entdeckung im Rahmen von Obduktionen die Viten mehrerer Religiösen bezeugen, hält Ganz fest:

„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.“¹⁷⁷

Zum bevorzugten Ort für die oben beschriebene, intime Form der Kennzeichnung des weiblichen Körpers wurde wiederum das Herz.¹⁷⁸ Das früheste belegte und zugleich am häufigsten von Seiten der Forschung angeführte Beispiel ist das der von Herberger als „wackere HertzChristin“ gerühmten Klara von Montefalco.¹⁷⁹ Ein ähnlich miraculöser Fall, der sich nur einige Jahre später und ebenfalls in der Provinz Perugia zuge-

174 Vgl. Ganz 2009, insbesondere S. 83–86. Zur Stigmatisierung der heiligen Katharina von Siena vgl. ferner Jörg Jungmayr, Ekstase und politische Mission. Die Stigmata der Caterina von Siena (1347–1380), in: Pulz 2012, S. 61–77.

175 Vgl. Ganz 2009, S. 83.

176 Vgl. ebd., S. 86. Auch im 17. Jahrhundert sollten Stigmata, so von Tippelskirch, fast nie als sichtbare Wunden auftauchen. Vgl. von Tippelskirch 2012, S. 149.

177 Ganz 2009, S. 86.

178 Vgl. ebd. sowie ferner Jäger 2000, S. 93 f.

179 Zum stigmatisierten Herzen der heiligen Klara von Montefalco vgl. Park 2010, S. 62, 64, 69 f.; Webb 2010, S. 170–175; Cordelia Warr, Re-reading the Relationship between Devotional Images, Visions, and the Body, Clare of Montefalco and Margaret of Città di Castello, in: *Viator* 38/1 (2007), S. 217–249, hier S. 221–227, 230 f., 235 f.; Park 2006, S. 39–43, 47–49, 54; Cordelia Warr, Representation, Imitation, Rejection. Chiara of Montefalco (d. 1308) and the Passion of Christ, in: *Victims or Viragos?*, herausgegeben von Christine Meek und Catherine Lawless (= Studies on Medieval and Early Modern Women, Band 4), Dublin 2005, S. 89–101, hier S. 92, 94–101; Caciola 2003, S. 176–178; Park 2001; dies. 1998, S. 265; dies. 1994, S. 1–3, 6; Jacobi 1923, S. 9.

tragen haben soll, ist zweifellos von dem legendären Fund des Kreuzifixes und der *Arma Christi* im Herzen der Augustinereremitin inspiriert worden.¹⁸⁰ So berichten die beiden im 14. Jahrhundert niedergeschriebenen Viten der seligen Margherita aus Città di Castello (1287–1320), dass bei der Sektion ihrer sterblichen Überreste drei Steine mit verschiedenen eingepägten Bildern aus dem Herzen der Dominikaner-Terziarin fielen. Bereits zu Lebzeiten hatte die blind geborene Margherita – in Entsprechung zur heiligen Klara – ebenfalls Andeutungen über einen besonderen Schatz in ihrem Herzen gemacht.¹⁸¹ Den anonymen Biograph*innen der Ordensschwester zufolge fand sich im ersten der drei Steine das Gesicht einer bekrönten Frau, das als Antlitz der Jungfrau Maria interpretiert wurde. In den zweiten Stein soll das Bild des Jesuskindes in der Krippe eingepägt gewesen sein. Die Figuren des dritten Steins, ein kahlköpfiger Mann mit grauem Bart in einem goldenen Mantel und eine im Habit der Dominikanerinnen gekleidete kniende Frau, wurden demgegenüber als der heilige Joseph und die heilige Margherita gedeutet. Auf der Seite desselben Steins soll sich überdies ein Bild der Heiliggeisttaube befunden haben, von der Maria den Gottessohn empfing.¹⁸²

Wie Klaras und Margheritas Viten bezeugen, erfolgten die Stigmatisierungen der beiden Mystikerinnen nicht im klassischen Sinne in Form der fünf Wundmale, ihre „inneren Stigmata“ besaßen eine andere Qualität als die Himmelszeichen der heiligen Katharina von Siena: Den Religiösen aus Umbrien gemeinsam ist, dass ihre Herzen reliquienartige Artefakte ausgebildet haben sollen.¹⁸³ Der Prozess der Generierung göttlicher Zeichen weist offensichtliche Analogien zum Heranwachsen eines Ungeborenen im Mutterleib auf. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung verglich Park die Öffnung des Leichnams der heiligen Klara mit einem Kaiserschnitt, die Stigmata im Herzen der Augustinerin verstand sie dementsprechend als Ergebnis einer „spirituellen Fruchtbarkeit“ der Mystikerin.¹⁸⁴ In der Beschreibung der von Gott gezeichneten Herzen Klaras und Margheritas manifestiert sich, dass das Vorstellungsbild eines Abdruckverfahrens den spätmittelalterlichen Annahmen entsprechend sowohl für Wahrnehmungs- als auch für Fortpflanzungsprozesse von grundlegender Bedeutung war und

180 Vgl. Park 2006, S. 49, 71; dies. 2001, S. 124.

181 Zum stigmatisierten Herzen der seligen Margherita aus Città di Castello vgl. Park 2010, S. 64, 69 f.; Ganz 2009, S. 86; Warr 2007, S. 232–235; Park 2006, S. 49 f., 66; dies. 2001, S. 124 f.; dies. 1998, S. 254–256; dies. 1994, S. 3, 6.

182 Vgl. Park 2010, S. 64, 72; Ganz 2009, S. 86; Warr 2007, S. 234; Park 2006, S. 49 f., 67, 70 f.; dies. 2001, S. 124; dies. 1998, S. 254 f.; dies. 1994, S. 3.

183 Vgl. Webb 2010, S. 171; Park 2006, S. 60–68; Warr 2005, S. 99 f.; Park 2001, insbesondere S. 116, 122–124. Zum Reliquiencharakter der Artefakte im stigmatisierten Herzen der heiligen Klara von Montefalco vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 424–433.

184 Vgl. Park 2006, S. 60 f., 63–66; dies. 2001, S. 116, 123–126. Vgl. hierzu auch Webb 2010, S. 174 f.; Warr 2007, S. 227.

beide Vorgänge miteinander verband.¹⁸⁵ Dem Narrativ der körperlichen Zeichnung der umbrischen Nonnen lagen die gleichen, aus der Antike übernommenen naturwissenschaftlichen Ideen zugrunde, auf deren Basis von Schwangeren angenommen wurde, dass das, was sie erblickten oder imaginierten – sowohl im positiven als auch im negativen Sinne – einen unmittelbaren Effekt auf das ungeborene Kind in ihrem Schoß haben konnte.¹⁸⁶

Dieser Logik entsprechend sollen die auf wundersame Weise eingprägten Zeichen in Klaras Herz sowohl durch die intensive Betrachtung materieller Kunstwerke als auch durch immaterielle Vorstellungen hervorgerufen worden sein. Die Blindheit Margheritas galt indessen als Beweis dafür, dass die in die Steine geformten Bilder in ihrem Herzen allein von einer visionären Schau ausgegangen sein mussten.¹⁸⁷ Anders als im Fall der heiligen Klara von Montefalco, die sich ganz und gar auf die Passion Jesu Christi fokussierte, war der bevorzugte Gegenstand der Meditationstätigkeit der Ordensschwester Margherita da Città di Castello die Geburt des Gottessohnes gewesen.¹⁸⁸ Wie Park ausgeführt hat, kann die unterschiedliche Ausprägung der Stigmata im Herzen beider Nonnen schließlich auch kirchenpolitisch begründet werden: „Where the crucifix in Chiara’s heart reflected the Franciscan emphasis on the Passion, the imagery of Mary and the Nativity on Margherita’s heart relics echoes the special devotion of Dominicans to the Virgin and Child.“¹⁸⁹ Stigmata prägten sich, wie aus den bisherigen Beobachtungen geschlossen werden kann, nicht nur in geschlechtsspezifischer Weise im Herzen aus. Es kam bemerkenswerterweise auch auf die Ausrichtung des Ordens an, dem eine Religiöse angehörte.

Trotz des legendarischen Obduktionsbefunds über ihr stigmatisiertes Herz wurde Margherita aus Città di Castello nie „zur Ehre der Altäre erhoben“. Die heilige Klara von Montefalco hingegen erfuhr bald nach der Veröffentlichung und Verbreitung ihrer Vita eine immense Popularität. Die kontinuierlich ansteigende Verehrung der Augustinereremitin lässt sich in der Frühen Neuzeit nicht mehr nur in Europa, sondern auch in der iberamerikanischen Welt nachweisen.¹⁹⁰ In Italien lehnte sich im 18. Jahrhundert unter anderem die Beschreibung der Stigmatisation des Herzens der heiligen Veronika Giuliani (1660–1727) aus dem Konvent der Klarissen-Kapuzinerinnen von Città di

185 Vgl. Park 2006, S. 66 f.; dies. 1998, S. 260, 262. Vgl. hierzu auch Ganz 2008, S. 325.

186 Vgl. Webb 2010, S. 62; Park 2006, S. 66–68; dies. 2001, S. 124 f.; dies. 1998, S. 262–264.

187 Vgl. Ganz 2009, S. 86 f.; Warr 2007, S. 226 f., 234 f., 238 f.; Park 2006, S. 67; Warr 2005, S. 89–92, 97 f.; Park 2001, S. 125; dies. 1998, S. 266 f.

188 Vgl. Ganz 2009, S. 86; Park 2006, S. 67.

189 Park 2006, S. 71.

190 Vgl. exemplarisch Antonio Iturbe Saiz, Katalogbeitrag Nr. 275, Chiara da Montefalco, in: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 352 f. Dieses Bildwerk aus der Kirche San Agustín in Bogotá wird an späterer Stelle ausführlicher besprochen. Vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 395–398.

Castello an den Bericht über die göttliche Einschreibung im Herzen der heiligen Klara an.¹⁹¹ Nach Clemens Brentano (1778–1842) soll wiederum das Leben der seligen Anna Katharina Emmerick (1774–1824) bemerkenswerte Parallelen zur Vita der Veronika Giuliani aufgewiesen haben.¹⁹² Wie der Hagiograph der Dülmener Augustiner-Chorfrau zu berichten weiß, stellten sich im Jahre 1812 in ihrer Herzgegend zwei kreuzförmige Wunden ein; im Gegensatz zu den vorangehend beschriebenen Fällen der Stigmatisation von Frauen offenbarten sich die himmlischen Zeichen hier jedoch am Körperäußeren der Mystikerin.¹⁹³

Die eben gemachten Ausführungen verdeutlichen: Für die im Kontext katholischer Nonnenklöster entstandene Kunst kann eine Untersuchung der frühneuzeitlichen Herz-Bildlichkeit nicht ohne die Berücksichtigung von spätmittelalterlichen Konzeptionen des weiblichen Körpers, Imaginationen des Herzens und seiner Einschreibungen erfolgen. Die vorliegende Studie geht davon aus, dass dies ebenso für protestantische Damenstifte des Heiligen Römischen Reiches gilt.¹⁹⁴ Aufgezeigt werden soll, dass sich nicht allein in den religiösen Frauengemeinschaften der katholischen Kirche, sondern auch in den nach der Reformation aus ehemaligen Nonnenklöstern hervorgegangenen freiweltlichen Institutionen klare Bezugnahmen auf die herzbezogenen Körper-Visionen spätmittelalterlicher Mystiker*innen und ihrer bildlichen Darstellung nachweisen lassen.¹⁹⁵ Die Arbeit wird sich damit einhergehend näher mit den folgenden

191 Vgl. Santing 2013, S. 277 f. Zum stigmatisierten Herzen der heiligen Veronika vgl. darüberhinausgehend Schmidt-Hannisa 2005, S. 78–80; Höcht 1964/1965, Band 2, Kapitel 21 „Die heilige Veronika Giuliani“, S. 44–57, hier: S. 54–56; Jacobi 1923, S. 27.

192 Vgl. Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders, Stuttgart 1980–, Religiöse Werke, Band 26, Kapitel I, S. 30. Vgl. hierzu auch Gabriele Brandstetter, „Reliquienberg“ und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick. Der Blut-Kreislauf der Schrift, in: Menke und Vinken 2004, S. 243–268, hier insbesondere S. 245. Zu Clemens Brentano über Anna Katharina Emmerick vgl. darüber hinaus Ulrike Landfester, Halb Wunderthier, halb Aschenbrödel. Zum ästhetischen Programm von Clemens Brentanos Biographie der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick, in: *Romantische Religiosität*, herausgegeben von Alexander von Bormann (= Stiftung für Romantikforschung, Band 30), Würzburg 2005, S. 163–183; Bettine Menke, „Mund“ und „Wunde“. Zur grundlosen Begründung der Texte, in: Menke und Vinken 2004, S. 269–294, hier insbesondere S. 271 f.

193 Vgl. Brentano 1980–, Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken, Band 28, 1, Kapitel III, 1, S. 442, 445. Zur Stigmatisation der seligen Anna Katharina Emmerick vgl. Höcht 1964/1965, Band 2, Kapitel 27 „Anna Katharina Emmerich“, S. 120–131, hier S. 123–126; Jacobi 1923, S. 34–37.

194 Vgl. Hamburger 1997, S. xxi.

195 In der vorliegenden Studie werden Bildmedien untersucht, die im Kontext protestantischer Damenstifte entstanden sind, in denen Lutheranerinnen und/oder Reformierte zugelassen wurden. Nicht bearbeitet werden können demgegenüber Bildmedien aus katholischen Damenstiften. Ebenso müssen gemischt-konfessionelle Damenstifte außen vor gelassen werden, die im konfessionell zersplitterten Westfalen aus ehemaligen Nonnenklöstern hervorgingen und sowohl Protestantinnen als auch Katholikinnen aufnahmen. Einen einführenden Überblick zu den Damenstiften des Heiligen Römischen Reiches gibt Maximilian

Fragen auseinandersetzen: Wie wird in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit auf Topoi der mittelalterlichen Mystik des Herzens angespielt? Wie wirkten geschlechtsspezifische Codierungen der herzbezogenen visionären Schau, die sich im Mittelalter etablierten, in der Frühen Neuzeit fort? Wo scheinen semantische Verschiebungen auf? In welchen Kontexten kann beispielsweise nicht nur auf weibliche, sondern auch auf männliche Vorbildfiguren rekurriert werden? Wie werden Versuche der Überwindung geschlechtsspezifischer Zuschreibungen ins Bild gesetzt? Und schließlich: Wie ist die konfessionelle Zugehörigkeit in Bezug auf die eben aufgeworfenen Fragen in Anschlag zu bringen?

In drei Fallstudien werden hierzu Porträts und bildtragende Schmuckstücke untersucht, die im 17. und 18. Jahrhundert im Kontext verschiedener Klöster und Stifte entstanden sind, und diese werden in Bezug zu weiteren Artefakten gesetzt, die Imaginationen des Herzens vortragen. Um einem Missverständnis in Bezug auf die Anlage und Methodik der Arbeit vorzubeugen, ist anzumerken, dass die Auswahl und gewählte Reihenfolge der Fallbeispiele keinesfalls eine Entwicklungslinie der Herzmystik suggerieren will. Es soll nicht darum gehen, einen Nachweis von Modernisierungsbeziehungsweise Säkularisierungstendenzen zu erbringen. Die Fallstudien stehen für sich, doch birgt ihre enge Gegenüberstellung das Potenzial, zu verdeutlichen, wie komplex konfessionelle Aushandlungsprozesse und die ihnen zugrunde liegenden (wechselseitigen) Aneignungen und Adaptationen in Bezug auf die Herz-Bildlichkeit der Frühen Neuzeit zu denken sind. Wie die Fallbeispiele zeigen, können Herzikonographien spezifische Aussagen in sehr verschiedenen Kontexten generieren. So wurden vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Voraussetzungen in den jeweiligen Nonnenklöstern und Damenstiften singuläre Lösungen gefunden, die vielfältige Anliegen adressieren können.

Im Hinblick auf die Auswahl des Bildmaterials gilt es zu betonen, dass nicht allein die im breiten Forschungsdiskurs häufig herangezogenen Kernländer der katholischen Kirche beziehungsweise der Reformation (vor allem Italien, Spanien und das Heilige Römische Reich) im Mittelpunkt der Arbeit stehen. Vielmehr wurden bewusst auch Artefakte ausgewählt, die, aus der Perspektive der Europäischen Kunstgeschichte betrachtet, in der „Peripherie“ gefertigt beziehungsweise weiterverarbeitet wurden. Iberoamerika soll hierbei in besonderem Maße in den Blick genommen werden, aber auch der asiatische Raum wird eine Rolle spielen. Von Interesse sind weiterhin die Bretagne und Süditalien beziehungsweise Sizilien, die traditionell ebenfalls als „Randzonen“

Gritzner. Vgl. Maximilian Gritzner, *Handbuch der im Deutschen Reiche, in Oesterreich-Ungarn, Dänemark, Schweden und den Russischen Ostseeprovinzen bestehenden Damen-Stifter und im Range gleichstehender Wohlthätigkeitsanstalten, nebst den Ordenszeichen der Ersteren*, Frankfurt am Main 1893. Für einen detaillierten Forschungsüberblick vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 338, Anm. 51.

Europas marginalisiert wurden.¹⁹⁶ Im Verlauf der Arbeit wird sich abzeichnen, dass Konstruktionen eines statischen Gegenübers von „Zentrum“ und „Peripherie“, die immer auch eine asymmetrische Bewertung der Kunstproduktion implizieren, dringend verworfen werden müssen.¹⁹⁷ Die Zusammenstellung des Bildmaterials rechtefertigt sich dabei auch insofern, als gerade in den in diesem Buch näher beleuchteten Fallbeispielen Imaginationen des Herzens besonders eindrucksvoll aufscheinen und vermitteln können, wie etwa eine gewisse Distanz zu Rom zu ganz eigenen Adaptationen und Neusemantisierungen führen konnte.

Erst durch die eben skizzierten Entscheidungen wird es möglich, die frühneuzeitliche Herz-Bildlichkeit aus der Perspektive einer Verflechtungsgeschichte im Sinne der „*entangled histories*“ zu beleuchten.¹⁹⁸ Der methodische Ansatz dieser Studie zeichnet sich dadurch aus, dass Bildmaterial zusammengedacht wird, dem sich – sofern es bisher überhaupt in den (kunsthistorischen) Blick genommen wurde – bis dato stark regional ausgerichtete oder auf historisch machtpolitisch miteinander verknüpfte Ländergruppen (zum Beispiel Spanien und seine Vizekönigreiche) konzentrierte Forschungsbeiträge widmeten, die aufgrund dieser Beschränkung des Blickwinkels sowie weiterer Barrieren – insbesondere unterschiedlicher Sprachen – noch keine gegenseitige Notiz voneinander nahmen.

Mit dem Porträt und dem bildtragenden Schmuck werden überdies zwei Bildmedien ausgewählt, die von Seiten der kunsthistorischen Forschung zur Herz-Bildlichkeit

196 Zur kritischen Betrachtung der Konstruktion eines binären Gegenübers von „Zentrum“ und „Peripherie“ vgl. *Konstruktionen Europas in der Frühen Neuzeit. Geographische und historische Imaginationen*, herausgegeben von Susan Richter, Michael Roth und Sebastian Meurer, Heidelberg 2017. Zur Marginalisierung der Bretagne und Südtaliens als „Randzonen“ Europas in der Forschung vgl. etwa Jacques Le Goff, *Die Geburt Europas im Mittelalter*, München 2004, S. 128. Es ist bemerkenswert, dass Jesuiten von den aus ihrer Sicht kaum christlich geprägten „Randgebieten“ Europas als „unser Indien“ sprachen und sich damit u. a. auf Sardinien und Südtalien bezogen. Vgl. hierzu Girolamo Imbruglia, *Ideale der Zivilisierung. Die Gesellschaft Jesu und die Missionen (1550–1600)*, in: *Die Neue Welt im Bewußtsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts*, herausgegeben von Adriano Prosperi und Wolfgang Reinhard (= Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Band 6), Berlin 1993, S. 239–257, hier S. 244. Vgl. außerdem Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Turin 1996, Kapitel 28 „Le nostre Indie“, S. 551–599, speziell zu Sizilien vgl. ebd., S. 588.

197 Zur Problematik der traditionellen Abwertung von Kunst aus Räumen, die als „Peripherie“ konzipiert wurden und zum Teil noch immer werden vgl. Nikos Hadjinicolaou, *Kunstzentren und periphere Kunst*, in: *kritische berichte* 11/4 (1983), S. 36–56.

198 Zum Konzept der „*Histoire croisée*“ vgl. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 28 (2002), S. 607–636. Zum Konzept der „*entangled histories*“ vgl. *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, herausgegeben von Sebastian Conrad und Shalini Randeria, Frankfurt am Main 2002.

der Frühen Neuzeit bisher nahezu unberücksichtigt blieben. Die Arbeit wendet sich damit explizit Imaginationen zu, die das Herz – anders als etwa die meisten frühneuzeitlichen Embleme – nicht als eine vom Körper losgelöste, für sich stehende Entität präsentieren, sondern es als einem Individuum zugehörig ausweisen. Die Ausrichtung auf das Medium des Porträts macht es unerlässlich, den spezifischen Kontext der Bildproduktion so präzise wie möglich zu umreißen, und bedingt eine umfangreiche Vorbetrachtung des gesellschaftspolitischen Bezugsrahmens, die jeder Porträtanalyse vorangestellt wird. Entscheidend für die Untersuchung der Bildnisse ist die intensive Beschäftigung mit den spezifischen Körperbild-Konstruktionen, die vorgestellt werden. Diesbezüglich kann auf eine Reihe von Beiträgen aus der Kunstgeschichte aufgebaut werden; für die Beschäftigung mit Körperbildern und den ihnen zugrunde liegenden Körperkonzeptionen sowie für eine Beleuchtung der engen Verbindung zwischen Bild, Körper und Medium stellt Hans Beltings *Bild-Anthropologie* nach wie vor einen grundsätzlichen Ausgangspunkt dar.¹⁹⁹ Die Arbeit kann überdies von einem zunehmend stärker werdenden kunsthistorischen Interesse für die Frage profitieren, wie Bilder beziehungsweise auch Schriftzeichen im Verhältnis zum Körper gedacht werden müssen, wenn sie an selbigem getragen werden.²⁰⁰

Auf Basis dieser Grundvoraussetzungen können die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit wie folgt formuliert werden: Wie wird das Herz in den Bildmedien religiöser

199 Vgl. Margit Kern, St. Sebastian in Iberoamerica: Transcultural Negotiation on Body Images and Concepts of Sacrifice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: *Sacrifice and Conversion in the Early Modern Atlantic World*, herausgegeben von Maria Berbara (= I Tatti Research Series, Band 3), Florenz 2022, S. 269–293; *Körper-Bilder in der Frühen Neuzeit, Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven*, herausgegeben von Michael Stolberg (= Schriften des Historischen Kollegs, Band 107), Berlin/Boston 2021; Margit Kern, Tote Körper – lebende Bilder. Das Körperbild der Mumie als Gegenstand transkultureller Aushandlungsprozesse im Vizekönigreich Peru, in: Wagner und Wimmer 2018, S. 171–183; Michaela Völkel, Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell der Frühen Neuzeit, in: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, herausgegeben von Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas Weißbrich (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Band 28), Münster 2010, S. 223–251; Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009; Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*, herausgegeben von Beat Wyss und Markus Buschhaus, Paderborn 2008, S. 51–64; Marek u. a. 2006; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

200 Vgl. Maria Schaller, „Stich bey Stich“ auf dem „schmerzlichen Kreitz Weg Christi“. Die tätowierten Pilger-Zeichen des Otto Friedrich von der Gröben und seine Orientalische Reise-Beschreibung (Marienwerder, 1694), in: *Wege. Gestalt, Funktion, Materialität* (= Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, Band 11), herausgegeben von Debora Oswald, Linda Schiel und Nadine Wagener-Böck, Berlin 2018, S. 59–79; *Wearing Images / Imágenes portadas*, herausgegeben von Diane H. Bodart = *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018); Silke Tammen, Bild und Heil am Körper. Reliquiaranhänger, in: *Kanon Kunstgeschichte*, herausgegeben von Kristin Marek und Martin Schulz, 4 Bände, Paderborn 2005, Band 1, S. 299–322.

Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit konzeptualisiert? Wie werden diese Imaginationen des Herzens in Beziehung zu dem weiblichen Körper gesetzt? Welche Körperbilder werden in den zu analysierenden Porträts vorgetragen und welche Körperkonzepte werden hierdurch vermittelt? Wie manifestiert sich in ihnen eine Reflexion über das Verhältnis von Seele, Herz und Körper sowie Außen und Innen? Abgeleitet von der von Ganz festgehaltenen Schwierigkeit, eine „innere Stigmatisierung“ anschaulich zu machen, ist auch in dieser Studie zu fragen, wie das, was als Innerstes und im Körper Verborgenes konzipiert wurde, in den untersuchten Bildnissen am Körperäußeren sichtbar gemacht wird und welche Rolle Imaginationen des Herzens in der Vermittlung zwischen dem Äußeren und dem Inneren einnehmen können. Die Untersuchung geht hierbei von einer grundsätzlichen Wechselseitigkeit aus: Die in den Blick genommenen, bildtragenden Schmuckstücke, die temporär oder permanent am Körper angelegt wurden, können – genau wie Brandwunden oder Narbenschriften – einerseits als Einschreibungen in den Körper aufgefasst werden, andererseits sollen sie aber auch als konkrete Materialisierungen der sich am Körperäußeren manifestierenden Spuren der im Herzzinneren stattfindenden Gottesbegegnung begriffen werden. Es gilt folglich zu fragen: Wann werden Bilder, die am Körperäußeren getragen werden, als gleichbedeutend mit den „inneren Bildern“ vorgestellt und wann werden sie lediglich als symbolischer Verweis auf diese konzipiert? Auf die einleitenden Ausführungen Bezug nehmend ist damit einhergehend zu klären, ob in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit konfessionsspezifische Körperbilder voneinander geschieden werden können.

Bei der Untersuchung der Fragen, die in dieser Studie an das Bildmaterial herangetragen werden, muss schließlich auch die Tatsache Berücksichtigung finden, dass es sich bei Nonnen und Stiftsdamen – bedingt durch die im Einzelnen näher zu beleuchtenden Aufnahmevoraussetzungen – in der Frühen Neuzeit im Allgemeinen um Frauen aus einer spezifischen Gesellschaftsschicht handelt, das heißt, die Fallstudien widmen sich einem Bildmaterial, das jeweils eine bestimmte, gewissermaßen „ausgewählte“, relativ homogene Gruppe von Frauen betrifft, die ihre Distinktion ganz grundsätzlich auch immer wieder zu unterstreichen suchten. Den in dieser Studie analysierten Porträts ist gemeinsam, dass sie Frauen darstellen, die in der jeweiligen Gesellschaft einem spezifischen elitären Kreis entstammen, zugleich wird sich ein deutlicher Legitimationsdruck als gemeinsame Grundvoraussetzung abzeichnen.

Die bis hierher aufgemachten Kategorien Konfession, Stand und Geschlecht können dabei keinesfalls als starr voneinander getrennt aufgefasst werden. Es soll vielmehr von der Grundannahme ausgegangen werden, dass diese Aspekte Imaginationen des Herzens in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit sich in gegenseitig überschneidender und zusammenwirkender Weise bedingten. Mit diesem methodischen Ansatz orientiert sich die vorliegende Arbeit an den aktuellen Tendenzen der Intersektionalitätsforschung, die sich ausgehend von der sogenannten Drei-

oder auch Mehrfachunterdrückungshypothese (*Race-Class-Gender-Unterdrückung* beziehungsweise *Triple-Oppression-Ansatz*) etablierte.²⁰¹ Der Begriff *intersectionality* wurde in den ausgehenden 1980er Jahren von der amerikanischen Juristin Kimberlé Crenshaw geprägt, die das Vorstellungsbild der Straßenkreuzung nutzte, um anschaulich zu machen, dass Faktoren der Diskriminierung nicht nur additiv gedacht werden dürfen, sondern die Verwobenheit sozialer Ungleichheiten zu problematisieren ist.²⁰² Crenshaw ist inzwischen vorgeworfen worden, dass Intersektionalität, ihrem Denkmodell entsprechend, „tendenziell von isolierten Strängen“²⁰³ ausgehe.²⁰⁴ Die Intersektionalitätsforschung diskutiert zudem, inwiefern die zunächst dominierende Fokussierung auf die drei Kernkategorien *Race*, *Class* und *Gender* ausgeweitet werden sollte.²⁰⁵ Judith Butler gab bereits zu bedenken, dass die Kategorisierungen eines Subjekts nie vollständig sein könne, es werde immer ein verlegenes „und so weiter“ am Ende stehen – eine Abgeschlossenheit sei also unmöglich zu erreichen.²⁰⁶ Die Intersektionalität, so resümiert Gudrun-Axeli Knapp in ebendiesem Sinne, existiere nicht als fertiges Konzept, sondern sei vielmehr „abhängig von dem jeweiligen Erkenntnisinteresse“²⁰⁷.

201 Für einen einführenden Überblick zur Intersektionalitätsforschung vgl. Katrin Meyer, *Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung*, Hamburg 2017; Carolin Küppers, Art. „Intersektionalität“, 2014 in: *Gender Glossar / Gender Glossary*, <<https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet>> (6. Juli 2023). Die Übertragbarkeit des Konzepts und seiner Kernkategorien (*Race-Class-Gender*) ins Deutsche wird insbesondere aufgrund der Problematik diskutiert, die eine wörtliche Übersetzung von „Race“ mit „Rasse“ darstellt, da dieser Begriff im Deutschen immer auch auf nationalsozialistische Ideologien verweist. Das Ausweichen auf den Terminus der „Ethnizität“ wird ebenfalls kritisch bewertet, da die Verwendung dieses Begriffs wiederum mit dem Risiko einer Dethematisierung von Rassismus einhergehen kann. Vgl. Meyer 2017, S. 15 f.; Küppers 2014, S. 3.

202 Vgl. Kimberlé Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine*, in: *The University of Chicago Legal Forum* (1989), S. 139–167, hier S. 149. Zum Vorstellungsbild der Straßenkreuzung bei Crenshaw vgl. auch Meyer 2017, S. 41–45; Küppers 2014, S. 2.

203 Gabriele Dietze u. a., Einleitung, in: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, herausgegeben von Katharina Walgenbach u. a., Opladen u. a. 2007, S. 1–22, hier S. 9.

204 Vgl. ebd. sowie Küppers 2014, S. 3.

205 Vgl. Meyer 2017, S. 127–141; Küppers 2014, S. 3; *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, herausgegeben von Gabriele Winker und Nina Degele, Bielefeld 2009, S. 59–62; Gudrun-Axeli Knapp, „Kommentar zu Tove Soilands Beitrag“, in: *querelles-net.de – Rezensionenzeitung für Frauen- und Geschlechterforschung* 26 (2008), <<https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/695/703>> (6. Juli 2023); Helma Lutz und Norbert Wenning, *Differenzen über Differenz. Einführung in die Debatten*, in: *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*, herausgegeben von dens., Opladen 2001, S. 11–24, hier S. 20.

206 Vgl. Butler 1990, S. 143.

207 Knapp 2008. Vgl. auch Küppers 2014, S. 3.

Durch die in dieser Arbeit angestrebte Einbeziehung der Intersektionalität in die Untersuchung der ausgewählten Bildnisse wird es möglich sein, semantische Verschiebungen zwischen den einzelnen Kategorien in den Blick zu nehmen, das heißt, es soll aufgezeigt werden, wie in einer bestimmten Weiblichkeitskonstruktion etwa die Nobilitierung des sozialen Standes durch die Hervorhebung eines exemplarischen, „von Herzen kommenden Glaubens“ erzielt werden konnte. Die von Gabriele Winker und Nina Degele betonte Aufforderung, neuen Kategorien in der empirischen Forschung sensibel und offen gegenüberzustehen, soll insofern mit berücksichtigt werden, als an Stellen, an denen es sinnvoll erscheint, über die Beleuchtung der Trias von Konfession, Stand und Geschlecht hinaus auch ein Ausblick auf weitere in Frage kommende Kategorien zu geben ist; neben ethnischer Diversität wird dabei auch die Kategorie Alter eine wichtige Rolle spielen.²⁰⁸

Die erste Fallstudie dieses Buches untersucht ein wohl um 1778 in Öl auf Leinwand gefertigtes Bildnis der Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción, das als repräsentatives Beispiel für das Genre des neuspanischen Professporträts an den endgültigen Klostereintritt der jungen Ordensschwester erinnert und diese als „Braut Christi“ präsentiert (Abb. 3). Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern sich die Vorstellung der *unio mystica* mit Gott, aber auch eine *Imitatio Mariae* im Körperbild der porträtierten Nonne reflektiert und welche Rolle hierbei Herzikonographien spielen. Mit Blick auf den für die Profess zentralen Gedanken, im Ritual der Einkleidung das „alte Kleid des Fleisches“ abzulegen, gilt es zu analysieren, wie die Körpergrenze Sor María Antonias in ihrem Bildnis auf den als „zweite Haut“ vorgestellten Habit verschoben und das Körperäußere dabei in spezifischer Weise überformt wird. Herausgearbeitet werden soll, dass in dem Gemälde mithilfe eines in der Form einer Brosche am Körper getragenen gemalten Marienbildes sowie weiteren Professbeigaben Körperöffnungen imaginiert werden, die die göttliche Einschreibung im Herzen der „Braut Christi“ schaubar machen, zugleich aber auch ein durch die Profess versiegeltes und verschlossenes Körperbild vorgestellt wird.

Geschlechterdifferenzen, die traditionell in Bezug auf Herzeinschreibungen bestanden, sollen im darauffolgenden Kapitel thematisiert werden. Eine genuine Neuverhandlung der konventionellen Idee, dass es ausschließlich der göttlichen beziehungsweise einer stellvertretenden männlichen Schreiberhand vorbehalten sei, den Frauenkörper und das weibliche Herz zu beschriften, wird mit der Analyse des Porträts der sizilianischen Benediktinerin Suor Maria Sepellita della Concezione (1625–1692) beleuchtet (Abb. 60). Die körperliche Durchdringung der als „Fleischmantel“ imaginierten Ordenstracht ist hier nicht nur suggeriert, sondern in dem um 1760 entstandenen Ölgemälde durch ein in den Habit eingesticktes Marienbild tatsächlich materiell

208 Vgl. Winker und Degele 2009, S. 59.

durchdekliniert. Die Fürstin aus dem Adelshaus der Tomasi di Lampedusa wird überdies im Moment einer blutigen Selbstbeschriftung dargestellt, in der sie sich den Namen der Gottesmutter in die Brust einritz. Wie argumentiert werden soll, manifestieren sich hiermit Spuren im Körperbild der porträtierten Nonne, die nicht nur visuell, sondern auch haptisch erfahrbar sind und so die Präsenz der Jungfrau Maria im Herzinneren Suor Maria Sepellitas bezeugen sollen. Als verschiedene Modi der Herzeinschreibung werden Nadelarbeit und Narbenschrift aneinander gemessen, wobei das sizilianische Nonnenporträt die mit ihnen verknüpften geschlechtsspezifischen Zuschreibungen auf bemerkenswerte Weise dekonstruiert. Wie zu verdeutlichen ist, muss die Selbstbeschriftung der Fürstin hierbei nicht nur als Akt der Selbstermächtigung verstanden werden, sie war darüber hinaus auch für die Konstruktion der „Vererbung“ einer „ewigen Herzenswunde“ im Adelsgeschlecht der Tomasi di Lampedusa von wesentlicher Bedeutung.

Mit der Untersuchung eines wohl zwischen 1725 und 1733 in Öl auf Leinwand gefertigten Porträts der Rosina Susanna Katharina Philippina von Venningen (1672–1733) (Abb. 115) soll in der dritten Fallstudie erörtert werden, wie die *unio mystica* mit Gott und damit verbundene Vorstellungen der Herzeinschreibung in den weiblichen Körper in protestantischen Damenstiften konzipiert wurden. Dass die erste Äbtissin des lutherischen freiweltlichen Kraichgauer Adelligen Damenstifts zum Stiftseintritt keine Profess, sondern eine Einsegnung zelebrierte, in deren Rahmen ihr ein Orden verliehen wurde, wirft die Frage nach den Auswirkungen auf die Konstruktion ihres Körperbildes auf. Wie dargelegt werden soll, wird mit dem herzförmigen „Stifts Zeichen“, das in dem Gemälde mithilfe einer weißen Schärpe auf dem Oberkörper der Freiin von Venningen platziert ist und das Bild des Gekreuzigten zeigt, auf eine Verinnerlichungsstrategie angespielt, die sich dezidiert von „papistischen Körpermodifikationen“ wie Narbenschriften, Tätowierungen und Brandmarkierungen abzusetzen sucht. Dabei gilt es auszuloten, wie sich das durch den Herzorden vermittelte „äußere Bild“ des ans Kreuz geschlagenen Gottessohnes zu den „inneren Bildern“ im Herzen der porträtierten Äbtissin verhält.

In einem Ausblick werden schließlich die bemerkenswerten Insignien betrachtet, mit denen sich die lutherischen und reformierten Stiftsdamen der beiden Herforder Damenstifte schmückten.

2 „Braut Christi“ werden.

Imaginierte Körperöffnungen im Bildnis der Sor María Antonia de la Purísima Concepción und das Besiegeln der Profess

2.1 Porträts gekrönter Nonnen und überdimensionale bildtragende Broschen im Vizekönigreich Neuspanien

Das Bildnis der Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción wird heute im Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán bei Mexiko-Stadt ausgestellt (Abb. 3).¹ Wie die Bildunterschrift (*leyenda*) des wohl um 1778 von anonymer Künstler*innenhand gefertigten 106 × 81 cm großen Ölgemäldes verrät, handelt es sich bei der porträtierten Nonne um die eheliche Tochter von Manuel Gil de Estrada und Juana de Arrillaga. Weiterhin wird vermerkt, dass Sor María Antonia im Jahre 1755 geboren wurde, am 8. Dezember 1777 ihr Noviziat antrat und am 21. Dezember des darauffolgenden Jahres im Konvent Nuestra Señora de la Purísima Concepción (La Concepción) in Mexiko-Stadt die ewigen Gelübde (*votos perpetuos*) ablegte.² Das Bildnis erinnert an die in diesem Rahmen zelebrierte und rituell vollzogene *unio mystica* der jungen Ordensschwester mit Gott. Es handelt sich damit um ein Beispiel des neuspanischen Professporträts – ein Genre, das innerhalb der vielseitigen Gattung des Nonnenporträts ein singuläres Phänomen in der Kunstgeschichte darstellt. In Spanien, aber auch in seinen ehemaligen Vizekönigreichen Neuspanien, Peru und Neugranada wurden bereits im 17., vor allem aber im 18. und frühen 19. Jahrhundert eine Vielzahl von Bild-

- 1 Das Porträt, das im Mittelpunkt dieser Fallstudie steht, habe ich bereits ausführlicher in meiner (unpublizierten) Masterarbeit untersucht. Vgl. Schaller 2015. Zu diesem Bildnis vgl. Mediateca INAH, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción*, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2588>> (6. Juli 2023); Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, Mexiko-Stadt 2008, Bilddatenbank (CD), Nr. MC 17.
- 2 „La M.^e Maria Ant.^a dla Puris.^{ma} Concep.ⁿ Hija lexit.^a d D.ⁿ Man.^l Gil d. Estrada, y d. D.^a Jua / na d Ar-rillaga Nació el día 9 d Abril d 1755 y tom.^o el hab.^o e 8 d diz.^e d 77 y prof.^o e 21 d dh.^o 78 / en el R.^l y mas Antig.^o Conv.^o d la Puris.^{ma} Concep.ⁿ de esta N.^{ma} Ciudad d Mexico.“



Abb. 3: Anonym, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert (ca. 1778), Öl auf Leinwand, 106 × 81 cm, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato

nissen hergestellt, die verstorbene Religiösen mit Blumenkränzen oder -kronen zeigen (*retratos de monjas muertas* oder *monjas difuntas*).³ Porträts gekrönter Nonnen am Tage ihrer Profess (*retratos de monjas coronadas en el día de su profesión*) wurden demgegenüber nahezu ausnahmslos im Vizekönigreich Neuspanien gefertigt. Die ältesten Gemälde sind in den zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden.⁴

3 Zu den Porträts verstorbener Nonnen aus dem Vizekönigreich Neugranada vgl. Kat. Ausst. *Cuerpos opacos. Delicias invisibles del erotismo místico*, Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá, Bogotá 2013.

4 Vgl. James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico. Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent*, Austin 2014, S. 2–5, 35, 46–58; Asunción Lavrin, *Brides of Christ. Conventual Life in Colonial Mexico*, Stanford 2008, S. 77; Montero Alarcón 2008, S. 27–29; Silvia Evangelisti, *Nuns. A History of Convent Life*, New York 2007, S. 169–173; Elizabeth Perry, *Convents, Art, and Creole Identity in Late Viceregal New Spain*, in: *Woman and Art in Early Modern Latin America*, herausgegeben von Kellen Kee McIntyre und Richard E. Phillips (= *The Atlantic World*, Band 10), Leiden/Boston 2007, S. 321–341, hier S. 321, 326, 335 f.; Kirsten Hammer, *Monjas coronadas. The Crowned Nuns of Viceregal Mexico*, in: Kat. Ausst. *Retratos. 2000 Years of Latin American Portraits*, bearbeitet von Elizabeth P. Benson u. a., El Museo del Barrio, New York / San Diego Museum of Art / Bass Museum of Art, Miami Beach, San Antonio/New York 2004, S. 86–101, hier S. 86, 88 f., 99; Alma Montero Alarcón, *Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica*, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 48–67, hier S. 50, 53; Elizabeth Perry, *Escudos de monjas / Shields of Nuns. The Creole Convent and Images of Mexican Identity in Miniature*, Dissertation, 1999 vorgelegt an der Brown University, S. 20; Martha J. Egan, *Escudos de monjas*, in: *Latin American Art* 5/4 (1994), S. 43–46, hier S. 45; dies., *Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas*, Santa Fe 1993, S. 60–62; *Monjas coronadas*, herausgegeben von Margarita de Orellana = *Artes de México* 198 (1979); Josefina Muriel de la Torre, *Retratos de Monjas*, in: dies. und Manuel Romero de Terrerros, *Retratos de Monjas*, Mexiko-Stadt 1952, S. 9–198, hier S. 29–31, 35–42, 45–49. Während die bisherige Forschung die Singularität der neuspanischen Professporträts betonte und als einzige Ausnahme ein Bildnis der Sor Ana Margarita de Austria von Antonio de Pereda (1611–1678) anführte, konnten im Rahmen der Masterarbeit, die dieser Fallstudie zugrunde liegt, weitere Professporträts aus Europa ausfindig gemacht werden. Ein Bildnis der Katharina van der Stoct, bei der es sich wahrscheinlich um eine Terziarschwester im Elisabethenspital von Brüssel handelt, wurde bereits im Jahre 1520 gefertigt. Auf der Vorderseite des Porträts befindet sich eine als Brustbild konzipierte Verkündigungsszene. Die Tafelrückseite präsentiert die Ordensschwester im Dreiviertelporträt. Katharina van der Stoct trägt einen Habit. Attribute, die auf die Feier der Profess hindeuten, sind nicht dargestellt. Vgl. hierzu Gabriela Signori, „Der Mönch im Bild“. Das Porträt als klösterliches Erinnerungsmedium an der Schwelle vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: *Innovationen durch Deuten und Gestalten. Klöster im Mittelalter zwischen Jenseits und Welt*, herausgegeben von Gert Melville u. a. (= *Klöster als Innovationslabore*, Band 1), Regensburg 2014, S. 161–180, hier S. 172 f. Ein weiteres Professporträt der Maria Hueber, die eine Schwester im Dritten Orden des heiligen Franziskus von Assisi in Brixen war, datiert in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es zeigt die Klosterfrau im Ordenskleid der Franziskanerinnen, ausgestattet mit einem Rosenkranz und einer äußerst lebendig erscheinenden Christuskind-Figur. Vgl. hierzu Steffen Mensch, Katalogbeitrag Nr. 18, *Porträt der Maria Hueber*, in: Kat. Ausst. *Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern*, herausgegeben von Bernhard Haßlberger u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising 2012, S. 154 f.

Die neuspanischen Professporträts sind für die vorliegende Studie von besonderem Interesse, da sie häufig eine Reflexion über das Herz des neuen Ordensmitglieds veranschaulichen. Hinsichtlich ihrer Gestaltung ist festzuhalten, dass sie neben ähnlichen Bildformaten eine recht standardisierte Präsentationsform aufweisen: Die Professe wird annähernd lebensgroß als Ganz- oder Halbfigur vor einem dunklen Hintergrund gezeigt. In der Mehrzahl der erhaltenen Werke gibt eine in den Bildgrund oder auf einem Schriftband (*cartela*) eingetragene Inschrift Eckdaten zum Leben der jungen Ordensschwester. Diese trägt einen mehr oder weniger kostbaren Habit und ist mit einer Vielzahl von Professebeigaben, wie Krone, Kerze, Kruzifix oder einer Christuskind-Figur (*Niño Jesús*), sowie filigranen Klosterarbeiten in Form von Palm- oder Blütenzweigen ausgestattet. Wie im Fall der Sor María Antonia wird die Ordenstracht überdies häufiger mit einer überdimensionierten bildtragenden Brosche (*escudo de monja*) geschmückt. Erste Beispiele dieser auf der Brust getragenen Schmuckstücke werden in die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert. Ihr Vorkommen ist ausschließlich auf neuspanische Nonnenklöster beschränkt. Die meisten Miniaturmaleereien der *escudos de monjas* zeigen ein Marienbild.⁵ Darüber hinaus lässt sich in den noch erhaltenen Exemplaren eine mannigfache Manifestation von Herzikonographien nachweisen.⁶

Während die zum Gedenken an hingeschiedene Ordensschwester gefertigten Gemälde von dem jeweiligen Konvent in Auftrag gegeben und in diesem aufbewahrt wurden, ist für die neuspanischen Professporträts angenommen worden, dass die Eltern der jungen Nonne die jeweiligen Künstler*innen mit der Anfertigung des Werks betrauten. Wie die Forschung bereits früh vermutete, jedoch nie belegen konnte, soll das Bildnis der fortan in strenger Klausur lebenden Tochter im repräsentativen Wohnzimmer des elterlichen Hauses zur Schau gestellt worden sein.⁷ Handelt es sich bei den *retratos de monjas coronadas en el día de su profesión* um Arbeiten von heterogener Qualität, stellen die *escudos de monjas* nahezu durchweg Zeugnisse hoher Kunstfertigkeit dar. Obgleich nur wenige der bildtragenden Schmuckstücke signiert sind, deuten die Künstlernamen darauf hin, dass sie von den wichtigsten Malern des Vizekönigreichs Neuspanien ausgeführt wurden. Die Bestellung der *escudos de monjas* veranlasste wiederum der jewei-

5 Vgl. Córdova 2014, S. 2–5, 46–48; Lavrin 2008, S. 77; Evangelisti 2007, S. 156 f.; Perry 2007, S. 321, 336; Hammer 2004, S. 97 f.; Perry 1999, S. 30; Egan 1994, S. 44; dies. 1993, S. 56–60; Guillermo Tovar de Teresa, Breve ensayo acerca de los escudos de monjas en la pintura novohispana, in: Virginia Armella de Aspe und ders., *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 123–185, hier S. 140, 149; Manuel Romero de Terreros, Poliantea, in: Muriel de la Torre und ders. 1952, S. 199–217, hier S. 203 f.

6 Vgl. Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?], S. 265 f.

7 Vgl. Córdova 2014, S. 46–58; Lavrin 2008, S. 77; Montero Alarcón 2008, S. 337 f.; Evangelisti 2007, S. 172 f.; Perry 2007, S. 321, 335 f.; Hammer 2004, S. 86; Montero Alarcón 2003, S. 50, 53; Egan 1994, S. 45; dies. 1993, S. 61 f.; Muriel de la Torre 1952, S. 29 f.

lige Konvent oder die Familie des neuen Ordensmitglieds.⁸ Sehr wahrscheinlich nahmen Nonnen den Pinsel zur Gestaltung ihrer Broschen aber auch selbst zur Hand.⁹

2.2 Die Inkarnation Gottes im Gläubigen – Sor Juana Inés de la Cruz und die Verkündigungsdarstellung auf ihrem Herzen

So wird insbesondere für die wohl bekannteste Ordensschwester Mexikos, Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695), angenommen, dass diese neben ihrem berühmten lyrischen Werk auch (Selbst-)Bildnisse sowie besagte Miniaturmalereien schuf.¹⁰ Ein im Jahre 1750 von Miguel Cabrera (1695–1768) in Öl auf Leinwand gefertigtes Porträt, das sich heute im Museo Nacional de Historia in Mexiko-Stadt befindet, zeigt die „zehnte Muse von Mexiko“ im Habit der Hieronymitinnen mit einem ovalen *escudo de monja* auf der Brust (Abb. 4 und 5).¹¹ Vermittelt durch die Inschrift „*fiel copia*“ erhebt die Leinwand Cabreras den Anspruch, die „getreue Kopie“ eines wohl verloren gegangenen Gemäldes zu sein. Das Vorbild, das der Hofmaler herangezogen haben könnte, soll sich vormals im Konvent San Jerónimo (gegründet als Konvent Nuestra Señora de la Expectación) in Mexiko-Stadt befunden haben und wiederum auf ein Bildnis referieren, das Sor Juana Inés de la Cruz möglicherweise von sich selbst fertigte.¹²

In der vergleichenden Betrachtung mit zwei weiteren postum gefertigten Porträts der Hieronymitin von Juan de Miranda und Miguel de Herrera (1696–1765) fällt auf, dass die in den Gemälden dargestellten bildtragenden Schmuckstücke große Unterschiede aufweisen.¹³ Dass Cabreras Werk eine in Schildpatt gerahmte Brosche zeigt,

8 Vgl. Córdova 2014, S. 116; Montero Alarcón 2008, S. 306–333; Perry 2007, S. 321, 328; Hammer 2004, S. 98; Guillermo Tovar de Teresa, *Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial*, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas* 2003, S. 34–47, hier S. 41; Egan 1994, S. 45 f.; dies. 1993, S. 60–62; Tovar de Teresa 1993, S. 124, 128, 147, 149; Romero de Terreros 1952, S. 203 f.

9 Vgl. Evangelisti 2007, S. 136, 157; Egan 1994, S. 46; dies. 1993, S. 62.

10 Vgl. Elizabeth Perry, *Sor Juana Fecit. Sor Juana Inés de la Cruz and the Art of Miniature Painting*, in: *Early Modern Women* 7 (2012), S. 3–32; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Identificación del nombre del pintor del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz de Filadelfia*, in: *eHumanista* 22 (2012), S. 468–475, hier S. 472, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>> (6. Juli 2023); Egan 1994, S. 46.

11 Zu diesem Bildnis vgl. Mediateca INAH, *Sor Juana Inés de la Cruz*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3865> (6. Juli 2023).

12 Vgl. Charlene Villaseñor Black, *Portraits of Sor Juana Inés de la Cruz and the Dangers of Intellectual Desire*, in: *Sor Juana Inés de la Cruz. Selected Works*, herausgegeben von Anna More, New York 2016, S. 213–230, hier S. 213–216; Evangelisti 2007, S. 157; Egan 1994, S. 46.

13 Abbildungen der beiden Gemälde finden sich bei Héctor Perea, *Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana*, in: *Artes de México* 25 (1994), S. 30–37, hier S. 33 f. Zu diesen und weiteren Porträts von Sor Juana Inés de la Cruz vgl. weiterhin Villaseñor Black 2016.



Abb. 4 und 5: Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz* (und Detail), 1750, Öl auf Leinwand, 207 × 148 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia

während die Miniaturmalereien der *escudos de monjas* bei de Miranda wohl in Gold und bei de Herrera in Holz gerahmt sind, wirft die Frage auf, ob Sor Juana möglicherweise eine größere Sammlung von überdimensionalen bildtragenden Schmuckstücken besaß. Da die *escudos de monjas* in allen drei Porträts die Verkündigung des Herrn wiedergeben, liegt die Überlegung nahe, dass die Hieronymitin zeit ihres Lebens im Medium der Miniaturmalerei über das Motiv der *Anunciación* reflektierte.¹⁴

In allen drei Broschen wird die auf der linken Bildseite stehende oder kniende Jungfrau Maria vor einem Lesepult gezeigt. Der statischen, Ruhe ausstrahlenden Figur der ganz und gar in ihre Lektüre vertieften Mutter Gottes tritt der dynamisch vom rechten Bildrand in den Raum eintreffende Verkündigungsendel gegenüber. Während Gabriel in der Linken die Reinheit und Keuschheit symbolisierende weiße Lilie mit sich führt, verweist er mit der Rechten auf die über Maria schwebende Taube des Heiligen Geistes, von der bei Cabrera und de Herrera hell leuchtende Lichtstrahlen ausgehen und auf die Auserwählte treffen.

Das Bild, das Sor Juana Inés de la Cruz auf ihrer Brust und vor dem Herzen trägt, führt einen der zentralen Augenblicke der Heilsgeschichte vor Augen: Die zur Chiffre geronnene Szene, in der der von Gottvater gesandte Erzengel auf die Jungfrau Maria trifft, sein Grußwort an sie richtet und die Geburt des Gottessohnes verheißt (Lk 1,26–38). Tatsächlich sollten die Verkündigung des Herrn und die Zustimmung Mariens zum göttlichen Ratschluss der Erlösung von Anbeginn an als der geheimnisvolle Moment der mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung von Gott und Mensch verstanden werden, in der Maria als erste und größte Stellvertreterin, Ur- und Vorbild aller Gläubigen, das Jawort zur Inkarnation des Logos gab.¹⁵

Für die Frage, wie sich die Fleischwerdung Jesu Christi auch im Professporträt der Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción widerspiegelt, ist von wesentlicher Bedeutung, dass bereits die Kirchenväter betonten, die Jungfrau Maria habe das fleischgewordene Wort Gottes nicht allein im Schoße, sondern vielmehr auch in ihrem Herzen empfangen.¹⁶ Nicht nur die in der Einleitung dieser Studie beschriebenen

14 Vgl. Perry 2012, insbesondere S. 22. Virginia Armella de Aspe sieht in der Verkündigungsdarstellung ein Bildmotiv, das für den Dominikanerinnenkonvent La Encarnación in Mexiko-Stadt spezifisch war. Vgl. Virginia Armella de Aspe, *Introducción a los conventos de la Concepción*, in: dies. und Tovar de Teresa 1993, S. 12–122, hier S. 92. Tatsächlich trugen neuspanische Hieronymitinnen nach Sor Juana Inés de la Cruz das Bild der Verkündigung vermutlich vielmehr, da sie sich damit auf die berühmte Nonne zu beziehen suchten. So legt es ein Porträt der Sor Juana de la Cruz nahe, die auch ihren Ordensnamen in Anlehnung an ihr Vorbild auswählte. Eine Abbildung des Gemäldes findet sich bei María Leticia Sánchez Hernández, *Conventos españoles del siglo XVII. Dos clausuras singulares. La Encarnación y Santa Isabel de Madrid*, in: *Kat. Ausst. Monjas coronadas* 2003, S. 116–131, hier S. 130.

15 Vgl. Heinrich M. Köster, Art. „Vermählung“, in: *Marienlexikon*, herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Band 6, St. Ottilien 1994, S. 614.

16 Vgl. Rahner 1935, S. 355, 364, 386–390.

Körper-Visionen der heiligen Klara von Montefalco und Margherita aus Città di Castello sind von dem Referenzmodell der Inkarnation des Erlösers im Herzen Mariens inspiriert. Wie die italienischen Mystikerinnen soll etwa zur selben Zeit auch die heilige Gertrud von Helfa (auch: Gertrud die Große, 1256–1301/1302) eine göttliche Einschreibung in ihr Herz erfahren haben, die sich auf das Vorbild der Mutter Gottes bezog und die an dieser Stelle aufgrund ihrer noch näher zu thematisierenden Relevanz für das Professporträt der Sor María Antonia ausführlicher beleuchtet werden soll.

2.3 Jesus Christus empfangen. Die Geburt und Einwohnung des Gottessohnes im Herzen der heiligen Gertrud von Helfta

In ihrem fünf Bücher umfassenden Hauptwerk *Legatus Divinae Pietatis* beschreibt die heilige Gertrud von Helfta, dass sie den Höhepunkt ihrer *unio mystica* mit Jesus Christus in Form eines Herzenstauschs erfuhr.¹⁷ Noch ausführlicher berichten die Schriften der Zisterzienserin jedoch von der Einwohnung Gottes in ihrem Herzen. So schildert Gertrud die Große, wie sie im Kloster St. Marien zu Helfta in Eisleben zu Weihnachten die Vereinigung mit dem Jesuskind erfuhr. Indem sie den kleinen, zarten Christusknaben in ihr Herz aufnahm, konnte die Mystikerin fühlen, dass sie „plötzlich wie verwandelt, dem Kinde gleich“¹⁸ geworden war.¹⁹ Über ihr visionäres Erlebnis führt die Heilige weiterhin aus: „Mein Innerstes umschloß den Geliebten, und der himmlische Bräutigam erfreute meine Seele.“²⁰

Im Auftrag des Fürstbischofs Johann Ernst Graf Thun von Salzburg (1643–1709) führte der Kupferstecher Paul Seel (1642–1695) um 1700 eine *vera effigie* der heiligen Gertrud aus, die sich – wie die Bildunterschrift der Druckgraphik erklärt – auf eine spanische Vorlage bezieht, die wiederum auf wundersame Weise entstanden sein soll (Abb. 6).²¹ Der Kupferstich Seels zeigt die Helftaer Klosterfrau als Halbfigur in einem schwarzen Habit, der ihre feminine Silhouette ganz und gar verhüllt. Das nimbierte Haupt wird von Puttenköpfen gerahmt. Den Blick hat die Zisterzienserin zu Boden gesenkt. Während sie in der Linken einen Äbtissinnenstab hält, hat sie die Rechte vor die Körpermitte geführt. In Höhe der linken Brust ermöglicht ein runder Ausschnitt

17 Vgl. Gertrud die Große, *Gesandter der göttlichen Liebe / Legatus divinae pietatis*, ungekürzte Übersetzung von Johanna Lanczkowski, Darmstadt 1989, Zweites Buch, Kapitel 23, S. 53. Zum Motiv des Herzenstauschs vgl. die Einleitung, das dritte und vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 37 resp. S. 279 resp. S. 358.

18 Gertrud die Große 1989, Zweites Buch, Kapitel 6, S. 25.

19 Vgl. ebd. sowie Dinzelbacher 2007, S. 94 f.

20 Gertrud die Große 1989, Zweites Buch, Kapitel 6, S. 25. Vgl. hierzu auch Dinzelbacher 2007, S. 95.

21 Zu dem Kupferstich vgl. Albert Walzer, Das Herz als Bildmotiv, in: Das Herz 1965–1969, Band 2, S. 137–179, hier S. 157.



Abb. 6: Paul Seel, *Das Christuskind im Herzen der heiligen Gertrud*, um 1700, Kupferstich, 12,2 × 8,1 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

im Stoff des Ordenskleids sowie der Hautoberfläche den Einblick in den abgeschatteten Brustraum der Heiligen, in dem ihr vertikal aufgeschnittenes Herz betrachtet werden kann. In dem Körperorgan, das durch die Darstellung des Ansatzes der Gefäße anatomisch angenähert gezeigt wird, befindet sich das kleine Jesuskind. In ein Spruchband, das die rechten Hände von Braut und Bräutigam verbindet, sind die Worte des Christusknaben „*In corde Gertrudis invenietis me*“ („Im Herzen Gertruds werdet ihr mich finden“, Übersetzung M.S.) eingeschrieben.

Im Bild der Empfängnis und Einwohnung des Gottessohnes im Herzen der heiligen Gertrud wird der Gedanke ihrer mystischen Vermählung mit Jesus Christus in größter Nähe zur patristischen Vorstellung der Inkarnation des Logos in der Jungfrau Maria vorgetragen. Zugleich manifestiert sich im literarischen Bericht der Einverleibung des Erlösers eine Raummetaphorik, in der das Herz der Gläubigen als Wohnung, Kammer oder Brautgemach vorgestellt wird.²² Dass Gertruds Vision zur Weihnachts-

22 Vgl. Hamburger 1997, Kapitel IV „The House of the Heart“, S. 137–175; Stillig 1985, S. 140, 142 f.; Ohly 1977.

zeit stattgefunden haben soll, dürfte keineswegs ein Zufall gewesen sein. So bereiteten sich Nonnen insbesondere im Advent im Gebet und in der Andacht, aber auch in quasi-liturgischen Aufführungen, in die Christuskind-Figuren einbezogen wurden, intensiv auf die bevorstehende Ankunft des Gottessohnes vor.²³ Auf die Nachahmung der Mutter Gottes ausgerichtet, imaginierten viele der Mystikerinnen in den Tagen vor dem Weihnachtsfest die eigene Schwangerschaft.²⁴ Wie Peter Dinzeltbächer ausführt, soll die selige Lukardis von Oberweimar (um 1274–1309), nachdem sie zu Weihnachten intensiv über die Geburt Jesu Christi meditierte, sogar das Anschwellen ihres Unterleibes beobachtet und hierauf den kleinen Christusknaben gesehen haben.²⁵ Ebenfalls zum Weihnachtsfest verspürte indessen die heilige Birgitta von Schweden (1303–1373) eine wunderbare Regung in ihrem Herzen, als wenn ein lebendiges Kind sich darin bewegte.²⁶

In diesem Sinne ist auch Gertrud von Helftas Vision nicht allein als Einwohnung und mystische Vermählung, sondern zugleich auch als Geburt des Gottessohnes im Herzen der Mystikerin zu verstehen. Bereits der heilige Augustinus von Hippo stellte der Unwirtlichkeit von Stall und Krippe als Antithese das Herz der Gläubigen gegenüber, in dem der Logos immer wieder neu empfangen werden muss.²⁷ In diesem Sinne prägte der heilige Hieronymus (347–420 n. Chr.) die Formulierung: „Glückselig, der Bethlehem in seinem Herzen hat, wo Christus täglich geboren wird.“²⁸ Dass diese Worte unter anderem von dem heiligen Bernhard von Clairvaux (1090–1153) aufgenommen wurden, verdeutlicht die zentrale Bedeutung der Vorstellung des Herzens als Bethlehemischer Stall, die insbesondere im Kontext der religiösen Frauengemeinschaften noch weit über das Mittelalter hinaus eine wichtige Rolle spielte.²⁹

23 Vgl. Brigitte Zierhut-Bösch, *Ikongraphie der Mutterschaftsmystik. Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik*, Freiburg im Breisgau u. a. 2008, S. 38; Caroline Walker Bynum, Formen weiblicher Frömmigkeit im späten Mittelalter, in: Kat. Ausst. *Krone und Schleier* 2005, S. 119–129, hier S. 119. Ausführlicher zu den Christuskind-Figuren in Nonnenklöstern vgl. Kat. Ausst. *Seelenkind* 2012.

24 Vgl. Dinzeltbächer 2007, S. 92.

25 Vgl. ebd., S. 102.

26 Vgl. ebd., S. 98.

27 Vgl. Christoph Kürzeder, Frommes Spiel und geistliche Erbauung. Jesuskind-Verehrung in franziskanischen Frauenklöstern des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. *Seelenkind* 2012, S. 66–81, hier S. 70. Vgl. hierzu auch Simplicianus Watzel, *Der predigende Augustinus Das ist: Sonn- und Feyertaegliche Predigen [...]*, Augsburg 1756, Kapitel „Am hohen Fest der Gnaden-reichen Geburt Jesu Christi. Inhalt. Geistliches Kripplein [...]“, S. 300–306.

28 [Eusebius Hieronymus], *Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte historische, homiletische und dogmatische Schriften*, aus dem Lateinischen übersetzt von Ludwig Schade, 3 Bände, Kempten/München 1914–1937, Band 1, Über den Psalm 95 [nach heutiger Zählung Psalm 96] *Anecdota Maredsolana* III, 2, 133–139, S. 202–209, hier S. 208.

29 Vgl. Kürzeder 2012, S. 70.

2.4 Die Vorstellung des Herzens als Bethlehemitischer Stall in den Bildmedien neuspanischer Frauenkonvente

Dass der Gedanke des Bethlehemitischen Stalls auch in den neuspanischen Frauenkonventen der Frühen Neuzeit sehr bedeutsam war, lässt sich besonders deutlich anhand eines Nonnenporträts der Sor Anna de San Francisco aufzeigen, das derzeit – wie das Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción – im Museo Nacional del Vierreinato in Tepotzotlán aufbewahrt wird (Abb. 7 und 8).³⁰ Das in Öl auf Leinwand gefertigte Bildnis der Dominikanerin aus dem Kloster Santa Catalina de Siena in Mexiko-Stadt entstand wahrscheinlich im 18. Jahrhundert. Die verschleierte Religiöse wird als Halbfigur mit einer Lilie in der Linken und der zur Körpermitte erhobenen Rechten gezeigt. Durch einen Gewandausschnitt ist der Habit der Venerable Madre Anna – wie in Seels Kupferstich – in Höhe ihrer linken Brust geöffnet. Anders als in der Druckgraphik, die die *vera effigie* der heiligen Gertrud zeigt, suggeriert das neuspanische Nonnenporträt jedoch eine Verschiebung des Herzens der Porträtierten aus dem Körperinneren auf die Haut. In der rot leuchtenden, herzförmigen Farbfläche, die sich sehr deutlich von dem hellen Inkarnat der nackten, weiblich gerundeten Brust der Dominikanerin absetzt, findet sich das Christuskind in der Krippe, begleitet von der Jungfrau Maria und dem Nährvater Joseph. Die grauen ovalen Flächen, die die drei Bildfiguren hinterfangen, geben der ansonsten plan erscheinenden Repräsentation des Herzens eine gewisse Tiefendimension. Wie anzunehmen ist, spielen sie auf die drei Steine im Herzen der seligen Margherita aus Città di Castello an, die bei der Autopsie des Leichnams der italienischen Dominikaner-Terziarin entdeckt wurden. Das Körperbild ihrer neuspanischen Ordensgenossin scheint damit, durch eine ähnliche Ausrichtung auf die Meditation über die Geburt Jesu Christi, auf das Vorbild der italienischen Mystikerin Bezug zu nehmen.³¹

Wie zwei in Schildpatt gerahmte Miniaturmalereien aus dem 17. Jahrhundert belegen, wurde die Geburt des Gottessohnes überdies sehr wahrscheinlich nicht allein im Medium des Nonnenporträts, sondern auch in den *escudos de monjas* thematisiert (Abb. 9 und 10).³² Beide Arbeiten, die sich heute in privaten Sammlungen befinden, sind seitens der bisherigen Forschung zwar im Kontext der neuspanischen Ordensschmuckstücke besprochen, jedoch nicht als solche erkannt worden. Dass sie stattdessen von Virginia Armella de Aspe unter anderem als „*pintura popular*“³³ beschrieben

30 Zu diesem Bildnis vgl. Mediateca INAH, *Sor Anna de San Francisco*, <http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2599> (6. Juli 2023).

31 Zum legendären Bericht über die Sektion des Leichnams der Dominikaner-Terziarin Margherita aus Città di Castello vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 54.

32 Zu diesen Beispielen vgl. Armella de Aspe 1993, S. 118 f.

33 Ebd., S. 118.

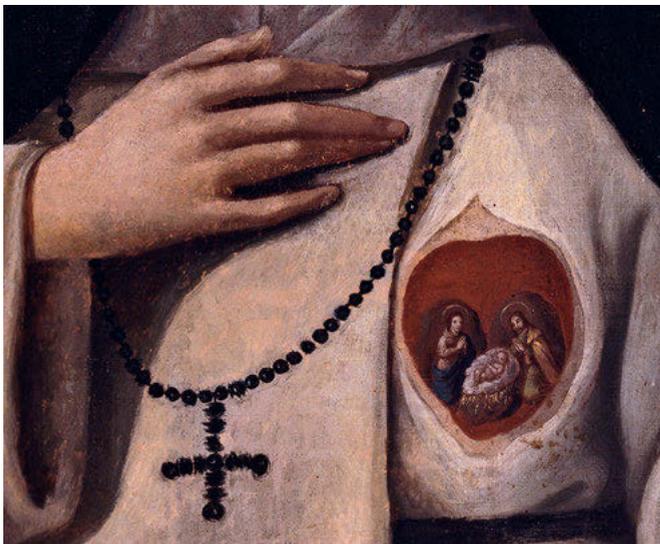


Abb. 7 und 8: Anonym,
Sor Anna de San Francisco
(und Detail), wohl 18. Jahr-
hundert, Öl auf Leinwand,
92 × 68,5 cm, Tepotzotlán,
Museo Nacional del Virreinato



Abb. 9: Anonym, *Escudo de monja* (?)
mit einer Darstellung der Geburt Jesu
Christi, 17. Jahrhundert, Öl auf Perlmutter,
unbekannte Maße, Privatbesitz



Abb. 10: Anonym, *Escudo de monja* (?)
mit einer Darstellung der Geburt Jesu
Christi, 18. Jahrhundert, Kokoschale,
unbekannte Maße, Privatbesitz

werden, könnte mit ihrem Malgrund, zum einen Perlmutter und zum anderen Kokoschale, zusammenhängen. Die ovale Form und der Schildpattraumen der Miniaturmalereien sprechen demgegenüber dafür, nicht voreilig auszuschließen, dass es sich um *escudos de monjas* handeln könnte. Zumindest in dem auf Perlmutter gefertigten Werk ist die Haltung Mariens überdies auffallend ähnlich zur Haltung der Mutter Gottes im Moment der Verkündigung, wie sie sich etwa bei Cabrera in dem *escudo de monja* von Sor Juana Inés de la Cruz findet (Abb. 4 und 5). An die Stelle, an der in den Ordenschmuckstücken der berühmten Hieronymitin auch in den Gemälden von Juan de Miranda und Miguel de Herrera das Buch gezeigt wird, in dem Maria im Moment der Begegnung mit dem Verkündigungengel gelesen haben soll, ist nun das fleischgewordene Wort Gottes in Form des neugeborenen Jesuskindes getreten.

Bemerkenswerterweise lässt sich die Darstellung der Inkarnation des Erlösers in den Artefakten überdies mit der Materialität des jeweiligen Bildträgers in Beziehung setzen. So wird in beiden Werken nicht allein auf das Vorstellungsbild des Bethlehemischen Stalls referiert. Vielmehr lässt sich die Fleischwerdung des Gottessohnes auch mit dem in der Muschelschale verborgenen Fleisch zusammendenken. In diesem Sinne liegt das Jesuskind in der leuchtend weißen Windel wie eine kleine kostbare Perle, die auf wundersame Weise im Herzen Mariens herangewachsen ist.³⁴ Ähnliche Assoziationen könnte auch die Kokoschale ausgelöst haben, die äußerlich spröde und hart ist, jedoch in ihrem Inneren das saftige weiße Fruchtfleisch birgt. Handelt es sich bei den beiden Artefakten um *escudos de monjas* – wofür die oben gemachten Beobachtungen sprechen – regte die Materialwahl in besonderem Maße zu einer Reflexion darüber an, wie sich das fleischgewordene Wort, angelehnt an die Inkarnation des Gottessohnes in der Jungfrau Maria, auch in den Herzen der Trägerinnen dieser Schmuckstücke materialisieren konnte.

Im Vergleich zu dem eben beschriebenen Porträt der Dominikanerin Sor Anna de San Francisco stellt sich schließlich die Frage, inwiefern die Darstellung des neugeborenen Jesuskindes in den Miniaturmalereien, wenn diese auf dem Ordenskleid angelegt wurden, nicht allein als „äußeres“, sondern auch als „inneres Bild“ im Herzen der Nonnen verstanden werden muss. Vor dem Hintergrund, dass Sor María Antonia de la Purísima Concepción ihre Ordensgelübde nur wenige Tage vor Weihnachten ablegte, gilt es, ausgehend von diesen ersten Überlegungen zu den neuspanischen Nonnenporträts und *escudos de monjas*, genauer zu untersuchen, wie eine Marien-*Imitatio*, die

34 Basierend auf Mt 13,45 und den Ausführungen des Physiologus (2.–5. Jh. n. Chr.) wurde die Perle tatsächlich als Sinnbild für Jesus Christus verstanden. Vgl. hierzu *Der Physiologus*, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich/Stuttgart 1967, S. 42 f. Vgl. weiterhin Friedrich Ohly, *Die Perle des Wortes. Zur Geschichte eines Bildes für Dichtung*, Frankfurt am Main/Leipzig 2002; Angelo Lipinsky / Red., Art. „Perle“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 393 f., hier Sp. 393.

Einwohnung Gottes und das Vorstellungsbild des Herzens als Bethlehemischer Stall in dem Professporträt der Konzeptionistin verhandelt werden. Es zeichnet sich bereits ab, dass es hierbei in besonderem Maße auch um eine Beschäftigung mit dem Verhältnis von Habit, Haut, Herz und Seele, Außen und Innen beziehungsweise den „äußeren“ und den „inneren Bildern“ gehen soll.

2.5 Das Herz in den neuspanischen Professporträts und *escudos de monjas*: Forschungsstand, Fragestellung und Methode

Wenngleich sich die historische wie kunsthistorische Forschung seit einigen Jahren mit zunehmender Aufmerksamkeit den neuspanischen Nonnenporträts und *escudos de monjas* zuwendet, steht eine ausführliche Untersuchung, die sich dezidiert auf den Körper beziehungsweise das Herz der Religiösen konzentriert, nach wie vor aus. Den einzigen wesentlichen Beitrag zu diesem Themenkomplex leisteten Antonio Rubial García und Doris Bieńko de Peralta mit einem 2003 veröffentlichten Aufsatz, der sich in erster Linie mit der Ikonographie und dem Kult der heiligen Gertrud von Helfta befasst. An die Beobachtungen der beiden Historiker*innen kann die vorliegende Studie vor allem insofern anknüpfen, als Rubial García und Bieńko de Peralta feststellten, dass sich das Bildnis der Sor María Antonia de la Purísima Concepción an Darstellungen der heiligen Gertrud der Großen anlehnt und die deutsche Mystikerin sich auch in vielen Miniaturmalereien der *escudos de monjas* wiederfindet.³⁵

In der folgenden Analyse des Professporträts wird aufzuzeigen sein, dass den Vorstellungsbildern der mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung, die in dem Gemälde vorgetragen werden, bemerkenswerte Neusemantisierungen der Inkarnation des Gottessohnes im Herzen Mariens sowie der Visionen der heiligen Gertrud von Helfta zugrunde liegen. Zu erörtern ist, inwiefern sich in den Konzepten der göttlichen Einschreibung, die in dem Bildnis der neuspanischen Konzeptionistin aufscheinen, Aushandlungsprozesse im Spannungsfeld von Konfession, Stand und Geschlecht manifestieren. Das Augenmerk soll auf der Frage liegen, wie die spezifische Konstruktion des Körperbildes der Nonne die enge Verflechtung dieser drei Kategorien zum Ausdruck bringt. Hierzu gilt es – wie oben bereits angedeutet wurde –, insbesondere die Ordenstracht Sor María Antonias und ihren bildtragenden Schmuck, aber auch die in dem Gemälde präsentierten Klosterarbeiten in den Blick zu nehmen.

35 Vgl. Antonio Rubial García und Doris Bieńko de Peralta, La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25/83 (2003), S. 5–54, hier S. 46.

Vorbereitend auf die ausführlichere Untersuchung des Gemäldes soll zunächst das Leben in einem neuspanischen Nonnenkloster näher betrachtet werden. Besondere Beachtung verdienen hierbei die gesellschaftlichen und (kirchen-)politischen Bedingungen, unter denen sich die beispiellosen Gattungen des Professporträts und der *escudos de monjas* herausbildeten. Die Vielfalt divergierender Lebensentwürfe in den neuspanischen Frauenkonventen spiegelten sich, wie in einem weiteren Schritt darzulegen ist, sowohl im Gewand der Religiösen als auch in den Klostergebäuden wider, in denen die Nonnen lebten. Als obligatorisches Charakteristikum dieser komplexen Architekturen besaß der untere Chorraum (*coro bajo*) zwischen dem öffentlich zugänglichen Bereich der Klosterkirche und dem abgeschlossenen Frauenkonvent nicht allein im Alltag der Ordensgemeinschaft eine übergeordnete Bedeutung. So soll nachgezeichnet werden, wie dieser Ort insbesondere zum Klostereintritt und beim Tod einer Nonne zum „Schauplatz“ von Übergangsritualen wurde, die mit Verwandlungs- und Umformungsprozessen der auserwählten „Braut Christi“ einhergingen.

2.6 Weibliches monastisches Leben im Vizekönigreich Neuspanien und Nonnenklöster als Institutionen der kreolischen Elite

Die Gründung des ersten Frauenkonvents in Mexiko-Stadt und der obligatorische Nachweis der *limpieza de sangre*

Der Grundstein für die Einrichtung des Frauenkonvents, in dem Sor María Antonia de la Purísima Concepción ihre Profess feierte, wurde im Jahre 1540 gelegt. Nur knapp zwei Jahrzehnte, nachdem die aztekische Hauptstadt Tenochtitlán von den spanischen Konquistadoren erobert und zerstört worden war, eröffnete eine Gruppe von Schwestern vom Orden der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Mexiko-Stadt ein *beaterio* (deutsch: Schwesternheim), aus dem 1586 das Kloster Nuestra Señora de la Purísima Concepción als erster Frauenkonvent im Vizekönigreich Neuspanien hervorging. Maßgebliche Unterstützung erhielten die spanischen Ordensfrauen von Fray Juan de Zumárraga (um 1468–1548), der als erster Bischof von Mexiko-Stadt die Begründung weiblichen monastischen Lebens im Vizekönigreich Neuspanien entscheidend förderte.³⁶

36 Vgl. Córdova 2014, S. 14; Lavrin 2008, S. 20; Montero Alarcón 2008, S. 41; Josefina Muriel de la Torre, Los conventos de monjas en la sociedad virreinal, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas* 2003, S. 68–85, hier S. 75; Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (= Estudios y fuentes del arte en México, Band 6), Mexiko-Stadt 1983, S. 27.

Wie die Korrespondenz zwischen Zumárraga und dem *Consejo de Indias* als oberster Verwaltungsbehörde der spanischen Kolonialpolitik mit Karl V. (1500–1558) aus den Jahren 1536 und 1537 bezeugt, lag den intensiven Bemühungen des Bischofs von Mexiko-Stadt um die Einrichtung des ersten Nonnenklosters der Kerngedanke zugrunde, eine Institution zur Obhut sowie religiösen Bildung und Erziehung der in Neuspanien geborenen Frauen zu schaffen. In besonderem Maße war Zumárraga hierbei an der Evangelisierung und Bildung indigener Schülerinnen gelegen, die nach den Vorstellungen des Bischofs, wenn sie weltliche Ehen eingingen, christliche Lehre und Erziehung an ihre Familien weitertragen oder eventuell eines Tages selbst zu „Bräuten Christi“ werden konnten.³⁷

Unter den ersten neuspanischen Nonnen im 16. Jahrhundert legten zwar noch zwei Enkelinnen Moctezumas I. (1390–1469) ihre Ordensgelübde im Kloster Nuestra Señora de la Purísima Concepción ab, doch langfristig fanden Zumárragas Zielvorstellungen keinen Anklang.³⁸ So blieb der Eintritt in neuspanische Frauenkonvente schon bald nahezu ausnahmslos Bewerberinnen vorbehalten, die einen sogenannten Nachweis über ihre *limpieza de sangre* („Blutsreinheit“) erbringen und so ihre „rein spanische“ Herkunft glaubhaft machen konnten.³⁹

Die Nachweispflicht der *limpieza de sangre* hatte sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ursprünglich in Kastilien und Aragón als wirksames Mittel zur sozialen Ausgrenzung der sogenannten „Neuchristen“ erwiesen, mit denen die selbsternannten „Altchristen“ vor allem die Konvertierten jüdischer, aber auch muslimischer Herkunft sowie Häretiker*innen und die jeweiligen Nachfahr*innen dieser drei Gruppen ansprachen.⁴⁰ Grundlage hierfür war die Vorstellung, dass das Blut der neuchristlichen

37 Vgl. Córdova 2014, S. 14 f.; Lavrin 2008, S. 20 f., 246 f.; Muriel de la Torre, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, 2 Bände, Mexiko-Stadt 2004, Band 1, S. 34, 59 f., 72–75, 78–81, 86–88, 109, 244; Muriel de la Torre 2003, S. 75.

38 Vgl. Córdova 2014, S. 14 f.; Lavrin 2008, S. 20, 244–248; Evangelisti 2007, S. 194–197; Muriel de la Torre 2003, S. 75.

39 Zum Nachweis der *limpieza de sangre* (*probanza de limpieza de sangre*) als Voraussetzung für den Klostereintritt vgl. Córdova 2014, S. 26–28; Lavrin 2008, S. 50 f., 71; Montero Alarcón 2008, S. 81, 87 f.; dies. 2003, S. 57; Perry 1999, S. 21.

40 Zum Konzept der *limpieza de sangre* in Spanien vgl. Julia Gebke, (*Fremd*)*Körper. Die Stigmatisierung der Neuchristen im Spanien der Frühen Neuzeit*, Wien 2020; Nikolaus Böttcher, Ahnenforschung in Hispanoamerika. „Blutsreinheit“ und die *Castas*-Gesellschaft in Neu-Spanien im 18. Jahrhundert, in: *Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion. Initiation. Repräsentation*, herausgegeben von Elizabeth Harding und Michael Hecht (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Band 37), Münster 2011, S. 387–413, hier S. 387–389; María Elena Martínez, *Genealogical Fictions. Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*, Stanford 2008, Kapitel 1–3, S. 25–87; Max Sebastián Hering Torres, *Rassismus in der Vormoderne. Die „Reinheit des Blutes“ im Spanien der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2006. Zu den Begriffen „Altchristen“ und „Neuchristen“ als Selbst- und Fremdbezeichnung vgl. Gebke 2020, S. 18; Martínez 2008, S. 28, 54; Hering Torres 2006, S. 15 f.

Bevölkerung „unrein“ sei und eine christliche Glaubensfestigkeit aufgrund dieses vermeintlich untilgbaren „Makels“ der Abstammung angezweifelt werden müsse.⁴¹ Im Rahmen der damit verbundenen gesellschaftlichen und beruflichen Diskreditierung blieb „Neuchristen“ somit etwa der Erwerb von Pfründen und die Übernahme von Ämtern versagt.⁴²

In das Vizekönigreich Neuspanien übertragen, wurde das Konzept der *limpieza de sangre* sehr bald neu konturiert, um nun die Abgrenzungsbestrebungen der spanischstämmigen Bevölkerung zu unterstützen.⁴³ Mit einer *probanza de limpieza de sangre* hatten „*españoles*“, das heißt die aus Europa eingewanderten „*peninsulares*“ sowie die in Amerika geborenen „*criollos*“⁴⁴, einen exklusiven Zugang zu allen Ämtern und weitere Vorrechte, die Menschen mit indigenen und/oder afrikanischen Vorfahren generell vorenthalten blieben.⁴⁵ Das *limpieza-de-sangre*-Konzept förderte folglich das Anstreben ehelicher Beziehungen zwischen Spanier*innen, um die eigene privilegierte gesellschaftliche Stellung abzusichern, während jegliche Form einer anderen Verbindung degradiert wurde.⁴⁶ Hiervon geprägt war auch die Aufnahme neuer Anwärterinnen in den neuspanischen Nonnenklöstern, so stellte Asunción Lavrin fest: „Nuns were intensely aware of their racial purity and were intolerant toward any professants with the slightest trace of Indian or African descent.“⁴⁷

„*Casta*“-Gemälde, die „*sociedad de castas*“ und neuspanische Nonnenklöster als Institutionen der kreolischen Elite

Das diskriminierende Vorgehen bei der Zulassung neuer Ordensmitglieder in den neuspanischen Frauenkonventen erschließt sich noch konkreter mit Blick auf den säkularen Bildtypus der sogenannten „*Casta*“-Gemälde („*cuadros de castas*“), der bemerkenswerterweise etwa zeitgleich mit dem Aufkommen der ersten Professporträts im 18. Jahrhundert im Vizekönigreich Neuspanien entstehen sollte und dort sehr weite Verbreitung fand.⁴⁸ Es handelt sich um teils durchnummerierte Schautafeln oder Serien

41 Vgl. Gebke 2020, S. 13–18; Martínez 2008, S. 28 f.; Hering Torres 2006, S. 15 f.

42 Vgl. Gebke 2020, S. 15 f.; Böttcher 2011, S. 387; Hering Torres 2006, S. 15 f.

43 Vgl. Böttcher 2011, S. 388–391; Martínez 2008, Kapitel 4–8, S. 91–264.

44 Bezogen auf das Vizekönigreich Neuspanien meint der Begriff „*criollos*“ – in Abweichung zu anderen Kontexten – dezidiert die in Amerika geborenen Spanier*innen und markiert hierbei insbesondere auch eine Differenz zu den sogenannten „*peninsulares*“, das heißt den aus Europa eingewanderten Spanier*innen. Vgl. Martínez 2008, S. 135 f. sowie ferner S. 244.

45 Vgl. Böttcher 2011, S. 391; Martínez 2008, S. 135–141.

46 Vgl. Böttcher 2011, S. 390 f.

47 Lavrin 2008, S. 50.

48 Allgemein zu den „*Casta*“-Gemälden vgl. Rebecca Earle, The Pleasures of Taxonomy. *Casta* Paintings, Classification, and Colonialism, in: *The William and Mary Quarterly* 73/3 (2016), S. 427–466; Sarah Cline,

mit zumeist 16 Einzelbildern, die jeweils genrehaft ein Elternpaar mit einem oder zuweilen auch zwei Nachkommen zeigen.⁴⁹

Ein in Öl auf Leinwand gefertigtes Werk aus dem Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán verdeutlicht, wie in den „*cuadros de castas*“ idealtypische Verbindungen verschiedener Bevölkerungsgruppen der kolonialen Gesellschaft durchdekliniert werden (Abb. 11).⁵⁰ Dabei fällt auf, dass die jeweiligen Bildunterschriften der Einzeldarstellungen die distinktive Gruppenzugehörigkeit eines jeden Familienmitglieds unterstreichen. So geht etwa in der ersten Szene am linken oberen Bildrand des Werks, entsprechend der dazugehörigen Inschrift „*Español con India/ Mestizo*“, aus der hier präsentierten Beziehung eines spanischstämmigen Mannes und einer indigenen Frau ein als „Mestize“ bezeichnetes Kind hervor. Im Vergleich der einzelnen Bilder wird zudem offensichtlich, dass in dem Gemälde kausale Zusammenhänge zwischen der ethnischen Zugehörigkeit und den spezifischen sozialen beziehungsweise wirtschaftlichen Verhältnissen der dargestellten Familien gestiftet werden. Kleidung spielt hierbei eine besondere Rolle, wie der hermelinverbrämte Mantel des Familienvaters in der ersten Einzeldarstellung, der die hohe gesellschaftliche Stellung und finanzielle Potenz des *weißen*⁵¹ Spaniers sehr

Guadalupe and the Castas, in: *Mexican Studies / Estudios Mexicanos* 31/2 (2015), S. 218–247; Kern 2013, S. 21 f.; James M. Córdova und Claire Farago, Casta Paintings and Self-Fashioning Artists in New Spain, in: *At the Crossroads. The Arts of Spanish America and Early Global Trade, 1492–1850*, herausgegeben von Donna Pierce und Ronald Otsuka, Denver 2012, S. 129–154; Anne Ebert, Idealisierte Darstellung oder Abbild. Hierarchien in den *Casta*-Gemälden Neu-Spaniens des 18. Jahrhunderts, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von ders. u. a., Bielefeld 2009, S. 69–80; *Race and Classification. The Case of Mexican America*, herausgegeben von Ilona Katzew und Susan Deans-Smith, Stanford 2009; Martínez 2008, Kapitel 9 „Changing Contours: Limpieza de Sangre in the Age of Reason and Reform“, S. 227–264; Susan Deans-Smith, Creating the Colonial Subject. Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain, in: *Colonial Latin American Review* 14/2 (2005), S. 169–204; Ilona Katzew, *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven/London 2004; Magali M. Carrera, *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, Austin 2003; Ilona Katzew, Casta Painting. Identity and Social Stratification in Colonial Mexico, in: Kat. Ausst. *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, herausgegeben von ders., Americas Society Art Gallery, New York, New York 1996, S. 8–29; María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Mailand 1989. Zum zeitgleichen Aufkommen von „*Casta*“-Gemälden und der Gattung des neuspanischen Professporträts vgl. Carrera 2003, S. 46–49. Es gibt auch einzelne Beispiele dieser Werke, die im Vizekönigreich Peru gefertigt wurden. Vgl. Katzew 1996, S. 14–17.

49 Vgl. Katzew 1996, S. 9.

50 Zu diesem Beispiel vgl. Mediateca INAH, *Cuadro de castas*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2123> (6. Juli 2023).

51 Durch die kleine Kursivschreibung soll *weiß* an dieser Stelle als Analysebegriff zur Bezeichnung der sozial unmarkierten Norm ausgewiesen werden. Gemeint ist also keine biologische Eigenschaft oder Hautpigmentierung. Es geht um die Sichtbarmachung ungleicher Machtverhältnisse und der mit dem Weißsein verknüpften Privilegien, die zumeist unausgesprochen und unbenannt bleiben. Vgl. hierzu



Abb. 11: Anonym, „Cuadro de Castas“, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 148 × 105 cm, Tepetztlán, Museo Nacional del Virreinato

deutlich vor Augen führt.⁵² Zu wichtigen Kennzeichen in dem in Tepotztlán aufbewahrten Werk werden auch Musikinstrumente sowie das Tragen von Waffen oder weitere Attribute, die auf ein bestimmtes Handwerk oder eine Darstellung „fliegender Händler*innen“ verweisen. In anderen Bildbeispielen sind den verschiedenen familiären Konstellationen überdies divergierende Verhaltensmuster eingeschrieben. Darstellungen von Familien, die Europa ethnisch am Nächsten stehen, suggerieren hierbei zumeist ein liebevolles und fürsorgliches Miteinander. Währenddessen sind Familien, deren Mitglieder indigene und/oder afrikanische Vorfahren haben, in den „*cuadros de castas*“ nicht nur häufiger sehr bescheiden oder gar ärmlich gekleidet, sie finden sich zudem oft in von innerfamiliären Konflikten und häuslicher Gewalt dominierten Szenen.⁵³

Es erscheint problematisch, in „*Casta*“-Gemälden auch nur andeutungsweise eine Beschreibung des Lebens in den Kolonien zu sehen, sie lassen vielmehr auf die sozialen Vorurteile dieser Zeit schließen.⁵⁴ Für das Verständnis dieses Bildtypus zentral ist dabei die Vorstellung der sogenannten „*sociedad de castas*“ oder „*Casta*“-Gesellschaft als soziales Klassifikationssystem im Vizekönigreich Neuspanien.⁵⁵ War unter dem Begriff „*castas*“ (deutsch: Kasten) genau genommen die Gesamtheit der neuspanischen Bevölkerung zusammengefasst, verwendeten die aus Europa eingewanderten und in Amerika geborenen Spanier*innen ihn zumeist als negativ konnotierte Fremdbezeichnung, um sich von den Nachkommen abzugrenzen, die aus den unterschiedlichen Verbindungen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen mit indigenen und afrikanischen Vorfahren hervorgingen.⁵⁶ Entscheidend ist, dass als wesentliche Faktoren für die konkrete Einordnung eines Individuums in den „*sistema de castas*“ neben der *limpieza de sangre* etwa auch die eheliche Abstammung und weitere Kategorien wie Reichtum, Kleidung oder Tätigkeit galten.⁵⁷ In den „*Casta*“-Gemälden ist die hierauf basierende Einteilung der neuspanischen Bevölkerung festgeschrieben, wobei der unangefochtene Platz der „*españoles*“ an der Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie als naturgegebene Tatsache präsentiert wird.⁵⁸ Wenngleich hierbei nicht von einer rassifi-

Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, insbesondere S. 35–37.

52 Zur Bedeutung der Kleidung, insbesondere in „*Casta*“-Gemälden, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hergestellt wurden vgl. Katzew 1996, S. 19–21.

53 Vgl. Kern 2013, S. 22; Katzew 1996, S. 23 f.

54 Vgl. Kern 2013, S. 22, Anm. 37; Edward J. Sullivan, *Las Castas un fenómeno visual de las Américas*, in: *Arte en Colombia* 44 (1990), S. 76–79.

55 Vgl. Katzew 1996, S. 9–12. Allgemein zum „*Casta*“-Diskurs im Vizekönigreich Neuspanien vgl. Ben Vinson III., *Before Mestizaje. The Frontiers of Race and Caste in Colonial Mexico*, New York 2018; Böttcher 2011, S. 393–396; Martínez 2008, Kapitel 6–9, S. 142–264.

56 Vgl. Martínez 2008, S. 162 f.; Katzew 2004, S. 40; dies. 1996, S. 9.

57 Vgl. Ebert 2009, S. 74 f.; Katzew 2004, S. 45.

58 Vgl. Kern 2013, S. 22.

zierenden Hierarchisierung gesprochen werden kann, so findet im Konzept der „*sociedad de castas*“ doch der Versuch statt, der sozialen Differenz eine biologische Basis zu geben.⁵⁹ Weiße Haut wird in den „*cuadros de castas*“ so zu einem Gradmesser für eine hohe soziale Stellung und finanzielle Potenz des dargestellten Bildpersonals.⁶⁰

Seitens der Forschung wird diskutiert, inwiefern nicht nur die aus Europa eingewanderten Spanier*innen, sondern vor allem die kreolische Elite des Vizekönigreichs ein besonderes Interesse an der Fertigung der „*Casta*“-Gemälde gehabt haben könnte.⁶¹ Wie Ilona Katzew feststellte, ist interessant, dass die Bildinschriften „do not distinguish between Spaniards and creoles and that they use the general epithet of ‚Spanish‘ to refer to both groups“⁶². Ihrer Argumentation entsprechend muss die Produktion der „*cuadros de castas*“ im Zusammenhang mit der Suche nach einer kreolischer Identität und den im 18. Jahrhundert zunehmenden Emanzipationsbestrebungen der „*criollos*“ betrachtet werden, die sich gegenüber den in Europa geborenen Spanier*innen zu behaupten suchten.⁶³

Bemerkenswert ist dabei, dass die Mehrzahl der noch erhaltenen „*Casta*“-Gemälde zwischen 1760 und 1790 und damit just auf dem Höhepunkt der Bourbonischen Reformpolitik entstand.⁶⁴ Dieses seit 1763 im Auftrag der spanischen Krone durchgeführte Reformprogramm, das auch als „zweite Conquista“ bezeichnet wird, bedeutete gleich in mehrfacher Hinsicht einen direkten Angriff auf die Stellung der in Amerika geborenen Bevölkerungsgruppen des Vizekönigreichs Neuspanien, insbesondere auf die Stellung der Kreol*innen. Nicht allein die neu verabschiedete Tributpflicht, sondern auch der Entzug höherer Ämter zur Übergabe an die „*peninsulares*“ sorgte für Konfliktpotenzial, denn die Bourbonischen Reformen zielten dezidiert auf eine Benachteiligung der kreolischen Elite ab. Darüber hinaus sollte die 1767 von Karl III. (1716–1788) angeordnete Vertreibung der Jesuiten, die aufgrund ihrer Erziehungsarbeit eine

59 Vgl. Ebert 2009, S. 74, Anm. 9; Katzew 1996, S. 12. Für einen Überblick zur Diskussion des Begriffs „Rassismus“ seitens der historischen Rassismusforschung, insbesondere mit Blick auf die *limpieza de sangre* vgl. Hering Torres 2006, S. 200–261.

60 Vgl. Kern 2013, S. 22. Dieser Logik entsprechend war es Personen ohne *limpieza de sangre*-Nachweis, aber mit einem gewissen Reichtum möglich, durch den Erwerb eines königlichen Gnadenschreibens (*cédulas de gracias al sacar*) „weiß(er) zu werden“ und im „*sistema de castas*“ aufzusteigen – es galt das Prinzip „money whitens“. Wie die Forschung unterstrichen hat, war die „*sociedad de castas*“ tatsächlich keineswegs so festgeschrieben, wie die „*Casta*-Gemälde“ es suggerieren. Vgl. Böttcher 2011, S. 393, 395. Martínez 2008, S. 238–244, 258; Katzew 2004, S. 45; Katzew 1996, S. 12 sowie Ann Twinam, *Purchasing Whiteness: Pardos, Mulattos, and the Quest for Social Mobility in the Spanish Indies*, Stanford 2015.

61 Vgl. Ebert 2009, S. 79; Martínez 2008, S. 228, 242 f.; Katzew 2004, S. 2, 93 f., 202 f.; Carrera 2003, S. 49 f.; Katzew 1996, S. 13 f., 27.

62 Katzew 1996, S. 13. Vgl. hierzu auch Martínez 2008, S. 244.

63 Vgl. Katzew 2004, S. 2, 202 f.

64 Vgl. ebd., S. III.

große Anerkennung seitens der „*criollos*“ genossen hatten, eine Welle der Empörung provozieren.⁶⁵

Wie mit Blick auf die in den „*Casta*“-Gemälden festgeschriebene Konstruktion der gesellschaftlichen Ordnung der „*sociedad de castas*“ deutlich wird, waren die erwünschten Optionen der ehelichen Verbindungen für die weibliche spanischstämmige Bevölkerung im Vizekönigreich Neuspanien äußerst begrenzt, sodass der Klostereintritt eine wichtige Alternative darstellte. Obgleich mit der Gründung des Corpus-Christi-Konvents in Mexiko-Stadt im Jahre 1724 erstmals eine Institution geschaffen wurde, die dezidiert auf die Aufnahme von Töchtern aus den indigenen Eliten ausgerichtet war, sollte es sich bei der Mehrzahl der in den Frauenkonventen lebenden Nonnen – was auch für Sor María Antonia de la Purísima Concepción anzunehmen ist – im 18. Jahrhundert um in Amerika geborene Spanierinnen handeln.⁶⁶

Ordensvielfalt und Habit – Uniformität, gelobte *pobreza* und soziale Distinktion

Nachdem infolge der Gründung des ersten Frauenkonvents Nuestra Señora de la Purísima Concepción in den größeren Städten des Vizekönigreichs weitere Nonnenklöster errichtet worden waren, lebten im frühen 19. Jahrhundert rund 2400 Schwestern in 57 Konventen. Das zuletzt gegründete Kloster Nuestra Señora de Guadalupe öffnete im Jahre 1811 in Mexiko-Stadt seine Tore. Neben den Konzeptionistinnen (*Las Concepcionistas*) und dem von ihnen begründeten Orden der Hieronymitinnen (*Las Jerónimas*) errichteten Karmelitinnen (*Las Carmelitas*), Franziskanerinnen (*Las Franciscanas*) mit ihren drei Zweigen – den Kapuzinerinnen (*Las Capuchinas*) sowie den unbeschuhten und den beschuhten Klarissen (*Las Clarisas y Clarisas urbanistas*) –, Augustinerinnen (*Las Agustinas*), Dominikanerinnen (*Las Dominicicas*) sowie die Gesellschaft Unserer Lieben Frau (*La Compañía de María* oder *La Enseñanza*) und der Erlöser- oder Birgittenorden (*Orden del Divino Salvador* beziehungsweise *Las Brígidas*) Niederlassungen in Mexiko.⁶⁷

Die zum Klostereintritt abzulegenden Gelübde, in Keuschheit, Armut, Gehorsam

65 Vgl. Ebert 2009, S. 78 f.; Perry 2007, insbesondere S. 321, 335; Hans-Joachim König, *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Stuttgart 2006, S. 108–110, 116–118, 126 f.; Katzew 2004, S. 111; Carrera 2003, S. 32 f.

66 Vgl. Córdova 2014, S. 125; Perry 2007, S. 321; dies. 1999, S. 13 f.; María Concepción Amerlinck de Corsi und Manuel Ramos Medina, *Conventos de Monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Mexiko-Stadt 1995, S. 25. Zur Einrichtung des Corpus-Christi-Konvents in Mexiko-Stadt vgl. Córdova 2014, S. 22, 93–101; Lavrin 2008, S. 244–275; Evangelisti 2007, S. 197; Muriel de la Torre 2003, S. 81.

67 Vgl. Córdova 2014, S. 21; Lavrin 2008, S. 1, 359–361; Montero Alarcón 2008, S. 65; Hammer 2004, S. 100; Tovar de Teresa 2003, S. 36; Amerlinck de Corsi und Ramos Medina 1995, S. 25; Muriel de la Torre 1952, S. 20.

und Klausur leben zu wollen, waren für alle Ordensschwestern verbindlich, dennoch lässt die Ausrichtung der verschiedenen neuspanischen Frauengemeinschaften beträchtliche Unterschiede erkennen, die sich vorwiegend auf die divergierende Auslegung der gelobten *pobreza* zurückführen lassen. Besonders deutlich wurden die unterschiedlichen Konzepte weiblichen monastischen Lebens im Vizekönigreich Neuspanien in der Gestaltung des uniformierenden Habits.⁶⁸

Die Vielfalt der Frauentrachten der diversen religiösen Einrichtungen und Bildungsanstalten Mexiko-Stadts trägt ein Ölgemälde aus dem späten 18. Jahrhundert vor (Abb. 12).⁶⁹ Die Unterteilung des Bildraums in 27 architektonisch gerahmte Nischen weist hierbei interessanterweise Ähnlichkeiten mit dem eben beschriebenen „Casta“-Gemälde in Tepotzotlán auf. In jeder Nische werden jeweils zwei Vertreterinnen der verschiedenen Ordensgemeinschaften präsentiert. Während einige der Religiösen würdevoll reserviert oder andächtig schweigend dargestellt sind, werden andere in einer angeregten Unterhaltung, bisweilen auch leidenschaftlich gestikulierend gezeigt. Die Gegenüberstellung der Nonnen aus den jeweiligen Konventen führt die Einfachheit der Gewänder unbeschuhter Ordensfrauen (*religiosas descalzas*, auch: *religiosas recoletas* oder *religiosas de vida común*) wie Karmelittinnen, Birgitten oder Kapuzinerinnen vor Augen. Demgegenüber sind die Kleider beschuhter Schwestern (*religiosas calzadas*, auch: *religiosas urbanistas* oder *religiosas de vida particular*) deutlich reicher verziert. Insbesondere die mit den auffälligen *escudos de monjas* versehenen Trachten der Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen scheinen auch eine soziale Distinktion zum Ausdruck zu bringen.⁷⁰

Der *coro bajo* als Zwischenraum? Beobachtungen zur Architektur neuspanischer Frauenkonvente

Die gesellschaftliche Bedeutung der neuspanischen Frauenkonvente in den großen Städten des Vizekönigreichs Neuspanien bildet sich nicht zuletzt auch in der Präsenz

68 Allgemein zur Uniformierung, die mithilfe einer Ordenstracht erzielt wurde, vgl. *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, herausgegeben von Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow und Birgit Richard (= Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Band 4), Münster 2007 und hierin insbesondere der Beitrag von Dagmar Konrad. Vgl. Dagmar Konrad, Habit oder Kostüm? Habit als Kostüm, Die Kleiderfrage im Kloster, in: Mentges, Neuland-Kitzerow und Richard 2007, S. 113–128; *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*, herausgegeben von Gabriele Mentges und Birgit Richard, Frankfurt am Main 2005 und hierin insbesondere der Beitrag von Dagmar Konrad. Vgl. Dagmar Konrad, Ordentlich – passend – angemessen. Schönheit im Kloster, in: Mentges und Richard 2005, S. 79–114.

69 Zu diesem Gemälde vgl. Mediateca INAH, *Indumentaria de las monjas novohispanas*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2465> (6. Juli 2023).

70 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 65–69; Hammer 2004, S. 89 f.; Amerlinck de Corsi und Ramos Medina 1995, S. 24; Muriel de la Torre 1952, S. 19–25.



Abb. 12: Anonym, *Indumentaria de las monjas novohispanas*, spätes 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 134,5 × 104 cm, Tepetzotlán, Museo Nacional del Virreinato

der Klosterbauten im urbanen Raum ab. Wenn es die städtebauliche Situation zuließ, wurden die genderspezifischen Architekturen an zentralen Stellen, etwa in unmittelbarer Nähe der *plaza mayor*, errichtet.⁷¹ Während sich ihre äußere Gestaltung durch hoch aufstrebende Mauern und Türme von den umliegenden Gebäuden absetzte, konnten Nonnenklöster, wie im Fall des ältesten und reichsten neuspanischen Frauenkonvents, Nuestra Señora de la Purísima Concepción (Abb. 13), im Inneren der Baukomplexe die Struktur wehrhaft gesicherter kleiner Städte annehmen.⁷² Ein Netz aus Wegen sicherte die Verbindung gemeinsam genutzter Säle und Wohngebäude mit Plätzen, Höfen, Gärten, Kapellen und Friedhöfen.⁷³ Bewohnten *religiosas calzadas* private Zellen oder eigens in die Klosteranlagen integrierte Apartments und wurden von Dienstmädchen, Versklavten und Schülerinnen umsorgt, so waren *religiosas descalzas* in äußerster Bescheidenheit in gemeinschaftlichen Räumen untergebracht und verrichteten alle im Konventleben anfallenden Arbeiten selbst.⁷⁴

Die massiven Gemäuer der Klosterbauten sollten die Ordensschwwestern von der Außenwelt trennen, doch daraus darf keineswegs gefolgert werden, dass die Nonnen in völliger Isolation von der sie umgebenden Gesellschaft lebten. Vielmehr wurde an einigen wenigen Orten des Konvents ganz bewusst eine wechselseitige Durchlässigkeit eingerichtet, kontrolliert und inszeniert. Neben der Pforte (*portería*) und dem Locutorium oder Parlour (*locutorio*) stellten dabei die Chorräume (*coros*) Strukturen von besonderer Permeabilität dar.⁷⁵ Bezüglich der ganz und gar an die Bedingungen der Klausur angepassten Konventarchitektur hat Francisco de la Maza erklärt: „Los Coros eran el centro y corazón de los conventos de monjas.“⁷⁶

Von einem ebenerdigen *coro bajo*, unter dem sich zumeist eine Krypta sowie ein Ossarium befanden, führte eine Wendeltreppe zum *coro alto*, der von einem Gewölbe abgeschlossen wurde (Abb. 14). Gegen den öffentlich zugänglichen Bereich der Klosterkirche wurden die *coros* durch vergitterte Wandausschnitte (*rejas*) geöffnet und zugleich abgegrenzt (Abb. 15 und 16). Die Vergitterung des unteren Chorraums war oftmals mit eisernen Spitzen versehen und konnte mithilfe von schwarzen Vorhängen verschlossen werden. Sowohl auf der sich anschließenden Seite des Kirchenraums als auch in den Chorräumen selbst fungierten die Wände als Träger für Fresken, Tafelmalereien, Reliefschmuck sowie Schmiede- und Schnitzkunst. Überdies bargen die *coros* neben dem Gestühl für die Schwestern Altäre, Retabel und Skulpturennischen

71 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 50; Amerlinck de Corsi und Ramos Medina 1995, S. 25.

72 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 50 f.; Amerlinck de Corsi und Ramos Medina 1995, S. 24 f.

73 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 51; Tovar de Teresa 2003, S. 36.

74 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 65–69; De la Maza 1983, S. 11 f.

75 Vgl. Evangelisti 2007, S. 52 f.; De la Maza 1983, S. 9.

76 De la Maza 1983, S. 13 („Die Chorräume waren das Zentrum und Herz der Nonnenklöster.“, Übersetzung M. S.).



Abb. 13: Eine Außenansicht des ehemaligen Konzeptionistinnenklosters Nuestra Señora de la Purísima Concepción in Mexiko-Stadt

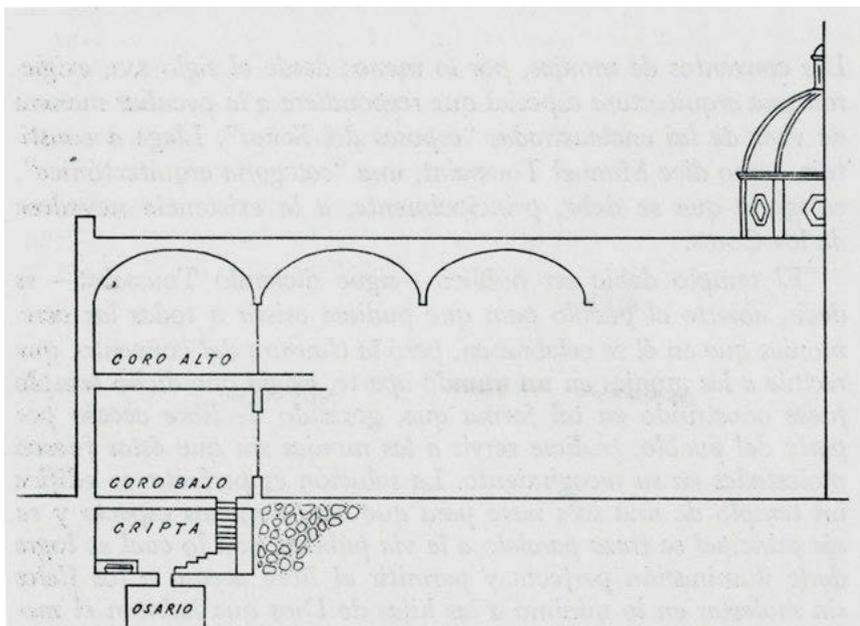


Abb. 14: Der Aufriss einer neuspanischen Klosterkirche mit oberem und unterem Chorraum, Krypta und Ossarium

Diese Abbildung ist aus rechtlichen
Gründen nur in der Printversion
enthalten.

Abb. 15: Die Vergitterung zwischen dem öffentlich zugänglichen Raum der Klosterkirche und dem einst abgeschlossenen Bereich des unteren Chorraums im ehemaligen Augustinerinnenkloster Santa Mónica in Puebla (heute: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica)

Diese Abbildung ist aus rechtlichen
Gründen nur in der Printversion
enthalten.

Abb. 16: Der untere Chorraum des ehemaligen Augustinerinnenklosters Santa Mónica in Puebla (heute: Museo de Arte Religioso de Santa Mónica)

sowie Reliquiare und Gräber für die Herzen oder Eingeweide frommer Bischöfe und konnten so zu wahren Schatzkammern werden.⁷⁷

Während das alltägliche Leben der Religiösen vom Aufsuchen des *coro bajo* bestimmt war, konnte die Gemeinde die Anwesenheit der durch Vorhang und Habit in doppelter Weise verschleierte Schwestern zumeist nur akustisch wahrnehmen. Allein zu besonderen Anlässen, etwa der Feier des Allerheiligsten Sakraments oder dem Eintritt und dem Tod eines Ordensmitglieds, sollten die das Gitter bedeckenden Stoffbahnen zeitweise aufgezogen werden, um den Blick auf die Gemeinschaft der in größter Nähe wie unerreichbarer Ferne weilenden „Bräute Christi“ freizugeben.⁷⁸

Abweichend von den ursprünglichen Zielvorstellungen, die mit der Gründung der ersten Nonnenklöster im Vizekönigreich Neuspanien verknüpft waren, entwickelten sich neuspanische Frauenkonvente im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts zu Institutionen der kreolischen Elite. Nachdem die Konzeptionistinnen das älteste und reichste Kloster in Mexiko-Stadt eröffneten, führte die Ankunft und Niederlassung weiterer Orden zu einer zunehmenden Differenzierung des weiblichen monastischen Lebens in Neuspanien. Unterschiedliche Konzepte dieses Lebens manifestierten sich nicht allein in der Gestaltung des Habits der Religiösen, sondern auch in der Architektur ihrer Klosteranlagen. Ein obligatorisches Element aller neuspanischen Frauenkonvente bildete hierbei der *coro bajo*, dessen mit Vorhängen versehene Vergitterung als besondere Schnittstelle zwischen der Gemeinde und den der *clausura* verpflichteten Religiösen fungierte.

Mit Blick auf die Frage, wie der untere Chorraum zu besonderen Anlässen gleich einer „Bühne“⁷⁹ eingesetzt wurde, soll im Folgenden das Klosterleben der Ordensschwestern in den wichtigsten Momenten – dem Klostereintritt und dem Tod einer Nonne – skizziert werden, wobei zunächst zu klären ist, welche Voraussetzungen potenzielle Anwärterinnen zur Aufnahme in eine Konventgemeinschaft erfüllen mussten. Aufbauend darauf gilt es zu erläutern, inwiefern die *unio mystica* mit Gott – die in der ersten Profess und der Zeit des Noviziats vorbereitet wurde, um in der zweiten Profess zelebriert und am Todestage der Ordensschwester schließlich auch vollendet zu werden – mit Vorstellungen einer prozesshaften inneren Umformung und äußeren Verwandlung zur „Braut Christi“ einherging. Aufzuzeigen ist, dass die spannungsvolle Inszenierung rituell vollzogener Übergänge, in denen der weibliche Körper mittels einer kunstvollen Dramaturgie des Verhüllens und Enthüllens zur Schau gestellt wurde, für sehr verschiedene Interessengruppen von Bedeutung war.

77 Vgl. ebd., S. 9–23.

78 Vgl. ebd., S. 9 f., 13–17.

79 Vgl. Evangelisti 2007, S. 46 f.

2.7 Klosterleben zwischen Diesseits und Jenseits – Die Profess und der Tod einer Nonne

Voraussetzungen für den Klostereintritt

Um dem Vorbild der Brautschaft Mariens mit dem fleischgewordenen Logos folgen zu können und in einen neuspanischen Frauenkonvent aufgenommen zu werden, hatten die Klosteranwärterinnen vielfältige Voraussetzungen zu erfüllen. Zunächst mussten sie nicht nur einen Nachweis über die „Reinheit ihres Blutes“ (*limpieza de sangre*) erbringen, sondern zudem ihre adelige Herkunft glaubhaft machen und versichern, dass sie als eheliche Töchter (*hijas legítimas*) geboren worden waren. Überdies war der Nachweis einer frühen und glaubwürdigen Berufung zum Leben als „Braut Christi“ zu erbringen. Die angehenden Nonnen mussten ein Mindestalter von 15 bis 17 Jahren haben und bei akzeptabler körperlicher Gesundheit sein. Sie sollten aus Familien stammen, die in Mäßigkeit lebten (*familias con costumbres morigeradas*), und durften weder bereits einem anderen Orden angehörig noch verheiratet sein. Ferner hatten die jungen Frauen die nötige Mitgift aufzubringen, um ihren Unterhalt abzusichern, und zu bestätigen, dass es ihr Wunsch und freier Wille war, in das ausgewählte Kloster einzutreten. Bevor eine Bewerberin die auf ewig bindenden Ordensgelübde ablegen konnte, musste sie ihre Eignung in einer ein- bis zweijährigen Lehrzeit, dem Noviziat, unter Beweis stellen.⁸⁰

Die erste Profess (*toma de hábito*)

Die Profess einer jungen Frau war nicht nur für sie selbst, ihre Familie und den Konvent ein bedeutsames Ereignis, sondern wurde vielmehr öffentlich inszeniert und zelebriert. Bereits der Tag, an dem die Zeit des Noviziats begann, wurde feierlich begangen. Die Eltern oder Paten sorgten für ein außerordentlich kostbares Gewand und prunkvollen Schmuck, ein gemeinsames Essen und Feuerwerk. Angehörige und weitere Gäste wurden eingeladen, dem Zeremoniell des „Kleid-Nehmens“ (*toma de hábito*) beizuwohnen.⁸¹ Wie schriftliche Quellen bezeugen, wurde die angehende Novizin, begleitet von ihrer Familie, in einer Kutsche vom Haus der Eltern oder Paten zum Kloster gefahren. Dort angekommen, begann die eigentliche Zeremonie zur temporären Aufnahme in die Ordensgemeinschaft.

Die zentralen Elemente der Feier der ersten Profess, deren Ablauf sich in allen

80 Vgl. Córdova 2014, S. 26–28; Lavrin 2008, S. 49–53, 71; Montero Alarcón 2008, S. 81–91; dies. 2003, S. 57.

81 Vgl. Córdova 2014, S. 28 f.; Lavrin 2008, S. 53 f.; Montero Alarcón 2008, S. 91, 120; Muriel de la Torre 1952, S. 14 f.

Orden im Wesentlichen ähnelte, war die Bitte um Einlass vor den Pforten des Konvents und der Kleiderwechsel im *coro bajo*.⁸² So gestaltete sich der Eintritt einer jungen Frau in den Dominikanerinnenkonvent Santa María de Gracia in Guadalajara derartig, dass die neue Schülerin nach ihrer Ankunft von der Kirche zum Kloster geführt wurde. Hier hatte sie vor halb geöffneter Tür niederzuknien und auf die Worte der Äbtissin zu warten, die drei Mal fragte, was die „Braut“ begehre. Die angehende Novizin antwortete, sie suche die Gnade Gottes, worauf ihr die Tür geöffnet und der Zutritt zum Konvent gewährt wurde. Anschließend wurde sie in einer feierlichen Prozession von den Ordensmitgliedern zum Chorraum geleitet.⁸³

Im *coro bajo*, der mithilfe des an dem Gitter befestigten Vorhangs vor den Blicken der Familienangehörigen und Besucher*innen verschlossen wurde, schnitten die Priorin und die assistierenden Religiösen der neuen Schülerin das Haar. Hierauf tauschte sie ihr edles Gewand und all ihren weltlichen Schmuck gegen das bereits geweihte Ordenskleid ein. Währenddessen band ein Priester das Anlegen von Habit, Gürtel, Skapulier, Haube, Mantel und ggf. *escudo de monja* in sein Gebet ein. Der Vorhang wurde geöffnet, die Novizin erschien vor den Augen ihrer Familie und der übrigen Besucher*innen im Habit kniend, mit einer Kerze in den Händen. Die Eltern sahen, wie das neue Ordensmitglied die Hand der Äbtissin küsste und die übrigen Nonnen umarmte. Nach der Feier der ersten Profess mussten sie den Heimweg zum ersten Mal ohne ihre Tochter antreten.⁸⁴

Die zweite Profess (*votos perpetuos*)

Die Zeit des Noviziats bedingte nicht *per se* die unwiderrufliche Bindung an Gott, doch hatte sich die junge Frau entschieden, die ewigen Gelübde (*votos perpetuos*) abzulegen, und wenn alle notwendigen Formalitäten erledigt waren, wurde der Tag der zweiten Profess zu einem der wichtigsten Momente ihres Lebens. Die Zeremonie, in der die angehende Nonne ihren Namen ablegte und damit – nachdem sie bereits ihr Testament geschrieben hatte – ihren weltlichen Tod besiegelte, ähnelte dem zuvor beschriebene Ritual des *toma de hábito*. In der Ausrichtung des Fests zeigten sich auch hier der Status und die finanzielle Potenz der Familie der Novizin. Bevor die junge Frau die Ordensgelübde ablegte, um auf ewig im Konvent zu leben, durfte sie zumeist für drei Tage in das Haus ihrer Eltern zurückkehren, wo sie auch am Tag ihrer zweiten Profess erneut in weltlichem Prunk und Luxus gekleidet wurde.⁸⁵

82 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 94–98.

83 Vgl. Lavrin 2008, S. 54; Montero Alarcón 2008, S. 95.

84 Vgl. Córdova 2014, S. 28 f.; Lavrin 2008, S. 54; Montero Alarcón 2008, S. 92–98.

85 Vgl. Córdova 2014, S. 29 f.; Lavrin 2008, S. 71–74; Montero Alarcón 2008, S. 101–109, 114, 117; dies. 2003, S. 57; Hammer 2004, S. 89.

So trug die Tochter eines Generals – wie Frances Calderón de la Barca (1804–1882) in einem Brief aus dem Jahre 1840 berichtet – zu ihrem Abschiedsfest im elterlichen Hause ein mit Perlen und Diamanten besetztes Kleid aus rotem Samt. Das Haupt der jungen Frau wurde von einer Blumenkrone bekrönt. Wie de la Barca weiter ausführt, wurde die Professe, von ihrer Mutter begleitet, in einer Kutsche auf einem sogenannten *paseo* durch die wichtigsten Straßen Mexiko-Stadts zum Konvent La Encarnación gefahren. Die Familienangehörigen und Gäste folgten dem Wagen in einer Prozession zur Klosterkirche.⁸⁶

Wie bereits zum Fest des *toma de hábito* konnten auch Schaulustige der Feierlichkeit der *votos perpetuos* in der Kirche beiwohnen, die zu diesem Anlass von Kerzen erleuchtet und feierlich geschmückt wurde.⁸⁷ Aus den zeremoniellen Richtlinien, die die Profess im San-Jerónimo-Kloster in Mexiko-Stadt regelten, geht hervor, dass der gefaltete Habit der Novizin in einer Schale auf einem Tisch vor dem Altar bereitgelegt wurde.⁸⁸ Den schwarzen Schleier und weitere für Liturgie und Ritual benötigte Requisiten wie eine Christuskind-Figur oder ein Kruzifix, Krone und Palme sowie einen Ring platzierte man auf einem silbernen Tablett auf dem Altar.⁸⁹

Nach ihrer Ankunft hatte die Novizin vor dem Altar niederzuknien und in einem Gottesdienst, dem auch der Bischof beiwohnte, erneut zu erklären, weder verheiratet zu sein noch ein Eheversprechen gegeben zu haben, und dass es ihr großer Wunsch war, die Ordensgelübde abzulegen. Hierauf begab sie sich, begleitet von dem Antwortgesang „Ven, esposa de Cristo“ (lateinisch: „Veni Sponsa Christi“, „Komm, du Braut Christi“, Übersetzung M.S.), über den Eingang des angrenzenden Konvents in den mit dem Vorhang abgetrennten unteren Chorraum, um ihren Habit anzulegen. Während die Gemeindemitglieder vor dem Altar in der Kirche beteten, taten es ihnen die Nonnen im *coro bajo* gleich. Der Priester forderte die junge Frau auf, eine Kerze zu entzünden, und verwies auf das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25,1–13). Im Folgenden wurde die Professe erneut gefragt, ob es ihr Wunsch und freier Wille war, in die Ordensgemeinschaft einzutreten. Auf ihr Bejahen hin wurde ihr der schwarze Schleier übergeben. Der Priester verlas die *votos perpetuos*, worauf die junge Frau gelobte, in aller Feierlichkeit ein Leben in Armut, Keuschheit, Gehorsam und Klausur führen zu wollen. Nach weiteren Gebeten empfing die Professe den Ring.⁹⁰

86 Vgl. Frances Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, übersetzt von Felipe Teixidor, Mexiko-Stadt 1970, *carta XX*, S.144–151, hier S.147–149. Vgl. hierzu auch Córdova 2014, S.30. Zu bemerkenswerten Parallelen in Italien vgl. Evangelisti 2007, S.50.

87 Vgl. Córdova 2014, S.30; Lavrin 2008, S.75; Montero Alarcón 2008, S.109, 117; dies. 2003, S.58.

88 Vgl. Lavrin 2008, S.75.

89 Vgl. Córdova 2014, S.30; Montero Alarcón 2008, S.109.

90 Vgl. Córdova 2014, S.30 f.; Lavrin 2008, S.75 f.; Montero Alarcón 2008, S.104 f., 113–117, 211; dies. 2003, S.57 f.; Muriel de la Torre 1952, S.37 f. Ausführlicher zur Musik und zur Geräuschkulisse der Profess-

Das Anlegen von Blumenkrone und Palme begleitete der Geistliche mit den Worten: „Recibe en tu frente el distintivo de Cristo: Toma en tus manos la palma de la virginidad para que te haga Él su esposa, y si en Él permanecieres, seas coronada con la gloria de la inmortalidad [...]“. ⁹¹ Hierauf sollte die Professe antworten: „El señor me ha revestido un ropaje tejido y me ha engalanado con preciosas e incontables joyas.“ ⁹² Nun lüftete sich der Vorhang vor dem Gitter des *coro bajo* und gab den Blick auf die bekrönte Nonne frei. Die Äbtissin und die übrigen Nonnen nahmen die auserwählte „Braut Christi“ in Empfang, deren mystische Vermählung mit Gott nach dem Ablegen der weltlichen Identität, dem Sprechen der auf ewig bindenden Professformel und dem Anlegen von Schleier, Ring und Krone rechtmäßig vollzogen war. ⁹³

Abschied nehmen. Der Tod einer Nonne

Wie die Profess einer Nonne sollte auch ihr Entschlafen als „glücklichster Tag“ gefeiert werden. Das Lebensende bedeutete Heimgang, die Vollendung der mystischen Hochzeit, den Sieg über den Tod und die ewige Erlösung – Ziele, auf die die Schwester ihr ganzes Leben ausgerichtet hatte. Über Ordensfrauen, die endlich ihren Platz an der Seite des Bräutigams und neben der Jungfrau Maria eingenommen hatten, berichten hagiographische Schriften häufiger, dass sich wundersame Metamorphosen des Leichnams einstellten. Durch Gottes Gnade konnte der Leib der Verstorbenen zum Spiegel ihrer Tugenden werden, wobei er nicht selten den süßen Duft der Heiligkeit (*olor de santidad*) verströmte. ⁹⁴

Im Ritual des Leichenbegräbnisses wurde die sterbliche Hülle der Hingeschiedenen gereinigt, angekleidet und in einem Prozessionszug durch das Kloster zum *coro bajo* getragen. Hier sollten die Mitschwestern den Leichnam in unmittelbarer Nähe zum Gitter zwischen Blumen und Kerzen aufbahnen und wiederum mit einer Krone sowie

feiern in neuspanischen Nonnenklöstern vgl. Cesar D. Favila, The Sound of Profession Ceremonies in Novohispanic Convents, in: *Journal of the Society for American Music* 13/2 (2019), S. 143–170.

91 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 114 f („Erhalte auf deiner Stirn das Kennzeichen Christi. Nimm die Palme der Jungfräulichkeit in deine Hände, damit er dich zu seiner Frau machen wird, und wenn du bei ihm bleibst, wirst du mit der Herrlichkeit der Unsterblichkeit bekrönt werden.“, Übersetzung M. S.).

92 Vgl. Montero Alarcón 2008, S. 115 („Der Herr hat mich mit einem gestickten Gewand bekleidet und mit unzähligen, kostbaren Juwelen geschmückt.“, Übersetzung M. S.).

93 Vgl. Córdova 2014, S. 30 f.; Lavrin 2008, S. 75 f.; Montero Alarcón 2008, S. 104 f. 113–117, 211; dies. 2003, S. 57 f.; Muriel de la Torre 1952, S. 37 f.

94 Vgl. Córdova 2014, S. 32 f., 69 f.; Lavrin 2008, S. 202 f.; Montero Alarcón 2008, S. 135 f.; dies. 2003, S. 61; Nuria Salazar Simarro, El lenguaje de flores en la clausura femenina, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas* 2003, S. 132–151, hier S. 151. Zur Dimension des Geruchs und zum Duft der Heiligkeit vgl. Judith Farré Vidal, La iconografía del olor en la cultura femenina. Una mirada transatlántica en cortes y conventos (siglo XVII), in: *Bulletin of Spanish Studies* 99/3 (2022), S. 385–402.

einem Palmzweig schmücken. Der zuvor verschlossene Vorhang wurde nach der Messe geöffnet, sodass nicht nur die Nonnen im unteren Chorraum, sondern auch die Gemeindemitglieder im öffentlich zugänglichen Bereich der Klosterkirche an der oft Tage währenden Totenwache teilnehmen konnten. Besonders glücklich schätzten sich die Abschiednehmenden, wenn sie die vorbildhafte Schwester (*perfecta religiosa*) nicht nur sehen, sondern auch berühren oder sogar einen Stoffetzen ihres Habits oder ein Körperteil an sich nehmen konnten. Die letzte Ruhe fand die Verblichene, von deren sterblichen Überresten miraculöse Kräfte ausgehen sollten, in der unter dem Chor befindlichen Krypta.⁹⁵ Die Zurückgebliebenen lebten und beteten damit förmlich über den Gebeinen ihrer Vorgängerinnen. Wurden die *escudos de monjas* der Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen in neuspanischen Frauenklöstern wohl zumeist nicht mitbegraben, zeigen Befunde aus archäologischen Ausgrabungen, dass die zum Abschied dargebrachten Blumenkronen und Palmzweige für gewöhnlich als Beigaben beim Leichnam der Verstorbenen verblieben.⁹⁶

Die Vorstellungen der dem Vorbild der Jungfrau Maria folgenden mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung mit Gott sollte das Klosterleben neuspanischer Ordensschwester wie ein roter Faden durchziehen. Konnten die jungen Frauen den Nachweis über ihre *limpieza de sangre* erbringen und alle weiteren Voraussetzungen erfüllen, bereiteten sie die Feier des *toma de hábito* und die folgende Zeit des Noviziats auf den Tag ihrer zweiten Profess vor. Mit der feierlichen Ablegung der *votos perpetuos* streifte eine junge Frau wie die irdischen Kleider auch den eigenen Namen und damit die Identität in der profanen Welt ab und begann damit zugleich ihr neues Leben als „Braut Christi“. Die Vollendung der mystischen Hochzeit erreichten die Ordensschwester am Tag ihres Ablebens. Während sich ihre Seelen des „leiblichen Gefängnisses“ entledigen und sich endgültig mit Gott vereinigen konnten, erfuhren ihre sterblichen Überreste eine Verehrung, die an jene von Heiligenreliquien erinnert.

Im rituellen Vollzug der vorangehend beschriebenen Übergänge sollte der öffentlichen Präsentation des weiblichen Körpers besondere Bedeutung beigemessen werden. Die spannungsvolle Inszenierung seiner synästhetisch erfahrbaren Verwandlung, in der eine innere Umformung nach außen sichtbar gemacht wurde, bediente Schau-, Repräsentations- und Teilhabebedürfnisse verschiedener Interessengruppen. In erster Linie konnten die aus der kreolischen Elite stammenden Familien der Professen durch die Demonstration der *limpieza de sangre*, wie auch ihrer Verbindung zur Kirche und ihrer finanziellen Potenz die eigene gesellschaftliche Stellung unterstreichen.

95 Vgl. Córdova 2014, S. 33; Lavrin 2008, S. 203–206; Montero Alarcón 2008, S. 128–136; dies. 2003, S. 61f.

96 Vgl. Córdova 2014, S. 33; Montero Alarcón 2008, S. 139f., 142; dies. 2003, S. 62; Egan 1994, S. 45f.; Armella de Aspe 1993, S. 121. Eine Ausnahme hiervon stellt der Fall der Sor Juana Inés de la Cruz dar, die wohl nicht nur mit den üblichen Beigaben, sondern auch mit einer derartigen Brosche begraben wurde. Vgl. Perry 2012, S. 24f.

Bemerkenswerterweise legten im 18. und 19. Jahrhundert immer weniger junge Frauen die Ordensgelübde ab.⁹⁷ Wie Elizabeth Perry vermutet hat, muss die merklich sinkende Zahl der Neueintritte in den neuspanischen Frauenklöstern sehr wahrscheinlich zum größten Teil auf einen demographischen Wandel zurückgeführt werden: „Elite creole families no longer needed to have three, or even four, of their daughters ‚take estate‘ in the convents, in part because advantageous marriages were easier to arrange in the late colonial period (there was now no acute shortage of ‚white‘ elite males).“⁹⁸ Während immer seltener öffentlich zelebrierte Feierlichkeiten zum Klostereintritt stattfanden, sollte das Bild der kreolischen „Braut Christi“ mit der zunehmenden Produktion der im repräsentativen Wohnzimmer des elterlichen Hauses ausgestellten Professporträts im späten 18. Jahrhundert eine gesteigerte visuelle Präsenz erlangen.⁹⁹

Aus ebendieser Zeit stammt das Bildnis der Sor María Antonia de la Purísima Concepción (Abb. 3), dessen näherer Untersuchung sich die folgenden Ausführungen widmen werden. Zu klären ist, wie das Gemälde die Vorstellungen der mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung mit Gott vermittelt. Inwiefern thematisiert das Porträt das Einhergehen einer inneren Umformung mit einer äußeren Verwandlung? Welchen Beitrag leisten hierbei Habit und Schmuck sowie die rituellen Beigaben zur Profess? Wenn vor allem Frauen aus der kreolischen Elite im säkularen Kontext als „Braut Christi“ zur Schau gestellt wurden, muss schließlich ebenfalls diskutiert werden, inwiefern neuspanische Professporträts nicht nur eine memorierende Funktion erfüllen konnten.

2.8 Der Habit als „zweite Haut“ und Zeichen „allegorischer Männlichkeit“ im Körperbild der Sor María Antonia de la Purísima Concepción

Genderaspekte im Körperbild der „Braut Christi“

In ihrem Bildnis wird Sor María Antonia de la Purísima Concepción als Halbfigur vor einem dunklen Hintergrund im Zentrum der Leinwand dargestellt. Die Professe ist leicht zur linken Bildseite gewendet, ihr schmales Antlitz mit den großen braunen Augen befindet sich in Dreiviertelansicht und besitzt einen feierlich-ernsten Ausdruck. Die seitliche und hintere Partie des Kopfes, der Hals und das dunkle Haar der jungen

97 Vgl. Perry 2007, S. 335–337.

98 Ebd., S. 335.

99 Vgl. ebd.

Frau werden von einer zarten weißen Haube bedeckt, die sich wie das gleichfarbige Untergewand ihrer Ordenstracht an den Körper der Nonne schmiegt. Unter der weiten weißen Tunika und dem steif zu Boden fallenden, fein plissierten gleichfarbigen Skapulier wird die feminine Silhouette der Konzeptionistin ganz und gar verborgen. Die abschließende Schicht ihres Habits bilden der goldornamentierte schwarze Schleier, die gleichartig verzierte schwarze Stola und der schwere dunkelblaue Mantel. Die einzelnen Bestandteile der Ordenstracht der Porträtierten treffen in einem spannungsvollen Hell-Dunkel-Kontrast aufeinander und fügen sich zu einem flächig erscheinenden textilen Ganzen. Der Habit Sor María Antonias überformt die zierliche Gestalt der Schwester vom Orden der Unbefleckten Empfängnis Mariens, wobei die uniformierenden Stofflagen des Gewands den Rumpf der Professe unproportional mächtig und schwer erscheinen lassen.

Dass das Körperbild Sor María Antonias mit seinen eben beschriebenen Besonderheiten von den zu dieser Zeit vorherrschenden geschlechtsspezifischen Konventionen abweicht, lässt sich exemplarisch im Vergleich mit einem Porträt nachvollziehen, das ein Künstler mit dem Namen Miguel de Herrera im Jahre 1782 von einer jungen Frau anfertigte (Abb. 17).¹⁰⁰ Wenngleich der Name der Porträtierten nicht bekannt ist, zeigt das Ölgemälde, das sich heute im Besitz des Museo Franz Mayer in Mexiko-Stadt befindet, zweifellos eine Dame von hohem gesellschaftlichen Stand. Dies ist an ihrem aufwendigen Gewand, dem kostbaren Schmuck aus Diamanten sowie an Details wie der am Kleid befestigten Porzellan-Uhr und dem elfenbeinernen Fächer in der Rechten der Porträtierten zu erkennen.¹⁰¹ Wie Sor María Antonia ist die junge Frau ebenfalls als Halbfigur dargestellt, ihr Körper ist leicht zur linken Bildseite gewendet, das Haupt wird wie im Bildnis der Konzeptionistin in der Dreiviertelansicht gezeigt, und selbst die Körperhaltung ist recht ähnlich. Die beiden etwa zeitgleich entstandenen Gemälde weisen damit auf formaler Ebene bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf, dennoch stellen sie zwei ganz grundsätzlich verschiedene Konzeptionen des weiblichen Körpers vor: So ist die junge Frau bei de Herrera in einem delikaten Kleid aus einem weißen blütenornamentierten Brokatstoff porträtiert, das die weibliche Kontur ihres zierlichen Körpers betont. Das eng geschnürte Mieder mit dem spitz zulaufenden

100 Zu diesem Bildnis vgl. Rogelio Ruiz Gomar, Katalogbeitrag Nr. 8, Portrait of a Lady, in: Kat. Ausst. *The grandeur of Viceregal Mexico. Treasures from the Museo Franz Mayer / La grandeza del México virreinal. Tesoros del Museo Franz Mayer*, herausgegeben von Héctor Rivero Borrell Miranda u. a., Museum of Fine Arts, Houston / Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Delaware / San Diego Museum of Art, Houston 2002, S. 96 f. Wie Ruiz Gomar argumentiert, handelt es sich bei dem Künstler nicht um den Augustinermönch Miguel de Herrera (1696–1765), der eines der Bildnisse von Sor Juana Inés de la Cruz gefertigt hat, sondern um einen weniger berühmten Maler mit dem gleichen Namen. Vgl. ebd., S. 96.

101 Vgl. ebd., S. 96.



Abb. 17: Miguel de Herrera, *Bildnis einer anonymen Dame* (María Manuela Josefa de Loreto Rita Modesta Gómez de Cervantes y Padilla?), 1782, Öl auf Leinwand, 125 × 101 cm, Mexiko-Stadt, Museo Franz Mayer

Kragen unterstreicht die schlanke Taille der Porträtierten und lässt ihren Rumpf zugleich im Verhältnis zum ganzen Körper überproportional lang erscheinen. Die mehrlagigen zarten Spitzenvolants der Ärmel des Gewands fallen über den weiten Reifrock des Kleids, der in dem Bildnis der anonymen Dame ein gewisses Gegengewicht zu ihrer hoch aufgetürmten Frisur mit dem opulenten Federschmuck bildet. Eine weibliche Anatomie, wie sie in dem Gemälde de Herreras in besonderem Maße durch die enge Schnürung des Mieders unterstrichen wird, ist im Professporträt Sor María Antonias nicht mehr zu erkennen. Unter der konischen, fast männlichen Kontur ihrer schweren Ordenstracht ist der Körper der Konzeptionistin gänzlich unsichtbar und unantastbar geworden.

Die Bedeutung der Einkleidung im Rahmen der Profess

Der Konstruktion des neuen Körperbildes Sor María Antonias liegt, wie in dieser Arbeit argumentiert werden soll, eine spezifische Vorstellung der Überformung zugrunde, die der Apostel Paulus im 2 Kor 5,1–3 durch die Metapher einer himmlischen Behausung anschaulich macht:

„Denn wir wissen: Wenn unser irdisches Haus, diese Hütte, abgebrochen wird, so haben wir einen Bau, von Gott erbaut, ein Haus, nicht mit Händen gemacht, das ewig ist im Himmel. Denn darum seufzen wir auch und sehnen uns danach, dass wir mit unserer Behausung, die vom Himmel ist, überkleidet werden, weil wir dann bekleidet und nicht nackt befunden werden.“¹⁰²

Den himmlischen, verklärten Leib, den Paulus als einen von Gott geschaffenen Bau umschreibt, empfängt der Erlöste – nachdem er das „alte Kleid des Fleisches“ abgelegt hat – wie ein himmlisches hochzeitliches Gewand. In diesem Sinne ist auch der Habit Sor María Antonias als neue Behausung zu verstehen. Die Ordenstracht der Konzeptionistin ist Zeichen ihres weltlichen Todes und der inneren Umwandlung beziehungsweise Erneuerung, die sie durch das Abstreifen des alten säkularen Kleids und das Anlegen des neuen religiösen Gewands im Rahmen der Ablegung der *votos perpetuos* performativ vollzog. Die Einkleidung, die zur Feierlichkeit der Profess vorgenommen wurde, ist – wie die Taufe – traditionell mit der biblischen Vorstellung verbunden, den „alten Adam“ auszuziehen (Röm 6,6; Eph 4,22; Kol 3,9) und sich stattdessen mit Jesus Christus zu bekleiden, das heißt, mit dem Empfangen des Ordensgewands die Tugenden des Gottessohnes zu imitieren.¹⁰³ Ganz in diesem Sinne konstatierten Georges Duby und Dominique Barthélemy in Bezug auf den Habit von Ordensbrüdern im Initiationsritus:

„Um ein Mönch zu werden, mußte man drei Tage in völligem Schweigen verbringen, Tag und Nacht den Kopf von der Kapuze verhüllt, den Leib von der Kutte bedeckt. Der neue Mönch lebte gleichsam in einem eigenen, kleinen Haus in dem großen Hause des Klosters. Die Kutte war der Kokon, in dem die Metamorphose des Menschen zum Mönch

102 2 Kor 5,1–3. Vgl. hierzu auch Ernst Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969, S. 341.

103 Vgl. hierzu beispielsweise Johann Michael Labhart, *Geistliche Anleitung Für angehende Ordens-Personen* [...], Augsburg 1728, S. 16 f. Es handelt sich hierbei um eine geistliche Unterweisung sowie Übungen zur Vorbereitung auf die Einkleidung und Feierlichkeit der Profess. Wie in der Vorrede bemerkt wird, ist der Band zunächst für einen bestimmten Frauenorden in französischer Sprache erschienen und hierauf in der deutschen Übersetzung so verallgemeinert worden, dass er unabhängig vom Orden und Geschlecht der Leser*innen als Lektüre genutzt werden konnte. Zur Verknüpfung der Einkleidung mit dem Gedanken, das „alte Kleid des Fleisches“ bzw. den „alten Adam“ auszuziehen, um sich mit Jesus Christus zu bekleiden vgl. Klaus Schreiner, *Das Ordenskleid als Gnadengabe. Charismatische Deutungen einer klösterlichen Institution*, in: *Institution und Charisma. Festschrift für Gert Melville*, herausgegeben von Franz Josef Felten, Annette Kehnel und Stefan Weinfurter, Köln u. a. 2009, S. 401–424, hier S. 402; Jörg Sonntag, *Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit* (= Vita regularis, Band 35), Berlin 2008, S. 117 f.; Peter von Moos, *Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel*, in: *Unverwechselbarkeit in der vormodernen Gesellschaft*, herausgegeben von dems. (= Normen und Struktur, Band 23), Köln 2004, S. 123–146, hier S. 134–137; Jens Rüffer, *Orbis Cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im Mittelalter* (= Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser, Band 6), Berlin 1999, S. 179; Gerhard Ebeling, *Die Wahrheit des Evangeliums. Eine Lesehilfe zum Galaterbrief*, Tübingen 1981, S. 289–291; Benz 1969, S. 341–347.

stattfand, sie war die innerliche Klausur, in die sich der junge Mönch zurückzog, um dem Vorbild Christi nachzueifern, der begraben ward, um am dritten Tage in anderer Gestalt wiedergeboren zu werden.¹⁰⁴

Die Interpretation des Habits als „kleines Haus in dem großen Hause des Klosters“, „Kokon“ oder „innerliche Klausur“ offenbart eine räumliche Konzeption von Ordensgewändern im Übergangsritual, die bereits bei Paulus in der Metaphorik des himmlischen Gottesbaus angelegt ist und sich auch im Bildnis der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia anzudeuten scheint.

Die Ordenstracht als Zeichen „allegorischer Männlichkeit“

Indem sich das Ordenskleid Schicht um Schicht um den Körper der Nonne legt, werden die weiblichen Konturen Sor María Antonias wie von einem schützenden Gehäuse vor dem Blick der Betrachtenden verborgen. Im Vergleich mit dem Frauenbildnis von der Hand de Herreras (Abb. 17) fiel bereits die betonte Negation der femininen Silhouette der porträtierten Professe auf. Diese lässt sich möglicherweise auf tradierte misogynie Konzepte einer anzustrebenden „allegorischen Männlichkeit“ religiöser Frauen zurückführen, die schon in den Schriften so prominenter Gelehrter und Kirchenväter wie Augustinus, Tertullian (150–230 n. Chr.), Ambrosius von Mailand oder Hieronymus geprägt wurden.¹⁰⁵ So konstatierte Letzterer in seinem *Commentarius in Epistolam ad Ephesios*, dass Frauen sich, solange sie gebären und für die Kinder da sind, vom Mann unterscheiden wie der Körper von der Seele, ihr Dasein als Frau jedoch beenden, sobald sie sich entscheiden, Jesus Christus mehr zu dienen als der Welt, und fortan als Mann (beziehungsweise Mensch) anzusprechen seien.¹⁰⁶

104 Georges Duby und Dominique Barthélemy, *Französische Adelshaushalte im Feudalzeitalter*, in: *Geschichte des privaten Lebens*, herausgegeben von Georges Duby und Philippe Ariès, 5 Bände, Frankfurt am Main 1989–1995, Band 2, S. 49–159, hier S. 63.

105 Zum Gedanken der anzustrebenden „allegorischen Männlichkeit“, der bereits in der Patristik formuliert wurde vgl. Martha Easton, „Why Can't a Woman Be More Like a Man?“ Transforming and Transcending Gender in the Lives of Female Saints, in: *The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*, herausgegeben von Evelyn Staudinger Lane, Elizabeth Carson Pastan und Ellen M. Shortell, Farnham 2009, S. 333–347, hier S. 335 f.; Elizabeth Kuhns, *The Habit. A History of the Clothing of Catholic Nuns*, New York u. a. 2005, S. 87 f.; Martha Easton, Pain, Torture and Death in the Huntington Library Legenda Aurea, in: *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, herausgegeben von Samantha J. E. Riches und Sarah Salih, London 2002, S. 49–64, hier S. 52; Vern I. Bullough, On Being a Male in the Middle Ages, in: *Medieval Masculinities*, herausgegeben von Rita Copeland, Barbara Hanawalt und David Wallace (= *Medieval Cultures*, Band 7), London 1994, S. 31–45, hier S. 32 und Anm. 9; Jo Ann McNamara, The Herrenfrage. The Restructuring of the Gender System 1050–1150, in: Copeland, Hanawalt und Wallace 1994, S. 3–29, hier S. 6 f.

106 Vgl. [Eusebius Hieronymus], *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri opera omnia*, heraus-

Der Körper der Professe als reines Gefäß Gottes

Neben dieser möglichen Lesart scheint für das Körperbild der Professe auch die Vorstellung des Körpers oder Herzens als Behältnis oder Gefäß relevant zu sein. Die Metapher des Körpers als Gefäß wurde, wie Hannah Baader feststellte, für die Porträtmalerei immer wieder nutzbar gemacht.¹⁰⁷ Angelehnt an Ciceros (106–43 v. Chr.) *Gespräche in Tusculum* (45 v. Chr.), in denen dieser Topos am prominentesten ausformuliert wurde, überführte bereits der Kirchenvater Laktanz (um 250–317 n. Chr.) die Vorstellung des Körpers als Gefäß der Seele in das christliche Gedankengut.¹⁰⁸ Von Seiten der Patristik wurde diese Idee in besonderer Weise auch auf die Jungfrau Maria bezogen. Im Hinblick auf die Inkarnation des Gottessohnes in ihrem Herzen und Schoß ist die Mutter Gottes daraufhin etwa als „*virtutum vas mundissimum*“, „*vas aeterni splendoris*“ oder „*splendens vas virtutum*“ („das reinste Gefäß der Tugenden“, „ein Gefäß ewiger Pracht“, „ein leuchtendes Gefäß der Tugenden“, Übersetzung M.S.) beschrieben worden.¹⁰⁹ Zum Verweis auf diesen Gedanken finden sich in vielen Verkündigungsdarstellungen kleine kostbare Vasen oder importierte Fayencegefäße, die mitunter Inschriften tragen, in denen direkt auf die Gottesmutter angespielt wird.¹¹⁰ Es ist gut vorstellbar, dass die Imagination des Körpers der Jungfrau Maria als reines Gefäß, das Gott sich als Töpfer im freien Schöpfungsakt formte,¹¹¹ für den in der Zeremonie

gegeben von J.-P. Migne (= Patrologia Latina, Band 26), Paris 1884, Commentarius in Epistolam ad Ephesios, Sp. 567A [„Nec non et juxta litteram, quandiu mulier partui servit et liberis, hanc habet ad virum differentiam, quam corpus ad animam. Sin autem Christo magis, voluerit servire quam saeculo, mulier esse cessabit, et dicetur vir, quia omnes in perfectum virum cupimus occurrere.“ (Eph. IV,13)]. Vgl. Easton 2009, S. 336; dies. 2002, S. 52; Bullough 1994, S. 32. Für den Hinweis auf den Kommentar des heiligen Hieronymus danke ich Johanna Oppermann.

107 Vgl. Hannah Baader, Marcus Tullius Cicero. Der Körper als ein Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.), in: *Porträt*, herausgegeben von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 2), Berlin 1999, S. 91–95, hier S. 91. Vgl. weiterhin Ute Davitt Asmus, *Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.

108 Vgl. Baader 1999, S. 93.

109 Vgl. José María Salvador-González, The Vase in Paintings of the Annunciation, a Polyvalent Symbol of the Virgin Mary, in: *Religions* 13/1188 (2022), S. 1–43, hier insbesondere S. 10, 13; Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, S. 255; Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur*, Darmstadt 1967 (Nachdruck der Ausgabe Seitenstetten 1886–1895), S. 17 f., 327 f.

110 Vgl. Sven Lücken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen* (= Rekonstruktion der Künste, Band 2), Göttingen 2000, S. 30, 63; Georg Martin Lechner, Zur Symbolik der Majolika-Vasen auf mittelalterlichen Verkündigungstafeln, in: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs* 17/18 (1978), S. 89–104.

111 Vgl. Lechner 1978, S. 94. Zum Gedanken, dass Gott den als Gefäß vorgestellten Körper Mariens selbst

der Profess vollzogenen Verwandlungsprozess der jungen Frau in eine Nonne von Bedeutung war und sich dementsprechend auch in dem Körperbild der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción manifestiert.

Der Habit zwischen Opazität und Transparenz – Eine „zweite Haut“ und Projektionsfläche

Eine mariologische Deutung des Ordenskleids Sor María Antonias ist in jedem Fall in seiner Farbsymbolik angelegt. Sie basiert auf den Forderungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses (um 1426 – um 1490/1491), die Ende des 15. Jahrhunderts – in Unterstützung von Königin Isabella I. von Kastilien (auch: Isabel la Católica, 1451–1504) und dem franziskanischen Kardinal Francisco Jiménez de Cisneros (1436–1517) – den Orden von der Unbefleckten Empfängnis Mariens gegründet hat.¹¹² Nach einer Vision, in der die Ordensgründerin die Jungfrau Maria in einer weißen Tunika und mit einem blauen Mantel bekleidet gesehen haben soll, legte sie für den Habit der Konzeptionistinnen eine dem Vorbild der Gottesmutter entsprechende Farbigkeit fest, deren symbolische Deutung in der päpstlich approbierten Fassung der Ordensregeln von 1511 wie folgt erläutert wird:

„El hábito de las monjas de esta Orden será: la túnica y el hábito con el escapulario sean de color blanco, para que la blancura exterior de este vestido dé testimonio de la pureza virginal del alma y del cuerpo; el manto sea de paño basto o de estameña color jacinto, por su significado místico, puesto que el alma de la Virgen gloriosa fue hecha toda desde su creación tálamo celeste y singular del Rey eterno.“¹¹³

Wie aus den zitierten Anweisungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses hervorgeht, sollte die weiße Tunika die Reinheit ihrer Mitschwestern zum Ausdruck bringen. Die Farbigkeit des Gewands verwies auf die Keuschheit des Körpers der Konzeptionistinnen, spiegelte zugleich aber auch die Jungfräulichkeit ihrer Seele wider, die in den

geformt hat vgl. exemplarisch Michael Stainmayr, *Rationale Mariale. Oder Marianisches Brustblat* [...], München 1686, S. 123–126.

112 Vgl. Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Fundacional de la Orden de la Inmaculada Concepción = Bula Fundacional de la Orden „Inter Universa“ (30 de Abril de 1489)*, S. 52, <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023).

113 Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Bula „Ad Statum Prosperum“ (17 Septiembre 1511)*, Kapitel 3 „De la forma del hábito de esta Religión“, S. 79, <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023) („Der Habit der Nonnen dieses Ordens sei: Die Tunika und der Habit mit dem Skapulier sollen weiß sein, damit die äußere Weiße dieser Kleidung ein Zeugnis von der jungfräulichen Reinheit der Seele und des Körpers gebe, der Mantel sei aus einem groben Stoff oder aus Etamin [ein durchlässiges, siebartiges Gewebe] und hyazinthblau, wegen der mystischen Bedeutung dieser Farbe, da die Seele der herrlichen Jungfrau seit ihrer Erschaffung ganz und gar zur himmlischen Wohnung des ewigen Königs gemacht wurde.“, Übersetzung M.S.).

Ausführungen des Regelwerks über den blauen Mantel noch einmal explizit an das exemplarische Innerste der Gottesmutter angebunden ist. Der Habit der Schwestern des Ordens von der Unbefleckten Empfängnis wurde damit nicht allein als „zweite Haut“ betrachtet, auf die sich die Grenze ihres Körpers verschob, sondern zugleich auch als eine Projektionsfläche des Seelenlebens verstanden.¹¹⁴ Während die Ordens-tracht Sor María Antonias durch die Verhüllung ihrer weiblichen Konturen die körperlich greifbaren Überreste des „alten Adams“ negiert, wird der Habit der Professe in Bezug auf ihr gewandeltes beziehungsweise erneuertes Inneres zugleich zu einer transparenten Hülle, die das vorzügliche Wesen der Konzeptionistin anschaulich macht.

Vom Flickenkleid zum Gewand aus durchsichtigem Blattgold – Eine weitere Vision der heiligen Gertrud

Die Vorstellung, dass sich am Ordenskleid das Innere nach Außen kehre und so der Seelengrund an der Oberfläche des Gewands schaubar werde, ist bereits in den Visionen von Mystikerinnen wie der schon erwähnten heiligen Gertrud von Helfta bezeugt. So berichtet die Zisterzienserin im *Legatus Divinae Pietatis*, dass sie am Ostermontag bei der Kommunion von Jesus Christus in einem Flickenkleid zu Gottvater geführt worden sei und in diesem Gewand – wie in einem Lebensbuch – neben den Jahren, Tagen und Stunden, die sie bis dahin in ihrem Orden verbracht hatte, auch jeder einzelne Gedanke und alle ihre Worte, Werke und Absichten – gute wie auch böse – verzeichnet gewesen seien. Wie sich in der Vision Gertruds durch die Fürbitte Jesu Christi ihr sündhaftes Wesen erneuerte, beschreibt die Heilige mit den folgenden Worten:

„Aber der Sohn Gottes bat für sie und opferte seinen unschuldigsten und vollkommens-ten Lebenswandel Gott dem Vater auf. Und ihr ganzes Ordensgewand erschien wie mit glänzenden, aber durchsichtigen Goldplättchen bedeckt; dadurch konnte alles zuvor Aufgezählte, ihre Gedanken, Worte und Werke, ihre Absichten, ihre Mängel oder Verstellungen, auch was sie wissentlich oder aus Nachlässigkeit, freiwillig oder gezwungenermaßen zu jeder Zeit, ja zu jeder Stunde getan hatte, so klar durchschimmernd erkannt werden, wie ein Kristall jedwede darunterliegende Farbe genau und deutlich durchscheinend erkennen läßt. Nicht das kleinste Stäubchen oder Pünktchen konnte verborgen werden, alles erschien deutlich und offensichtlich im Lichte der Wahrheit, die durch nichts getäuscht werden kann, sowohl vor Gott als auch vor den anderen Bewohnern des Himmels.“¹¹⁵

114 Allgemein zum Vorstellungsbild der Kleidung als „zweite Haut“ vgl. *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, herausgegeben von André Holenstein u. a., Stuttgart 2010 und darin insbesondere der Beitrag von Gabriele Mentges. Vgl. Gabriele Mentges, *Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung*, in: Holenstein u. a. 2010, S. 15–42.

115 Gertrud die Große 1989, Viertes Buch, Kapitel 28, S. 304 f. Vgl. hierzu Benz 1969, S. 347 f.

Die zitierten Zeilen erklären, dass die heilige Gertrud die Große – einhergehend mit ihrer inneren Erneuerung – die Verwandlung ihrer aus Flickern zusammengenähten Ordenstracht in ein himmlisches Kleid aus durchsichtigem Gold erlebte. So erschien die Seherin, wie Ernst Benz feststellte, in dem Gewand ihrer reinen transparenten himmlischen Leiblichkeit.¹¹⁶ Auffällig ist, dass sowohl der Bericht über die visionäre Schau der Zisterzienserin als auch das Porträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción nicht ohne konkrete Hinweise auf die ausgezeichnete Materialität des neuen Gewands auskommen. Während Gertruds Beschreibung ihren Höhepunkt in der Verwandlung der Flickern ihrer Ordenstracht in glänzende Goldplättchen findet, liegt auch im Professporträt der neuspanischen Konzeptionistin ein besonderes Augenmerk auf der außerordentlichen Kostbarkeit ihres Habits. Vor dem Hintergrund der feierlich gelobten *pobreza* muss die sorgfältige Wiedergabe der prächtigen Goldstickereien auf dem Schleier und der Stola der jungen Ordensschwester ebenso verwundern wie die detaillierte Schilderung ihrer Professbeigaben und des *escudo de monja*. Einer weltlichen Eitelkeit, wie sie etwa in dem weiter oben beschriebenen Frauenbildnis von der Hand Miguel de Herreras (Abb. 17) dargestellt ist, war durch die feierliche Ablegung der Ordensgelübde in den neuspanischen Konventen abzuschwören. Dennoch stellen der Habit und die Attribute Sor María Antonias bemerkenswerterweise auffällige Zeichen des hohen Standes der Nonne dar. Der Wert der Besitztümer der Professe konnte in dem auf Nahsicht angelegten Porträt durch die intensive Betrachtung jedes einzelnen Bildgegenstands sukzessive erschlossen und hierbei durchaus auch sinnlich erfahrbar werden.

Durch das Ordensgewand, das die himmlische Leiblichkeit Sor María Antonias nach ihrem weltlichen Tod repräsentiert, wird das Körperbild der „Braut Christi“ neu geformt. Dieses zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es die feminine Silhouette des „alten Adams“ der Konzeptionistin negiert und stattdessen eine konische, fast männliche Kontur erhält. Schicht um Schicht überformt das viellagige, starre und mächtige Gewand den Körper der jungen Ordensschwester und umspinnt ihn wie ein kostbarer Kokon, der trotz des Armutsgelübdes der Nonne nicht allein auf die Reinheit ihrer Seele, sondern auch auf den Status und Besitz der alten Familie wie auch des Konvents hindeutet.

Im Folgenden soll anhand der Erschließung der inhaltlichen Bezüge zwischen der Blumenkrone auf dem Haupt Sor María Antonias, der Christuskind-Figur in ihrer Rechten, dem *escudo de monja* auf ihrer Brust sowie dem Blumenzweig in ihrer Linken erörtert werden, inwiefern ihr Bildnis durch die am Körper der Professe ausgestellten Besitztümer die Assoziation mit einer Würdenträgerin aus der weltlichen Elite aufruft, zugleich aber auch auf eine Marien-*Imitatio* sowie die *unio mystica* nach dem Vorbild

116 Vgl. Benz 1969, S. 348.

der heiligen Gertrud von Helfta hindeutet. Besondere Beachtung wird dabei der Frage zu schenken sein, wie die verschiedenen Medien, die in dem Gemälde Herzeinschreibungen vermitteln, aneinander gemessen werden.

2.9 Nonnenkrone, Christuskind-Figur und das Bild der Jungfrau Maria auf der Brust der Professe – Die Marien-*Imitatio* der „Braut Christi“

Die Blumenkrone auf dem Haupt von Sor María Antonia und monastische Kunstproduktion als religiöse Übung

Die aufwendige Gestaltung der opulenten Blumenkrone auf dem Haupt der Konzeptionistin, die zu einem unmittelbaren Blickfang ihres Professoreporträts wird, zeugt von großer Fantasie und Kunstfertigkeit (Abb. 18). Aus dem Reif der goldbronzefarbenen Kopfbänder steigen die Spangen volutenförmig auf, um im Zentrum der Krone aufeinanderzutreffen. Ihre Bügel sind schmal und mit einem kleinen Putto sowie vielgestaltigen roten, roséfarbenen, blauen und weißen Blüten verziert, die eine multisensorische Bilderfahrung suggerieren. So lädt das Gemälde nicht nur dazu ein, Blüte für Blüte mit dem Blick „abzuschreiten“ und über die Symbolik der Blumen zu meditieren, die unter anderem für bestimmte Aspekte Mariens und verschiedene Tugenden oder Märtyrer*innen stehen.¹¹⁷ Vielmehr werden die Betrachtenden zugleich angeregt, beim Anblick des Gemäldes auch den Blumenduft zu imaginieren, der sich in der Zeremonie der Profess entfaltet. Das Professoreporträt ermöglicht somit neben der visuellen Bilderfahrung auch einen olfaktorischen Zugang. Über die Aktivierung des Geruchssinns kann die Verwandlung der jungen Frau in eine Nonne so noch einmal auf einer zweiten Ebene wahrgenommen werden, wobei damit einhergehend die Vorstellung des süßen Duftes der Heiligkeit (*olor de santidad*) aufgerufen wird.¹¹⁸

Während das Metallgestell zweifelsfrei die Arbeit eines Silberschmieds darstellt, ist anzunehmen, dass Sor María Antonia ihre Krone in Vorbereitung auf die feierliche Ablegung der Ordensgelübde selbst mit den bunten Blüten verzierte. Ihr Bildnis könnte natürliche, aber auch künstliche Blumen zeigen, die seit den Anfängen der Produktion von Papier-, Stoff- oder Wachsbüchsen mit Duftölen und anderen Riechstoffen parfümiert wurden, um den Geruch echter Blüten zu imitieren oder gar zu

117 Zur Blumensymbolik in Frauenklöstern vgl. Salazar Simarro 2003.

118 Zum süßen Duft der Heiligkeit vgl. dieses Kapitel, S. 97.

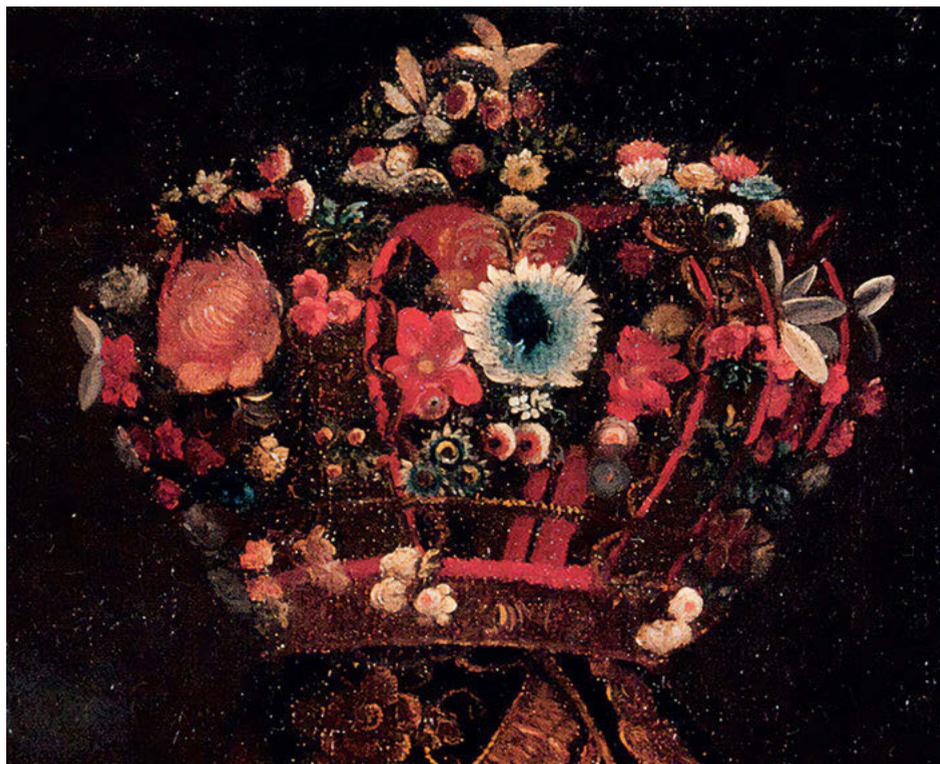


Abb. 18: Anonym, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción* (Detail), 2. Hälfte 18. Jahrhundert (ca. 1778), Öl auf Leinwand, 106 × 81 cm, Tepoztlán, Museo Nacional del Virreinato

übertreffen.¹¹⁹ Von der Fertigung von Kunstblumen in neuspanischen Nonnenklöstern zeugen die im ehemaligen Augustinerinnenkonvent Santa Mónica in Puebla

¹¹⁹ Zur Geschichte der Fertigung von Kunstblumen und ihrer traditionellen Parfümierung vgl. Bruno Schier, *Die Kunstblume von der Antike bis zur Gegenwart. Geschichte und Eigenart eines volkstümlichen Kunstgewerbes*, Berlin 1957, hier insbesondere S. 7, 53. Zur Tradition, kunsthandwerklich hergestellte Blüten(-bäume) zu parfümieren vgl. darüber hinaus auch das Beispiel der sogenannten „Goldenen Rose“ aus der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien. Es handelt sich hierbei um einen um 1818/1819 von Giuseppe und Pietro Paolo Spagna (1765–1839 resp. 1793–1861) gefertigten, 60 cm hohen und aus vergoldetem Silber geschmiedeten Rosenstrauß mit sechs Blüten, die mit wohlriechenden Essenzen gefüllt wurden. Die „Goldene Rose“ ist eine traditionelle päpstliche Auszeichnung, die erstmals im Jahre 1096 von Papst Urban II. (um 1035–1099) verliehen wurde. Zur „Goldenen Rose“ in Wien vgl. Kunsthistorisches Museum, Wien, *Goldene Rose*, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/100579/>> (6. Juli 2023); Elisabeth Cornides, *Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell*, Wien 1967, zum Befüllen der „Goldenen Rose“ mit Balsam und Moschus vgl. insbesondere S. 46.

ausgestellten Werkzeuge, noch erhaltene Blüten sowie Blumenkronen, die Religiösen des Konvents vor allem im 19. Jahrhundert geschaffen haben (Abb. 19).¹²⁰

Die Tradition, Blüten aus Papier, Stoff oder Wachs für Nonnenkronen herzustellen, den Schleier in ein kunstvolles Arrangement von Falten zu legen oder einen extravaganten Kopfschmuck für den eigenen Habit zu kreieren, lässt sich im Kontext religiöser Frauengemeinschaften bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen.¹²¹ Rebecca Sullivan hat diesbezüglich unter anderem das Beispiel der Hildegard von Bingen (1098–1179) angeführt, die nicht allein von Bischöfen, sondern auch von der Äbtissin Tenxwind (auch: Texwind, Texwindis) von Andernach für ihren verschwenderischen Geschmack in Kleiderfragen angegriffen wurde.¹²² Ein besonderer Dorn im Auge waren den Kritiker*innen der Benediktinerin die teuren Haarschmuckstücke, die sie basierend auf ihren Visionen für sich und ihre Mitschwestern schuf.¹²³ Sullivan stellte die These auf, dass elaborierte Kopfschmuckstücke und Schleier für Nonnen, die ihr Haupt aufgrund der Anweisungen des Apostels Paulus (1 Kor 11,5–10) bedeckt halten mussten, zu einem besonderen Ausdrucksmittel für ihre Schönheit und (künstlerische) Inspiration werden konnten.¹²⁴ Sie wies überdies darauf hin, dass diese Klosterarbeiten in außerordentlicher Weise als Meditationsobjekte geeignet waren, da ihre komplizierte und zeitaufwendige Fertigung die Möglichkeit bot, unter anderem über die Verbindlichkeit der

120 Zu den noch erhaltenen Blumenkronen im ehemaligen Augustinerinnenkonvent Santa Mónica in Puebla vgl. Katia Perdigón Castañeda, *La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso. Ex-convento de Santa Mónica, Puebla, Mexiko-Stadt* 2011.

121 Zur traditionellen Herstellung von Kunstblumen in Frauenkonventen vgl. Schier 1957, S. 8–12. Zu Kronen, mit denen Professen bereits in spätmittelalterlichen Nonnenklöstern im Rahmen der Einkleidung bekrönt wurden vgl. Eva Schlotheuber, *Klostereintritt und Übergangsriten. Die Bedeutung der Jungfräulichkeit für das Selbstverständnis der Nonnen der Alten Orden*, in: Hamburger und Marti 2007, S. 43–55; dies., *Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Mit einer Edition des „Konventstagebuchs“ einer Zisterzienserin von Heilig-Kreuz bei Braunschweig (1484–1507)* (= Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, Band 24), Tübingen 2004. Caroline Walker Bynum hat die Nonnenkronen darüber hinaus in Beziehung zu Kronen gesetzt, die im Spätmittelalter in deutschen Frauenkonventen zur Krönung von Marienstatuen gefertigt wurden. Damit einhergehend verwies sie auch auf die neuspanischen Blumenkronen. Vgl. Caroline Walker Bynum, „Crowned with Many Crowns.“ Nuns and Their Statues in Late-Medieval Wienhausen, in: *The Catholic Historical Review* 101/1 (2015), S. 18–40, hier insbesondere S. 34.

122 Vgl. Rebecca Sullivan, *Breaking Habits. Gender, Class and the Sacred in the Dress of Women Religious*, in: *Consuming Fashion. Adorning the Transnational Body*, herausgegeben von Anne Brydon und Sandra Niessen, Oxford/New York 1998, S. 109–128, hier S. 116 f.

123 Vgl. ebd. Zu Hildegard von Bingens Kopfschmuck und dessen kritischer Bewertung vgl. auch Alfred Haverkamp, *Tenxwind von Andernach und Hildegard von Bingen. Zwei „Weltanschauungen“ in der Mitte des 12. Jahrhunderts*, in: *Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter. Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag*, herausgegeben von Lutz Fenske, Werner Rösener und Thomas Zotz, Sigmaringen 1984, S. 515–548.

124 Vgl. Sullivan 1998, S. 117.

Diese Abbildung ist aus rechtlichen
Gründen nur in der Printversion
enthalten.

Abb. 19: Anonym, *Nonnenkrone*, wohl 19. Jahrhundert, Stoff, Wachs, Metalldrähte, Puebla, Museo de Arte Religioso de Santa Mónica

Ordensgelübde zu reflektieren.¹²⁵ Die Herstellung von Kunstblumen oder Nonnenkronen kann in diesem Sinne auch als religiöse Übung verstanden werden. Ob die Religiösen hierbei auch ganz konkret die Kunstproduktion der Jungfrau Maria nachahmten, muss vorerst offen bleiben.¹²⁶

So soll eine von Franz Söhns erwähnte Marienlegende, deren genaue Herkunft sich (noch) nicht ermitteln ließ, berichten, dass die Gottesmutter dem Christusknaben zu seinem dritten Geburtstag einen Kranz schenken wollte, doch da sich zur winterlichen Weihnachtszeit keine blühenden Blumen fanden, habe sie die Blüten für den Kranz aus weißen Stoffresten eigenhändig angefertigt.¹²⁷ Nach Söhns fährt die Marienlegende fort, dass die Mutter Gottes sich bei ihrer Arbeit den Finger verletzte und Blutstropfen auf die weißen Stoffblüten fielen; was, der Legende folgend, der Grund für die rötliche Färbung der auch als „Marienblumen“ bezeichneten Gänseblümchen sei.¹²⁸

125 Vgl. ebd.

126 Vgl. Schier 1957, S. 9.

127 Vgl. Franz Söhns, *Unsere Pflanzen*, Leipzig 1920, S. 80. Vgl. ferner Schier 1957, S. 9.

128 Da die Herkunft dieser in der Sekundärliteratur erwähnten Quelle (noch) nicht geklärt werden konnte, bleibt vorerst offen, seit wann diese Marienlegende existierte und wie sie verbreitet wurde. Schiers Behauptung, dass diese Erzählung gerade für Nonnen von besonderer Bedeutung gewesen sei, ist damit einhergehend ebenso kritisch zu bewerten. Vgl. Schier 1957, S. 9.

Da die Fertigung der Nonnenkronen sehr wahrscheinlich der innerlichen Vorbereitung auf die Ablegung der Ordensgelübde diene, wird im Hinblick auf das Professporträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción deutlich, dass die Blumenkrone der jungen Ordensschwester die Imagination der mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung mit Gott sowie der neuen Identität als „Braut Christi“ anregte; sie wird damit einerseits zu einer symbolischen Hochzeitskrone, spielt andererseits aber auch dezidiert auf die Krone der Himmelskönigin Maria an.

Durch ihre Handarbeit konnte die angehende Nonne die Überformung ihres Körperbildes aktiv mitgestalten und in ihrem kreativen Schaffen zugleich über die mit der Einkleidung einhergehende innere Umformung sowie die damit eng verknüpfte Vorstellung von Herzeinschreibungen reflektieren. Durch die opulente Krone auf ihrem Haupt wurde die Körperkontur in der Zeremonie der Profess in entscheidender Weise transformiert, um die innere Verwandlung am Körperäußeren zum Ausdruck zu bringen. Der Kopfschmuck, den Sor María Antonia in ihrem Bildnis trägt, ruft hierbei die Assoziation mit einer Würdenträgerin aus der weltlichen Elite auf. Zugleich wird das Körperbild der Professe aber auch aufs Engste an das der Jungfrau Maria als gekrönte Himmelskönigin angenähert. Nicht zuletzt spielt die reiche Blumenvielfalt überdies auf das Vorstellungsbild des himmlischen Paradiesgartens oder *hortus conclusus* an. Dieser geistige Raum des verschlossenen Gartens, der nicht zuletzt auch mit dem von den Nonnen gepflegten Garten des Konvents zusammengedacht werden muss, ist bereits in der Heiligen Schrift mit der Brautmystik in Verbindung gebracht und seit dem Mittelalter auf die Jungfrau Maria, aber auch auf die gläubige Seele und hierbei insbesondere auf Ordensfrauen bezogen worden (Hld 4,12).¹²⁹

Die Statuette des *Niño Jesús* an der Seite der „Braut Christi“ Eine de-erotisierte Vorstellung der *unio mystica*

Als weitere Beigabe zur Profess ist die vollplastisch geschnitzte, polychrom gefasste unterlebensgroße Holzfigur des stehenden *Niño Jesús* in der rechten Hand Sor María Antonias im Vordergrund des Gemäldes und damit in größter Nähe zu den Betrachtenden zu sehen (Abb. 20). Wie die porträtierte Nonne ist die Statuette leicht zur linken Bildseite gewendet und mit einem aufwendig gearbeiteten Gewand bekleidet. Da auch das Antlitz des Gottessohnes wie das der Professe in Dreiviertelansicht dargestellt wird, entsteht der Eindruck, dass sich die Körperhaltung der Konzeptionistin in der Christuskind-Figur in verkleinerter Form wiederholt. Durch das makellose Inkarnat und die braunen Augen ist das puppenhafte Antlitz des *Niño Jesús* dem Ge-

¹²⁹ Zum Motiv des *hortus conclusus* vgl. Eva Börsch-Supan, Art. „Garten“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 77–81.



Abb. 20: Anonym, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción* (Detail), 2. Hälfte 18. Jahrhundert (ca. 1778), Öl auf Leinwand, 106 × 81 cm, Tepotztlán, Museo Nacional del Virreinato

sicht der Ordensschwester darüber hinaus auffallend ähnlich. Während die vollen rosigen Wangen der Christuskind-Figur eine große Lebensnähe verleihen, wirkt die Körperhaltung des *Niño Jesús* mit den auf der Höhe der Taille angewinkelten Armen und den unbeschuhten Füßen, die in einem weiten Standmotiv auf dem hölzernen Sockel befestigt sind, auffällig starr und unbeweglich. Die Rechte hat der unlebendig erscheinende Jesusknabe zum Segensgruß erhoben. In der Linken hingegen hält er ein ovales, rotes nicht eindeutig zu bestimmendes Objekt, bei dem es sich, wie die auf seiner Oberfläche angedeuteten Lichtreflexe vermuten lassen, möglicherweise um ein gefasstes Schmuckstück oder einen Edelstein handelt.¹³⁰ Nicht allein durch die Farbigekeit und die Fassung, sondern vor allem durch seine Position vor der linken Brust des Gottessohnes korrespondiert das kleine Schmuckstück mit der noch näher zu betrachtenden herzförmigen Klosterarbeit in dem Blumenzweig, den Sor María Antonia ebenfalls in ihrer Linken trägt. Das nahezu bodenlange Kleid der zierlichen Christuskind-Figur ist prunkvoll, der Hals und die Handgelenke sind überdies mit Perlenketten geschmückt. An das schmale langärmelige Oberteil schließt sich unter der Taillennaht der weite kegelförmige Rock des Jesusknaben an. Der rote Stoff seines gegürteten, hell glänzenden Ornats wird von silberweiß schimmernden Stickereien verziert und ist am Kragen, an den Ärmeln sowie am Saum mit weißer Klöppelspitze abgesetzt.

Am Körper Sor María Antonias wird der *Niño Jesús* einerseits zur Schau gestellt, andererseits jedoch zugleich ganz und gar von der Ordensschwester vereinnahmt. Besitzanzeigend presst die Konzeptionistin die Christuskind-Figur an den eigenen Körper. Dabei verweist die Gebärde, mit der sie nicht den Gottessohn selbst, sondern den Sockel der Statuette berührt, noch einmal sehr deutlich darauf, dass sich in ihrer Hand nicht Jesus Christus selbst, sondern ein künstlerisch gestaltetes Abbild des menschengewordenen Gottessohnes befindet. Wie eine schützende Hülle scheint sich der Habit der Nonne um das plastische Bild des Christuskindes zu legen. Die Kontur ihrer Ordenstracht wird formal von dem dreieckigen Rock des Gewands des Jesusknaben aufgenommen und unterstützt so den Eindruck, dass die Körperbilder der Professe und des *Niño Jesús* eng aufeinander bezogen sind. Allein das nimbierte Haupt der Christuskind-Figur und die segnende Rechte brechen aus den Körperkonturen der Professe heraus.

Am Tag der mystischen Vermählung Sor María Antonias hat die haptisch erfahrbare Statuette an der Seite der „Braut Christi“ stellvertretend den Platz des Bräutigams eingenommen. Durch den *Niño Jesús* wird jedoch nicht allein der Gedanke der *unio mystica* von *sponsus* und *sponsa* vermittelt. Vielmehr de-erotisiert die kindliche Gestalt

130 Gefasste Schmuckstücke, Edelstein-Imitationen und Glasfragmente wurden bereits im Mittelalter mitunter in Nonnenklöstern gefertigt. Vgl. Katrinette Bodarwé und Susan Marti, „Textus“ – Lesen, Schreiben und Wirken, in: Kat. Ausst. *Krone und Schleier* 2005, S. 230 f., hier S. 231.

des Gottessohnes die Vorstellung der mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung und betont stattdessen eine Beziehung, die sich an jener der exemplarischen Mutter Gottes zu ihrem Sohn orientiert.

Das Marienbild auf der Brust der Professe und ein gegenseitiges Aufeinanderbezogensein von Großem und Kleinem in ihrem Körperbild

Auf der Brust und vor dem Herzen Sor María Antonias ist am Habit der Professe im vorderen Mittelgrund des Gemäldes überdies der überdimensionale bildtragende *escudo de monja* der neuspanischen Konzeptionistinnen befestigt (Abb. 21). Das kreisrunde schildpattgerahmte Schmuckstück der Schwester vom Orden der Unbefleckten Empfängnis Mariens zeigt die bekrönte und von einer goldstrahlenden Mandorla umfangene Jungfrau Maria inmitten einer hellblau leuchtenden, von Engeln und Heiligen bevölkerten himmlischen Sphäre. Die Mutter Gottes hält den Kopf gesenkt; während sie die Augen niederschlägt, hat sie die Hände vor der Brust zum Gebet erhoben. Ihr Körper ist in ein mattrotes Kleid und einen blaugrünen Mantel gehüllt. Von einem bunt geflügelten Engel zu ihren Füßen gestützt, wird Maria als Standfigur auf einer schwarzen Mondsichel präsentiert. Durch subtile Details wie die ähnliche Körperhaltung und Ausrichtung zum linken Bildrand, die vor die Brust geführten Hände sowie die Ähnlichkeit der Gewänder sind die Körperbilder der Professe und ihres exemplarischen Vorbildes in dem Bildnis Sor María Antonias einander angenähert. So wird sowohl der Körper der Konzeptionistin als auch jener der Gottesmutter von einem dunklen Mantel umhüllt. Der in der Mittelachse des Porträts leuchtende weiße Streifen, zu dem sich das Antlitz der Nonne, die Haube und das Skapulier ihres Ordenskleids zusammenfügen, korrespondiert mit der hellroten Tunika der kleinen Marienfigur in der Miniaturmalerei. Dass Großes und Kleines in dem Professporträt miteinander verflochten sind, bringt sehr deutlich Sor María Antonias *Imitatio Mariae* zum Ausdruck. Ihre innere Ausrichtung auf die Mutter Gottes wird in dem Bildnis am Körperäußeren der Religiösen anschaulich gemacht. Das Körperbild des Exemplums und das der Konzeptionistin sind hierbei wie zwei Folien hintereinander geschichtet und zugleich aufeinander bezogen.

Der Ordensschmuck im Regelwerk der Konzeptionistinnen – *Imitatio Mariae* und Siegelmetaphorik

Dass Konzeptionistinnen wie Sor María Antonia de la Purísima Concepción dazu verpflichtet waren, ein Marienbild auf der Brust zu tragen, geht auf die Gründung des Ordens von der Unbefleckten Empfängnis zurück, in deren Rahmen die heilige Beatrix nicht allein die Farbigkeit des Habits der Konzeptionistinnen bestimmte, sondern die Mitglieder der neuen religiösen Frauengemeinschaft überdies dazu aufforderte, auf



Abb. 21: Anonym, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción* (Detail), 2. Hälfte 18. Jahrhundert (ca. 1778), Öl auf Leinwand, 106 × 81 cm, Tepetztlán, Museo Nacional del Virreinato

ihrem Ordensgewand zwei Bilder der *Bienaventurada Virgen María* anzulegen.¹³¹ Genauere Hinweise zur Gestaltung sowie zur Bildpraxis und Funktion dieser Ordensschmuckstücke gibt die päpstlich approbierte Fassung des Regelwerks von 1511, in der die folgenden Anweisungen festgelegt werden:

„Llevarán [las Concepcionistas] en el manto y en el escapulario la imagen de nuestra Señora, rodeada de rayos y con la cabeza coronada de estrellas. En el escapulario la imagen irá suspendida sobre el pecho para que, al tiempo de dormir o de trabajar, puedan depositarla en lugar decente y recogerla cuando van al coro, al locutorio o al capítulo; en el manto, irá cosida al hombro derecho. Esta imagen recordará a quienes profesan esta santa Religión que deben llevar enronizada en sus corazones a la Madre de Dios, como ejemplar de vida, imitando su conducta inocentísima y siguiendo la humildad y el menosprecio del mundo que ella practicó mientras vivió en este siglo.“¹³²

Den Ordensregeln entsprechend war ein erstes Bild der von Strahlen umgebenen und mit einem Sternenkranz bekrönten Jungfrau Maria beim Betreten von Chorraum, Locutorium und Kapitelsaal in der Mitte der Brust auf dem Skapulier anzubringen, jedoch zur körperlichen Arbeit und Nachtruhe abzulegen. Währenddessen sollte eine zweite derartig gestaltete Darstellung der Gottesmutter in Höhe der rechten Schulter am Mantel befestigt werden. Die konkreten Aussagen der Verordnungen in Bezug auf den Anbringungsort der beiden Marienbilder legen nahe, dass sich die heilige Beatrix da Silva Meneses bei der Invention der bildtragenden Schmuckstücke von der Heiligen Schrift inspirieren ließ. So heißt es im Sprechgesang der beiden Liebenden im Hld 8,6:

„Pone me ut signaculum super cor tuum ut signaculum super brachium tuum quia fortis est ut mors dilectio dura sicut inferus aemulatio lampades eius lampades ignis atque flammaram.“¹³³

131 Vgl. Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Fundacional de la Orden de la Inmaculada Concepción = Bula Fundacional de la Orden „Inter Universa“ (30 de Abril de 1489)*, S. 52, <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023). Vgl. hierzu auch Armella de Aspe 1993, S. 37.

132 Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Bula „Ad Statum Prosperum“ (17 Septiembre 1511)*, Kapitel 3 „De la forma del hábito de esta Religión“, S. 79 f., <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023) („Sie [die Konzeptionistinnen] werden auf ihrem Mantel und Skapulier das Bild Unserer Lieben Frau tragen, die von Strahlen umgeben und mit Sternen bekrönt sein soll. Auf dem Skapulier wird das Bild auf der Brust angebracht sein, damit sie es zum Schlafen oder Arbeiten an einem angemessenen Ort aufbewahren können und es an sich nehmen, wenn sie in den Chorraum, das Sprechzimmer oder den Kapitelsaal gehen; auf den Mantel sei es in Höhe der rechten Schulter aufgenäht. Dieses Bild wird diejenigen, die sich zu dieser heiligen Religion bekennen, daran erinnern, dass sie die Mutter Gottes als Vorbild in ihren Herzen thronend tragen sollen, ihr unschuldigstes Verhalten imitierend und ihr in ihrer Demut folgend, die sie übte, als sie in diesem Jahrhundert lebte.“, Übersetzung M.S.).

133 Vulgata, Ct 8,6.

Während der Bräutigam, der seine Braut auffordert, ihn wie ein Siegel auf ihr Herz und ihren Arm zu legen, in der christlichen Auslegungstradition des Hohenliedes traditionell als Jesus Christus aufgefasst wurde, haben die Kirchenväter seine Geliebte als Ecclesia (Hippolyt von Rom), Einzelseele (Origenes) oder Maria (Ambrosius von Mailand) ausgedeutet, wobei die Mutter Gottes als Inbegriff der durch die Braut bezeichneten Kirche oder Jungfrau galt.¹³⁴ Diese drei großen Zweige der Allegorese des Hohenliedes herrschten bis ins 18. Jahrhundert vor.¹³⁵

Im Fall der Marienbilder der Konzeptionistinnen wird, bezugnehmend auf die Siegelmetaphorik des Hohenliedes Salomos, die Mutter Gottes zum inhaltlichen Zentrum der Ordensschmuckstücke erklärt. Die auf dem Habit angelegten bildtragenden Schmuckstücke besiegelten die *unio mystica* mit Gott, die im Rahmen der Profess rituell vollzogen wurde. Durch ihr Marienmotiv verweisen sie aber auch explizit auf den besonderen Bund, den die Konzeptionistinnen mit Maria/Ecclesia eingehen. Die Ordensschmuckstücke werden so zum äußeren Kennzeichen der Verschreibung der Profess an Maria und die Kirche. Wie ein Ring, der beim Ehegelöbnis als Symbol der Vermählung an den Finger der Braut gesteckt wird, bestätigte das auf dem Herzen getragene Schmuckstück die Profess und besiegelte so die von dem neuen Konventmitglied abgelegten Ordensgelübde.

Es genügte jedoch nicht, das Marienbild auf dem Körperäußeren zu tragen, vielmehr weisen die oben zitierten Forderungen der heiligen Beatrix darauf hin, dass die Ordensschmuckstücke in das Körperinnere zielen und die Schwestern daran erinnern sollten, die exemplarische Mutter Gottes im Herzen thronen zu lassen. Das intensive Betrachten des Marienbildes sollte dazu führen, dass die Gottesmutter in das Herz der Nonnen einzieht und diese ihrem Vorbild nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich gleich werden. Die bildtragenden Schmuckstücke regten die Schwestern des Ordens von der Unbefleckten Empfängnis Mariens damit explizit zur Nachahmung der Mutter Gottes an. Wie aus den Worten der heiligen Beatrix hervorgeht, ging es darum, das unschuldigste Verhalten der Jungfrau Maria und ihre Demut zu imitieren und sich wie die Gottesmutter in der Verachtung alles Weltlichen zu üben. Das Marienbild der Konzeptionistinnen sollte die sittliche Reinheit der Ordensmitglieder, die durch die Nachahmung ihres Exemplums gewährleistet war, auf ihrem Körperäußeren zur Anschauung bringen. Die Forderungen bezüglich der Gestaltung der Ordensschmuckstücke, die Beatrix da Silva Meneses im Regelwerk der Konzeptionistinnen festhielt, weisen darauf hin, dass ein zentraler Aspekt Mariens von besonderer Bedeutung für die Angehörigen ihres Ordens werden sollte. So

134 Vgl. Henning Graf Reventlow u. a., Art. „Hoheslied“, in: Theologische Realenzyklopädie, herausgegeben von Gerhard Müller, Band 15, Berlin/New York 1986, S. 499–514, hier S. 509 f.; Heinrich Groß, Art. „Hoheslied“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 439–442, hier Sp. 441.

135 Vgl. Reventlow u. a. 1986, S. 509–511.

spielt die Heilige dezidiert auf die Vorstellung der *Maria Immaculata* an; das oben angeführte Zitat aus den Ordensregeln bezeugt die damit verbundenen Reinheitsvorstellungen, die den Anweisungen der heiligen Beatrix zugrunde liegen. Vor dem Hintergrund, dass das Regelwerk der Konzeptionistinnen die Unbefleckte Empfängnis (*Immaculata Conceptio*) zum verbindlichen Motiv der Ordensschmuckstücke erklärt, gilt es in einem weiteren Schritt, näher zu untersuchen, was genau unter dieser Vorstellung zu verstehen war und wie die *Maria Immaculata* dargestellt wurde.

Die Unbefleckte Empfängnis Mariens als verbindliches Motiv der Ordensschmuckstücke

Die Vorstellung der *Immaculata Conceptio*, die dem Orden der Konzeptionistinnen seinen Namen gab, besagt, dass die Jungfrau Maria bei ihrer eigenen, durch das Eingreifen Gottes herbeigeführten Empfängnis, also von Anbeginn ihrer Existenz an, von jeglichem Makel der Urschuld der Menschen frei war. Während die Jungfräulichkeit Mariens mehrmals in der Bibel erwähnt wird (so zum Beispiel bei Jes 7,14 und Mt 1,23), lässt sich ihre Unbefleckte Empfängnis nicht aus den kanonischen Schriften, sondern lediglich aus apokryphen Texten herleiten. Aufgrund der ungeklärten dogmatischen Situation wurde die Lehre von der *Immaculata Conceptio* in der katholischen Kirche bereits in der frühchristlichen Zeit zum Gegenstand eines theologischen Streits.¹³⁶ Wie Suzanne Stratton-Pruitt zur Entstehung der Lehrmeinung erläutert hat, verbreitete sich die Idee im zweiten Jahrhundert zunächst in der griechischen Kirche und gelangte von dort im Mittelalter nach Westen.¹³⁷ Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert stritten sich insbesondere zwei christliche Orden um den Glaubenssatz. Die grundsätzlichen Streitpunkte waren die Fragen, wie Maria, da sie doch selbst ein Mensch und folglich mit der Erbsünde beladen sei, am Erlösungswerk Gottes teilnehmen konnte, beziehungsweise zu welchem Zeitpunkt ihre Befreiung von der Erbsünde angenommen werden musste. Während die Dominikaner („Makulisten“) eine göttliche Reinigung von der Erbsünde annahmen, vertraten die Franziskaner („Immakulisten“) die Position, dass Maria ohne Sünde empfangen worden sei.¹³⁸

136 Vgl. Wolfgang Beinert, Art. „Unbefleckte Empfängnis Mariä“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 8, Tübingen 2000, Sp. 721; Suzanne L. Stratton(-Pruitt), *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge 1994, S. 1; Gertrud Schiller, Art. „Die Immaculata Conceptio Mariae (Unbefleckte Empfängnis)“, in: dies., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4+1 Bände, Gütersloh 1966–1991, Band 4,2, S. 154–178, hier S. 154; Heinrich M. Köster und Ekkart Sauser, Art. „Unbefleckte Empfängnis Mariä“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 10, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 467–470, hier Sp. 467.

137 Vgl. Stratton(-Pruitt) 1994, S. 1–3.

138 Vgl. Córdova 2014, S. 80 f.; Gisela Noehles-Doerk, Zurbarán und Murillo. Ihre Immaculata-Darstellungen für Sevillas Gläubige. Beobachtungen zur sakral-erotischen Ausstrahlung, in: *Kirchliche Kultur*

Auch im *Siglo de Oro* war die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens ein umstrittenes Thema. Nachdem sich das Konzil von Trient, von dem gerade im Hinblick auf mariologische Fragen klärende Beschlüsse erwartet wurden, vorerst neutral gegenüber einer Dogmatisierung der *Immaculata Conceptio* ausgesprochen hatte, wurde die Unbefleckte Empfängnis Mariens insbesondere in Rom in den Jahren zwischen 1610 und 1630 rege diskutiert.¹³⁹ Für Spanien ist ein Sonderweg im Kampf um die Anerkennung des *Immaculata*-Glaubenssatzes zu konstatieren. Während sich die katholische Kirche weiterhin zurückhaltend verhielt, bemühte sich die habsburgische Monarchie, unterstützt durch spanische Gläubige, intensiv um die Anerkennung des Dogmas, dessen endgültige Verkündigung jedoch erst am 8. Dezember des Jahres 1854 durch Papst Pius IX. (1792–1878) erfolgte.¹⁴⁰ Einhergehend mit der enthusiastischen Verehrung der Unbefleckten Empfängnis Mariens setzte in Spanien im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts eine wahre „Bilderflut“ von *Immaculata*-Darstellungen ein.¹⁴¹ Wie Gisela Noehles-Doerk feststellte, haben hierbei, mehr noch als die biblische Beschreibung des „Apokalyptischen Weibes“ (Offb 12,1), die Visionen der heiligen Beatrix die am häufigsten anzutreffende Darstellungsform der *Maria Immaculata* des 16. und 17. Jahrhunderts geprägt.¹⁴²

Bereits Ende des 15. Jahrhunderts war der Typus der „*Tota Pulchra*“ entwickelt worden: Mit offenem Haar und gefalteten Händen schwebt die jungfräuliche Maria über der Erde oder steht auf einer Mondsichel, umgeben von emblemartig aufgeführten biblischen Reinheitssymbolen. Über der Jungfrau befindet sich häufig die sie bekrönende Trinität oder auch Gottvater allein. Wie in einem um 1537 gefertigten Gemälde von Juan de Juanes (auch: Vicente Juan Masip, um 1500–1579) kann das zu Maria gesprochene Wort „*Tota pulchra est amica mea – et macula non est in te*“ (Hld 4,7) beigefügt sein (Abb. 22).¹⁴³ Der Einsatz von Spruchbändern in der Verbildlichung der Unbefleckten Empfängnis bezeugt, wie Michael Scholz-Hänsel erklärt, die didaktische Funktion dieses Typus, musste der Kult um die *Maria Immaculata* doch erst noch etabliert werden.¹⁴⁴

und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien, herausgegeben von Jutta Held (= *Ars Iberica et Americana*, Band 9), Frankfurt am Main 2004, S. 145–159, hier S. 152; Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera 1591–1652*, Köln 2000, S. 44; Stratton(-Pruitt) 1994, S. 1–3.

139 Vgl. Noehles-Doerk 2004, S. 152; Scholz-Hänsel 2000, S. 44; Schiller 1980, S. 156.

140 Vgl. Noehles-Doerk 2004, S. 145, 151–153; Scholz-Hänsel 2000, S. 44; Jean Fournée, Art. „*Immaculata Conceptio*“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 338–344, hier Sp. 338.

141 Vgl. Noehles-Doerk 2004, S. 145, 152 f.

142 Vgl. ebd., S. 151.

143 Vgl. Córdova 2014, S. 80 f.; Scholz-Hänsel 2000, S. 44, 48; Fournée 1994, Sp. 340–342; Stratton(-Pruitt) 1994, S. 39–46; Armella de Aspe 1993, S. 51, 54, 56; Schiller 1980, S. 169–171. Zu diesem Bildbeispiel vgl. Fundación Banco Santander, *Inmaculada Concepción*, <<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/inmaculada-concepcion>> (6. Juli 2023).

144 Vgl. Scholz-Hänsel 2000, S. 44.

Im 17. Jahrhundert löste der „*La Purísima*“-Typus, bei dem die Symbole der Loretanischen Litanei zurücktreten oder ganz entfallen, den Typus der „*Tota Pulchra*“ ab.¹⁴⁵ Die unzähligen *Immaculata*-Bilder dieser Zeit sollten hierbei maßgeblich von den Vorgaben des von der Inquisition eingesetzten Sevillaner Künstlers und Kunsttheoretikers Francisco Pacheco (1564–1644) beeinflusst werden. Die Bemühungen um eine definitive Ikonographie zum Ausdruck bringend, hält seine postum veröffentlichte Abhandlung *Arte de la pintura* von 1646 einige praktische Anweisungen für bildliche Darstellungen der *Maria Immaculata* in folgender Weise fest:¹⁴⁶ „Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva [...] vestida del sol [...]; coronada de estrellas [...]“.¹⁴⁷

Unter Beachtung dieser bereits lange vorher bekannt gewesenen Maßgaben fertigte Francisco de Zurbarán (1598–1664) bereits um 1635 eine *Inmaculada Concepción* in Öl auf Leinwand an, die sich heute im Diözesanmuseum von Sigüenza befindet (Abb. 23).¹⁴⁸ Wie Noehles-Doerk anmerkte, äußert sich in diesem Gemälde eine weitere Forderung Pachecos, nach der die *Maria Immaculata* im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren darzustellen war. Die explizite Betonung der Kindheit Mariens ist wiederum vor dem Hintergrund der Reinheitsvorstellungen zu verstehen, die aufs Engste mit der Vorstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens verbunden waren und sich dementsprechend auch in der Ikonographie der *Maria Immaculata* widerspiegelten.¹⁴⁹

Wie sahen nun jedoch ganz konkret die Marienbilder aus, die basierend auf den Forderungen des Regelwerks der heiligen Beatrix von den spanischen Konzeptionistinnen auf der Brust getragen wurden? Zur Beantwortung dieser Frage wird sich der Blick im Folgenden zunächst auf den Mutterkonvent des Ordens in Toledo und dann auf das reformierte Konzeptionistinnenkloster in Ágreda richten.

Ein Retabel im Mutterkonvent in Toledo und gemalte Ordensschmuckstücke mit der *Maria Immaculata* als Christusträgerin

Das Aussehen der Ordensschmuckstücke, die die spanischen Konzeptionistinnen in Toledo trugen, lässt sich anhand eines Retabels nachvollziehen, das im Jahre 1618 zu

145 Vgl. Fournée 1994, Sp. 343; Stratton(-Pruitt) 1994, S. 78.

146 Vgl. Noehles-Doerk 2004, S. 151f.; Schoelz-Hänsel 2000, S. 48.

147 Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura (1646)*, herausgegeben von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 576 („Es gilt, sie [die Jungfrau Maria] mit einer weißen Tunika und einem blauen Mantel zu malen, so wie diese Frau Beatrix da Silva erschienen ist [...] mit der Sonne bekleidet [...] bekrönt mit Sternen [...]“; Übersetzung M. S.).

148 Zu diesem Gemälde vgl. Kat. Best. *Francisco de Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, herausgegeben von Odile Delenda, 2 Bände, Madrid 2009/2010, Band 1, S. 299–301 (Kat.Nr. 87).

149 Vgl. Noehles-Doerk 2004, S. 152.



Abb. 22: Juan de Juanes, *Inmaculada Concepción*, um 1537, Öl auf Holz, 218 × 184 cm, Madrid, Fundación Banco Santander



Abb. 23: Francisco de Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, um 1635, Öl auf Leinwand, 178 × 138 cm, Sigüenza, Museo Diocesano

Ehren der heiligen Beatrix da Silva Meneses von Doña Porcia Magdalena in Auftrag gegeben wurde und im unteren Chorraum der Klosterkirche der *casa madre* in Toledo aufgestellt ist (Abb. 24).¹⁵⁰ Wie die Inschriften „*JACOBO PALOMARES RESTITUIT 1768*“ und „*JR MMORA 1952*“ belegen, wurde der klar strukturierte Altar einer zweifachen Restaurierung unterzogen. Im Zentrum des in Öl auf Leinwand gefertigten Hauptbildes ist die Ordensgründerin als stehende Ganzkörperfigur dargestellt. Nach dem Vorbild der Schutzmantelmadonna hat sie ihren Umhang über die Mitschwester und die Prinzessin von Ásculi ausgebreitet, die hier gemeinsam mit ihrer Tochter, Sor Juana de Leiva, gezeigt wird.¹⁵¹ Begleitet von den Heiligen Franziskus von Assisi und Antonius von Padua (1195–1231) wendet sich Beatrix da Silva Meneses der Jungfrau Maria zu, die in der linken oberen Ecke des Gemäldes in einer gelborange leuchtenden Gloriole erscheint. Das demütig geneigte Haupt der Mutter Gottes ist bekrönt und zugleich von einem Sternenkranz umgeben. Mit vor der Brust zum Gebet erhobenen Händen wird die mit einer weißen Tunika und einem blauen Mantel bekleidete *Maria Immaculata* auf einer Mondsichel stehend gezeigt. Ihre Darstellung scheint sich hierbei in den mittelgroßen Ordensschmuckstücken der Konzeptionistinnen von Toledo widerzuspiegeln, die mithilfe von Nadeln an den Mänteln und Skapulieren der Nonnen befestigt sind. So zeigen die Broschen, die wohl aus einem goldfarbenen Metall und bunter Emaille gefertigt wurden, ebenfalls eine auf der Mondsichel stehende Madonna (Abb. 25).

Wie die Ausrichtung des Körpers der Marienfigur und die Farbigkeit der sie umgebenden Gloriole suggeriert, ist das Marienbild auf den Schmuckstücken identisch mit der Marienvision am linken oberen Bildrand. Bei näherer Betrachtung der Ordensschmuckstücke fällt jedoch ein entscheidender Unterschied zu der zuvor beschriebenen Darstellung der Jungfrau auf: Die mit einer roten Tunika und einem Mantel bekleidete Mutter Gottes auf den bildtragenden Schmuckstücken hat ihre Hände nicht zum Gebet gefaltet, sondern hält ein Zepter und den Christusknaben.

Während die Darstellung des Marienbildes in der Gloriole am linken Bildrand des Retabels in Toledo den Forderungen Pachecos zum Typus der „*La Purísima*“ folgt, schreiben die Broschen der spanischen Konzeptionistinnen dem Körper ihrer Trägerinnen bemerkenswerterweise nicht allein das Bild der *Immaculata Conceptio* ein, sondern auch das der Gottesmutter als Christusträgerin. Durch die als „*Inmaculada franciscana*“ bekannte Konzeption des Marienbildes auf ihrem Herzen werden die heilige Beatrix da Silva Meneses und ihre Mitschwester so in der Entsprechung zur Mutter Gottes ebenfalls als Frauen definiert, die den fleischgewordenen Logos in sich

150 Mein herzlicher Dank gilt der amtierenden Äbtissin des Mutterkonvents der Konzeptionistinnen in Toledo, die mir eine Besichtigung des Retabels in der Klosterkirche ermöglichte.

151 Vgl. Balbina Martínez Caviro, *El monasterio de la Inmaculada Concepción. Historia y arte de la Casa Madre de las Concepcionistas Franciscanas*, Toledo 2015, S. 51, 62. Vgl. Perry 1999, S. 50 f.



Abb. 24 und 25: Anonym, *Retabel zu Ehren der heiligen Beatrix da Silva Meneses* (und Detail), 1618, Öl auf Leinwand, 347 × 224 cm, Toledo, Klosterkirche des Mutterkonvents der Konzeptionistinnen

tragen. Die Tatsache, dass die kreisförmigen gerahmten Ordensschmuckstücke das Bild der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind dabei kapselartig umschließen, lässt wiederum an die Metaphorik eines Behältnisses oder Gefäßes denken, für die bereits festgehalten wurde, dass sie für das Körperbild der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción von Bedeutung zu sein scheint.

Nach dem Vorbild der Inkarnation des Gottessohnes im Herzen der Jungfrau Maria werden die Konzeptionistinnen von Toledo in dem Retabel zu Ehren der heiligen Beatrix als ein reines Gefäß für das fleischgewordene Wort Gottes vorgestellt. Die Reinheit ihres Körpers durch ihre Marien-*Imitatio* ist die entscheidende Voraussetzung, die es den Ordensschwestern ermöglicht, das Jesuskind in ihren Herzen zu tragen. Als Christusträgerinnen orientieren sie sich hierbei jedoch keineswegs an dem traditionell mit diesem Aspekt in Verbindung stehenden heiligen Christophorus.¹⁵² Vielmehr stellt die Jungfrau Maria ein dezidiert weibliches Exempler der Christusträgerschaft dar.

152 Zu Christophorus als Christusträger vgl. Steiger 2012.

Die *vera effigie* der María de Jesús von Ágreda und die Marienbilder des reformierten Ordenszweigs

Ein Marienbild, dessen Aussehen sich ganz grundsätzlich von den eben beschriebenen Ordensschmuckstücken der Konzeptionistinnen in Toledo unterscheidet, zeigt demgegenüber ein Porträt, das noch zu Lebzeiten von María Coronel y Arana beziehungsweise der Venerable Madre María de Jesús de Ágreda (1602–1665) gefertigt wurde (Abb. 26).¹⁵³ María de Jesús, die dem von ihrer Familie begründeten Konzeptionistinnenkloster in Ágreda (Soria) seit 1627 als Äbtissin vorstand, wurde in dieser Position und aufgrund ihrer zahlreichen Visionen schnell zu einer überregionalen Identifikationsfigur des Ordens von der Unbefleckten Empfängnis Mariens erhoben.¹⁵⁴ Ihre *vera effigie* (*verdadero retrato*) zeigt die berühmte Visionärin vor einem abgedunkelten Hintergrund im Zentrum der Leinwand. Die außerordentliche Christusfrömmigkeit der Nonne, die bereits in ihrem Namen anklingt, wird durch die Inschrift „*Aetatis suae 33*“ betont, handelt es sich hierbei doch just um das Alter, in dem der Gottessohn gekreuzigt worden sein soll. Wie Beatrix da Silva Meneses in dem Retabel in der Klosterkirche der *casa madre* in Toledo trägt auch María de Jesús ein unterhalb der Mantelschließe und damit mittig auf der Brust auf ihrem Skapulier befestigtes Bild der „franziskanischen *Immaculata Conceptio*“. Wohl aufgrund der Tatsache, dass der Konvent der reformierten Ordensregel unterstand, handelt es sich hierbei jedoch um einen kleinen ovalen Anhänger aus vergoldetem Metall.

Dass die *vera effigie* der Sor María de Jesús aller Wahrscheinlichkeit nach die „geheime Präsenz“ eines weiteren Bildes verschweigt, verdeutlicht ein Blick auf die noch erhaltenen wohl frühneuzeitlichen Ordensschmuckstücke aus dem Konzeptionistinnenkloster in Ágreda (Abb. 27 und 28).¹⁵⁵ So zeigen die kleinen ovalen gold- beziehungsweise silberfarbenen Medaillons aus geringwertigen Legierungen wie Messing erstaunlicherweise nicht allein das geforderte Marienbild, das hier in Form einer Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Christuskind in den Armen auf der Vorderseite der Schmuckstücke angebracht ist. Vielmehr findet sich im Revers ein weiteres, dem Herzen der Trägerinnen zugewandtes Bild, und zwar das des heiligen Franziskus von Assisi, der in kniender Haltung und mit zum Himmel erhobenen Armen im Moment seiner Stigmatisierung durch den geflügelten Jesus Christus am Kreuz präsentiert

153 Zu diesem Bildnis vgl. Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, ohne Ortsangabe 2003, S. 92, 105–108.

154 Zum Leben der Venerable Madre María de Jesús de Ágreda vgl. ebd., S. 20–26.

155 Mein herzlicher Dank gilt der amtierenden Äbtissin des Konzeptionistinnenklosters in Ágreda. In einem persönlichen Gespräch zeigte sie mir die Ordensschmuckstücke, die sich traditionell im Besitz des Klosters befinden. Die angenommene Datierung der bildtragenden Schmuckstücke basiert auf einer mündlichen Auskunft der *Madre Superiora*.



Abb. 26: Anonym, *Retrato de Sor María a los 33 años (vera effigie)*, 1635, Öl auf Leinwand, unbekanntes Maß, San Martín de Don (Burgos), Klarissenkloster San Miguel Arcángel

wird.¹⁵⁶ Vermittelt durch die Rückenfigur war es den Ordensschwestern im Konzeptionistinnenkloster von Ágreda möglich, sich in den heiligen Franz hineinzusetzen und die göttliche Zeichnung ihres eigenen Körpers zu imaginieren. In dem Ordensschmuck der reformierten Konzeptionistinnen trat damit zu dem weiblichen Vorbild der Christusträgerin Maria die männliche Imitationsfigur des Ordensgründers der Franziskaner hinzu.

Die starken Abriebspuren an allen erhaltenen Medaillons könnten weiterhin darauf hinweisen, dass die Schmuckstücke in der Meditation zur Aktivierung der „inneren Bilder“ im Herzen berührt und betastet wurden. Es ist anzunehmen, dass die schlichte Materialität der Ordensschmuckstücke einen Bildgebrauch nach sich zog, der in Toledo aufgrund der Preziosität der dort getragenen Broschen nur schwer vorstellbar beziehungsweise geradezu ausgeschlossen war. Die haptische Erfahrbarkeit der Medaillons ermöglichte es den Konzeptionistinnen des reformierten Ordenszweigs von Ágreda, sich das „äußere Bild“ der Jungfrau Maria und des heiligen Franziskus von Assisi – vermittelt durch die Berührung der Schmuckstücke mit ihren Fingerspitzen – in das

¹⁵⁶ Zur Ikonographie des heiligen Franziskus von Assisi vgl. Gerlach van's-Hertogenbosch, Art. „Franz (Franziskus) von Assisi“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 6, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 260–315.



Abb. 27 und 28: Anonym, *Ordensschmuckstücke der Konzeptionistinnen von Ágreda* (Vorder- und Rückseite), wohl 18. Jahrhundert, versilbertes bzw. vergoldetes Messing, unbekannte Maße, Ágreda (Soria), Konzeptionistinnenkloster

Herzinnere einzuprägen. In der Tatsache, dass der Ordensschmuck in Ágreda im Vergleich zu den in Toledo getragenen Broschen deutlich kleiner und weniger wertvoll war, zeichnen sich Aushandlungsprozesse um die Frage ab, wie kostbar die Marienbilder der spanischen Konzeptionistinnen sein durften, um noch mit dem Armutsgelübde vereinbar zu sein. Die verschiedenen Lösungen, zu denen die unterschiedlichen Konvente in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Ausrichtung kamen, hatten konkrete Auswirkungen auf das Aussehen und sehr wahrscheinlich auch auf den Gebrauch der bildtragenden Schmuckstücke.

An diese Beobachtungen anknüpfend, gilt es, die Genese und Fertigung der ersten *escudos de monjas* weiterzuverfolgen. Wie das Professporträt der Sor María Antonia verdeutlicht, setzten sich die bildtragenden Broschen im Vizekönigreich Neuspanien ganz offensichtlich nicht allein durch ihre Größe, sondern auch das Material in besonderer Weise von dem Ordensschmuck der spanischen Konzeptionistinnen ab.

Zur Genese und Fertigung der ersten *escudos de monjas* im Vizekönigreich Neuspanien

Anders als in Spanien handelt es sich bei den ersten *escudos de monjas* in der überwiegenden Zahl um in Öl auf Kupferblech und Aquarell auf Pergament gefertigte Miniaturmalereien, die in Gold-, Silber-, Holz-, Perlmutter- oder Schildpattrahmen gefasst und mit Klammern, Ringen oder Bändern am Habit der neuspanischen Nonnen befestigt wurden. Aufgrund der Leichtigkeit der verwendeten Materialien konnten die zumeist runden oder ovalen Broschen Durchmesser von 15–20 cm annehmen. Auf der Brust getragen, reichten sie den Ordensschwestern somit bis ans Kinn und fungierten wohl auch als Mantelschließen.¹⁵⁷

Die frühesten Beispiele der noch erhaltenen und der Forschung bekannten *escudos de monjas* lassen sich zwei bedeutenden Künstlernamen Neuspaniens zuordnen: Eine von vier Arbeiten, die alle von der Hand des neuspanischen Künstlers Andrés Lagarto (1589–1666/1667) stammen sollen und wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, jedoch nicht vor 1620, gefertigt wurden, befindet sich heute in einer privaten Sammlung in Mexiko-Stadt (Abb. 29).¹⁵⁸ Der Schildpattrahmen der kreisrunden Brosche fasst eine auf Pergament ausgeführte Aquarellmalerei ein. Die bekrönte *Maria Immaculata* mit Kind wird von Putti sowie den biblisch-lauretanischen Mariensymbolen *Porta Coeli* und *Speculum* umgeben und überdies von den Heiligen Franziskus von Assisi, Katha-

157 Vgl. Evangelisti 2007, S. 157; Perry 2007, S. 321, 325 f.; Hammer 2004, S. 97; Rubial García und Bieňko de Peralta 2003, S. 43; Egan 1994, S. 43–45; dies. 1993, S. 56, 59; Tovar de Teresa 1993, S. 124; Romero de Terreros 1952, S. 203 f.

158 Vgl. Rubial García und Bieňko de Peralta 2003, S. 14, 44 f.; Tovar de Teresa 1993, S. 149 f.



Abb. 29: Andrés Lagarto, *Escudo de monja* mit einer Darstellung der Maria Immaculata mit Kind, begleitet von dem heiligen Joseph, dem heiligen Franziskus von Assisi, der heiligen Gertrud von Helfta sowie der heiligen Katharina von Alexandrien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Aquarell auf Pergament, Schildpattrahmen, unbekannte Maße, Privatbesitz

rina von Alexandrien (287–305 n. Chr.), Joseph und Gertrud von Helfta begleitet.¹⁵⁹ Die drei weiteren *escudos de monjas* werden indessen im Museo de la Catedral de León, in einer privaten Sammlung in England sowie im Philadelphia Museum of Art aufbe-

¹⁵⁹ Zu den biblisch-lauretanischen Mariensymbolen vgl. Lore Lüdiche-Kaute, Art. „Lauretanische Litanei“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 27–31, hier Sp. 27 f.

wahrt.¹⁶⁰ Über die Miniaturmalereien der Broschen in León und Großbritannien hat Tovar de Teresa festgestellt, dass diese die Heiligen Franziskus von Assisi und Hieronymus beziehungsweise die von Engeln bekrönte sitzende Jungfrau Maria mit Kind in Begleitung der Heiligen Laurentius von Rom (gestorben 258 n. Chr.) und Antonius darstellen.¹⁶¹ Das in Philadelphia aufbewahrte Exemplar zeigt ebenfalls eine sitzende Mutter Gottes mit Kind (Abb. 30).¹⁶² Zu Seiten der bekrönten und von Putti sowie der *Porta Coeli* und dem *Speculum* umgebenen Jungfrau finden sich die Heiligen Johannes der Täufer und Katharina von Alexandrien.

Die älteste in Öl auf Kupferblech ausgeführte Miniaturmalerei, die für einen *escudo de monja* geschaffen wurde, trägt die Signatur des Künstlers Luis Juárez (1585–1639) und soll vor 1639 entstanden sein (Abb. 31).¹⁶³ Das Zentrum des in Privatbesitz befindlichen Schmuckstücks wird nahezu vollständig von den in Nahaussicht gezeigten Figuren der bekrönten Jungfrau Maria und des auf ihrem Schoße thronenden Jesuskindes eingenommen. Der über die linke Schulter der Mutter Gottes blickende heilige Joseph komplettiert die Darstellung zu einer *Familia Sacra*. Darüber hinaus erweitert sich die Szene um die mystische Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien, die in liebevoller Umarmung durch die ihr zur Linken stehenden Gottesmutter den Ring aus der Hand des Christusknaben empfängt.

Die Wahl von Kupferblech, Pergament und Schildpatt als Malgrund, auf deren Basis sich das neuartige Genre der *escudos de monjas* und die mit ihm verbundene Bildpraxis entfalten sollten, darf, wie Elizabeth Perry herausgearbeitet hat, sehr wahrscheinlich als direkte Reaktion auf die Reformbestrebungen des spanischen Erzbischofs Francisco Manso y Zuñiga (1587–1656) verstanden werden. Dieser war 1629 in das Vizekönigreich Neuspanien gekommen, um sich der Umsetzung der Beschlüsse des Trienter Konzils zu vergewissern. Hatten weder die Anweisungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses noch die überarbeitete Fassung des Regelwerks von 1511 spezifische Aussagen über die zu verwendenden Materialien der Marienbilder getroffen, verdeutlichen die 1635 im Rahmen der Inspektion durch den Erzbischof veröffentlichten *Regla y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia e Inmaculada Concepcion de la Santissima Virgen N. Señora* das besondere Interesse an einer betont einfachen Gestaltung der

160 Vgl. Tovar de Teresa 1993, S. 149.

161 Vgl. ebd., S. 150.

162 Vgl. Perry 2007, S. 326 f.; Clara Bargellini, Katalogbeitrag Nr. VI-2, Nun's Badge. Virgin and Child with Saints John the Baptist and Catherine of Alexandria (?), in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 1492–1820*, herausgegeben von Joseph J. Ritschel und Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia Museum of Art / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexiko-Stadt / Los Angeles County Museum of Art, New Haven/London 2006, S. 349–353, hier S. 349, 353; Tovar de Teresa 1993, S. 150, 152.

163 Vgl. Tovar de Teresa 1993, S. 150, 152.

Abb. 30: Andrés Lagarto, *Escudo de monja mit einer Darstellung der Maria Immaculata mit Kind, begleitet von dem heiligen Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina von Alexandrien*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Aquarell auf Pergament, Schildpatt-rahmen, Ø 15 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art



Abb. 31: Luis Juárez, *Escudo de monja mit einer Darstellung der Jungfrau Maria mit Kind, begleitet von der heiligen Katharina von Alexandrien und dem heiligen Joseph*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert (vor 1639?), Öl auf Kupferblech, unbekannte Maße, Privatbesitz



neuspanischen Broschen.¹⁶⁴ Demnach wird im dritten Kapitel des nochmals erweiterten Regelwerks in Bezug auf den Habit und Ordensschmuck der Konzeptionistinnen vermerkt:

„Traigan en el manto, y escapulario una imagen de nuestra Señora cercada de los Rayos del Sol, y Corona de Estrellas en la cabeça, con guarnicion llana, y decente, que no sea de Oro, piedras, ni esmalte [...].“¹⁶⁵

Obleich die wohl kurze Zeit später aufkommende Gattung des *escudo de monja* die Forderungen des Bischofs formal erfüllen konnte, handelte es sich bei den neuartigen Broschen keineswegs um weniger wertvolle Schmuckstücke. Ihre Preziosität verdeutlicht sich insbesondere im Vergleich mit den deutlich schlichteren Medaillons aus dem Konzeptionistinnenkloster von Ágreda. Die Verwendung von Schildpatt, das im Vizekönigreich Neuspanien in reichem Maße vorhanden war, verband den Ordensschmuck mit aufwendig gearbeiteten Prozessionskreuzen und Bischofsstäben, aber auch Haarkämmen oder künstlichen Schönheitsflecken (*chiqueadores*), die in elitären Kreisen Verwendung fanden. Nach Europa hingegen wurde das dort wiederum seltene und als „exotisch“ erachtete Material als exquisites Luxusgut exportiert.¹⁶⁶ Einen besonderen Wert besaßen nicht allein die Rahmen, sondern auch die häufig von namhaften Künstlern geschaffenen Miniaturmalereien der weder aus Gold oder Edelsteinen noch aus Emaille hergestellten Ordensschmuckstücke.

Wie Perry aufgezeigt hat, sollte das neuartige Genre der *escudos de monjas*, nachdem es zunächst Anklang gefunden hatte, bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erneut in die Kritik der kirchlichen Autoritäten geraten. So ermahnte der Erzbischof Payo Enríquez Afán de Rivera (auch: Ribera, 1613/1622–1684) im Jahre 1673 die Ordensschwwestern des Konvents San Jerónimo in Mexiko-Stadt hinsichtlich der auffälligen Broschen darauf achtzugeben, das Armutsgelübde nicht zu übertreten.¹⁶⁷ Im Zuge umfangreicher Reformen, die der Bischof Francisco Fabián y Fuero (1719–1801) in Puebla und der Erzbischof Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (1722–1804) in Mexiko-Stadt, unterstützt durch die bourbonische Monarchie, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Frauenkonventen durchzuführen suchten, wurden die auffälligen Schmuckstücke zum Zeichen des Protests nicht allein von den

164 Vgl. Perry 2007, S. 321, 325 f.

165 Francisco Manso y Zuñiga, *Regla, y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia, e Inmaculada Concepcion de la Virgen Santissima Nuestra Señora*, Mexiko-Stadt 1635, Kapitel 3 „De la forma del habito“, S. 4 („Auf ihrem Mantel und Skapulier sollen sie ein Bild Unserer Lieben Frau tragen, von Sonnenstrahlen umgeben, und mit einer Sternenkronen auf dem Kopf, in einer einfachen und schicklichen Fertigung; es soll weder aus Gold oder Steinen noch aus Emaille gefertigt sein.“, Übersetzung M. S.).

166 Vgl. Perry 2007, S. 326; Armella de Aspe 1993, S. 119.

167 Vgl. Perry 2007, S. 327, 331.

Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen angelegt, sondern auch von Schwestern anderer Orden.¹⁶⁸ Perry hat diesbezüglich resümiert: „The escudos de monjas had become both a product of imposed religious reform and an ingenious subversion of that reform.“¹⁶⁹

Das Marienbild im Professportät der Sor María Antonia de la Purísima Concepción

Während die frühen Arbeiten der neuspanischen Künstler Andrés Lagarto und Luis Juárez die *Maria Immaculata* durchgängig mit einem Christuskind in den Armen zeigen und sich hierin anscheinend an den spanischen Schmuckstücken mit der „franziskanischen *Immaculata*“ orientieren, folgen spätere Miniaturmalereien zumeist den „*La Purísima*“-Bildern von Künstler*innen wie Jusepe de Ribera (1591–1652) oder Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682) (Abb. 32), deren Darstellungen der Jungfrau Maria ohne Kind zu eingängigen Modellen für die kunsttheoretischen Überlegungen Pachecos wurden.¹⁷⁰

Im Gegensatz zur *Immaculata Conceptio*, die das Hauptmotiv der neuspanischen *escudos de monjas* darstellt, präsentiert das Professporträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción jedoch bemerkenswerterweise ein sehr besonderes Marienbild (Abb. 21).¹⁷¹ Wie bereits festgehalten, hat die gekrönte Jungfrau Maria in der Mandorla die Hände vor der Brust zum Gebet erhoben. Ihr Körper ist nicht in ein weißes, sondern ein hellrotes Kleid und einen blaugrünen Mantel gehüllt. Zudem steht sie auf einer schwarzen Mondsichel. Ein strahlend weißes Wolkenband, das sich um die leuchtend goldene Glorie des Gnadenbildes legt, ist zum Thron der himmlischen Trinität geworden, die in Form dreier gleich aussehender männlicher Gestalten in weißem, rotem und blauem Gewand über der Jungfrau Maria schwebt. Ebenfalls in der himmlischen Sphäre befinden sich die Erzengel Michael und Gabriel, die die Mutter Gottes zu beiden Seiten flankieren. Zu Füßen Mariens haben sich überdies Franziskus von Assisi

168 Vgl. ebd., S. 333–335.

169 Ebd. S. 335.

170 Zu diesem Bildbeispiel vgl. The Cleveland Museum of Art, *Immaculate Conception*, <<https://www.clevelandart.org/art/1959.189>> (6. Juli 2023).

171 Neben der Unbefleckten Empfängnis Mariens können die *escudos de monjas* in Abhängigkeit von Orden, Konvent, Trägerin und Anbringungsort am Habit bisweilen auch andere Motive aufweisen. Die auf der Brust getragenen Broschen zeigen dennoch nahezu ausnahmslos ein Bild der Jungfrau Maria. Zum Motiv der *Immaculata Conceptio* treten hierbei die Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, des Apokalyptischen Weibes, der Verkündigung an Maria, wahrscheinlich auch das Motiv der Geburt Jesu Christi sowie Mariengnadenbilder hinzu. Vgl. hierzu Perry 2007, S. 332; Hammer 2004, S. 97; Rubial García und Bieňko de Peralta 2003, S. 43; Tovar de Teresa 2003, S. 44; Armella de Aspe 1993, S. 92 f., 96; Tovar de Teresa 1993, S. 131, 133; Romero de Terreros 1952, S. 203 f.



Abb. 32: Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada Concepción*, um 1680, Öl auf Leinwand, 220,5 × 127,5 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art

sowie der im 18. Jahrhundert stark verehrte Johannes von Nepomuk (1354–1393) versammelt. Letzterer ist an seinem fünfsternigen Nimbus und dem kurzen Umhang zu erkennen.¹⁷²

Die miraculöse Entstehung des Gnadenbildes der *Virgen de Guadalupe*

Die detailliert ausgeführte Miniaturmalerei, die den Ordensschmuck der Professe zeigt, zeigt nicht das eng mit dem spanischen Mutterland verbundene Bild der *Inmaculada Concepción*, sondern das Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe*, das die Jungfrau Maria selbst zum Beweis ihrer Erscheinung auf mexikanischem Boden auf dem Mantel (*tilma*, *tilmatli* oder *ayate*) eines Indigenen namens Juan Diego Cuauhtlatoatzin (um 1474–1548) hinterlassen haben soll.¹⁷³ Die Legende, die von dem wundersamen

172 Zur Ikonographie des heiligen Johannes von Nepomuk vgl. Johanna von Herzogenberg, Art. „Johannes von Nepomuk“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 153–157.

173 Vgl. Perry 2007, S. 330; Richard Nebel und Horst Rzepkoski, Art. „Guadalupe“, in: Marienlexikon, herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Band 3, St. Ottilien 1991, S. 38–40. Bevor

Ereignis berichtet, wurde erstmals im Jahre 1648 von Miguel Sánchez (1594–1674) unter dem Titel *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* in spanischer Sprache veröffentlicht. Ein Jahr später publizierte Luis Lasso de la Vega die wahrscheinlich bereits im 16. Jahrhundert von Antonio Valeriano verfasste Erscheinungserzählung *Nicānmmopōhua* („hier wird es erzählt“) in seinem Werk *Huei tlamahuiçoltica* in Nahuatl. Zu den so bezeichneten „vier Evangelisten“, die über das Guadalupe-Ereignis berichtet haben, zählen ferner Luis Becarra Tanco (um 1602–1672) und Francisco de Florencia (um 1619–1695).¹⁷⁴

Das erste Gemälde, das die Erzählung der Erscheinung wiedergibt, ist 1656 entstanden, stammt von der Hand des Malers José Juárez (1617–1670) und wird im Konzeptionistinnenkloster in Ágreda aufbewahrt.¹⁷⁵ Im Zentrum des Gemäldes ist das Gnadenbild der Maria Guadalupe durch seinen gemalten *Trompe-l'Œil*-Rahmen ausgezeichnet, begleitet von vier narrativen Einzelszenen, in denen die wichtigsten Momente der Überlieferung schrittweise nachvollzogen werden können.

Wie die Legende nach Lasso de la Vega berichtet, war dem zum Christentum konvertierten Juan Diego auf dem Weg zur Messe am 9. Dezember des Jahres 1531 auf dem Hügel von Tepeyac am Rande von Mexiko-Stadt die Himmelskönigin begegnet und hatte ihn beauftragt, Juan de Zumárraga zu übermitteln, dass am Ort ihrer Erscheinung eine Kapelle errichtet werden solle. Nachdem der erste Bischof von Mexiko-Stadt die Wahrheit der Aussage auch nach zwei weiteren Visionserlebnissen Juan Diegos mehrfach bezweifelt hatte, musste dieser unverrichteter Dinge nach Tepeyac zurückkehren. Hier sollte ihm, der legendarischen Überlieferung entsprechend, die Jungfrau erneut begegnen und ihn anweisen, auf dem Gipfel des Hügels verschiedene Rosen aus Kastilien zu pflücken und Zumárraga zu bringen. Juan Diego, der die

die Legende die göttliche Autorschaft betonte, wurde das Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe* dem indigenen Künstler Marcos Cipac de Aquino (gestorben 1572) zugeschrieben. Vgl. hierzu Clara Bargellini, *The Colors of the Virgin de Guadalupe*, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, herausgegeben von Gerhard Wolf, Joseph Connors und Louis A. Waldman (= Villa I Tatti Series, Band 28), Mailand 2012, S. 2–25, hier S. 5 f., 12; dies., *Originality and Invention in the Painting of New Spain*, in: *Kat. Ausst. Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521–1821*, herausgegeben von Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar und Clara Bargellini, Denver Art Museum, Denver 2004, S. 79–91, hier S. 85.

174 Vgl. Córdova 2014, S. 157; Jeanette Favrot Peterson, *A Wonder-Working Guadalupe in the Seventeenth Century*, in: *Religion in New Spain*, herausgegeben von Susan Schroeder und Stafford Poole, Albuquerque 2007, S. 125–156, hier S. 125 f. und Anm. 1; Paul Badde, *Maria von Guadalupe. Wie das Erscheinen der Jungfrau Weltgeschichte schrieb*, Berlin 2006, S. 23, 26; Nebel und Rzepkoski 1991.

175 Vgl. Bargellini 2012, S. 14–16; Bargellini 2004, S. 86; Jeanette Favrot Peterson, *Katalogbeitrag Nr. 19, Virgen of Guadalupe with Apparitions*, in: *Kat. Ausst. Painting a New World* 2004, S. 154–159, hier S. 154, 156 f.; Rogelio Ruiz Gomar, *Katalogbeitrag Nr. 19, Virgen of Guadalupe with Apparitions*, in: *Kat. Ausst. Painting a New World* 2004, S. 159 f., hier S. 160. Eine Abbildung des Gemäldes findet sich bei Bargellini 2012, S. 15, Fig. 5.

seltenen Blumen fand und sie in seinem Mantel zum Bischof tragen wollte, wurde von den Wächtern des Palastes aufgehalten. Als er sein Geheimnis offenbarte, sollen diese begonnen haben, nach den edlen und wohlduftenden Blüten zu greifen, die nun jedoch wie gemalt, gestickt oder in den Mantelstoff eingenäht erschienen. Hierauf wünschte, der Legende zufolge, der Bischof Zumárraga den Inhalt der *tilma* zu sehen. Als Juan Diego den Mantel ein weiteres Mal öffnete, fielen die Blumen zu Boden, während sich das Tuch an der Stelle, an der sie vorher gelegen hatten, auf miraculöse Weise in das Antlitz der Mutter Gottes verwandelt haben soll.¹⁷⁶

Das Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe* am kreolischen Körper der „Braut Christi“

Der ehemals lokale Kult um das zunächst in einer kleinen Kapelle am Ort der vermeintlichen Erscheinung aufbewahrte Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe*, das heute in der 1974 errichteten *Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe* von Pilgerreisenden aus aller Welt aufgesucht wird, setzte bald nach dem Guadalupe-Ereignis in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein und intensivierte sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts.¹⁷⁷ Obgleich Fray Alonso de Montúfar y Bravo de Lagunas (1489–1572), der zweite Bischof von Mexiko-Stadt, die Verehrung in ambitionierter Weise förderte, stammte die Mehrzahl der Anhänger*innen des Guadalupekults, wie Richard L. Kagan festgestellt hat, im 16. Jahrhundert zunächst aus der indigenen Bevölkerung des Vizekönigreichs Neuspanien.¹⁷⁸

Im frühen 17. Jahrhundert fand ein Paradigmenwechsel statt; die *Guadalupana* wurde nun auch von den in Amerika geborenen Spanier*innen angerufen. Neue Impulse für die sprunghaft zunehmende Verehrung der *Virgen de Guadalupe* setzten unter anderem der Verdienst, der ihr bei der Abwehr eines Hochwassers zwischen 1629 und 1634 zugesprochen wurde, sowie die Veröffentlichung der Legende um die Entstehung des wundertätigen Gnadenbildes durch Miguel Sánchez im Jahre 1648.¹⁷⁹ Der Argumentation dieses Werks folgend konnte insbesondere die kreolische Elite das nicht von Menschenhand gefertigte, sondern von Gott geschenkte Gnadenbild der *Virgen de*

176 Vgl. Luis Lasso de la Vega, *Nican Mopohua*, Mexiko-Stadt 1649, abgedruckt bei Badde 2006, S. 26–44.

177 Vgl. Favrot Peterson 2007, S. 125; Ilona Katzew, Stars in the Sea of the Church. The Indian in Eighteenth-Century New Spain, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America* 2006, S. 335–348, hier S. 341; Donna Pierce, At the Crossroads. Cultural Confluence and Daily Life in Mexico, 1521–1821, in: Kat. Ausst. *Painting a New World* 2004, S. 25–45, hier S. 33; David A. Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe. Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge 2001, S. 54 f.; Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World 1493–1793*, New Haven/London 2000, S. 152; Nebel und Rzepkoski 1991, S. 39.

178 Vgl. Kagan 2000, S. 152.

179 Vgl. Favrot Peterson 2007, S. 125; Jorge Alberto Manrique, La cultura del Barroco en la Nueva España, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas* 2003, S. 20–33, hier S. 27; Brading 2001, S. 54 f.; Kagan 2000, S. 152.

Guadalupe als sicheren Beweis für die eigene Auserwähltheit und die besondere Rolle Neuspaniens für die Geschichte der Erlösung des Menschengeschlechts betrachten.¹⁸⁰ Aufgrund seines göttlichen Ursprungs wurde das *Acheiropoieton* als höchstes und ultimatives Bild der Jungfrau Maria erachtet, das die *Immaculata*-Darstellungen bei Weitem übertrumpfen konnte. Selbst Papst Benedikt XIV. (1675–1758) soll, als er das Bild „Unserer Lieben Frau von Guadalupe“ zum ersten Mal in Form einer gemalten Kopie ansehen konnte, mit Bezug auf den Psalm 147,20 die Worte „Non fecit taliter omni nationi“ ausgerufen haben.¹⁸¹ Die Autorisierung des Kults erfolgte im Jahre 1737, in dem die *Virgen de Guadalupe* von Seiten der katholischen Kirche in Rom zur Schutzpatronin Mexikos erklärt wurde.¹⁸²

Wie die bisherigen Ausführungen belegen, war der Guadalupekult in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits zutiefst mit dem Selbstverständnis der in Amerika geborenen Bevölkerungsgruppen des Vizekönigreichs Neuspanien verbunden, wobei das Gnadenbild der am Hügel von Tepeyac erschienenen Jungfrau Maria im Zuge der Suche nach einer nationalen Identität insbesondere für die Emanzipationsbestrebungen der Kreol*innen eine wichtige Symbolfunktion übernehmen sollte.¹⁸³ In den Miniaturmalereien der *escudos de monjas* tritt das zweidimensionale Bild der Maria Guadalupe häufiger auf. Die bisher gesichteten Exemplare wurden sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert gefertigt (Abb. 33).¹⁸⁴ Demgegenüber findet sich im reichen Bestand der zur Profess in Auftrag gegebenen Gemälde neben dem Bildnis von Sor María Antonia de la Purísima Concepción lediglich ein weiteres Werk, in dem die *Guadalupeana* in der Miniaturmalerei des *escudo de monja* auf der Brust der porträtierten Schwester gezeigt wird. Es handelt sich hierbei um das Professporträt einer namentlich nicht bekannten Konzeptionistin, die wie Sor María Antonia de la Purísima Concepción im 18. Jahrhundert im Konvent Nuestra Señora de la Purísima Concepción in Mexiko-Stadt lebte (Abb. 34–36).¹⁸⁵ Wenngleich damit lediglich zwei Professporträts bekannt sind, die einen *escudo de monja* mit dem Gnadenbild der Guadalupe zeigen, ist aufgrund der Vielzahl noch erhaltener Broschen mit diesem Motiv anzunehmen, dass eine weitaus größere Zahl dieser Gemälde existierte.

180 Vgl. Córdova 2014, S. 157; Perry 2007, S. 330, 332; Katzew 2004, S. 2; Brading 2001, S. 74; Stafford Poole, *Our Lady of Guadalupe. The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531–1797*, Tuscon 1997.

181 Vgl. Córdova 2014, S. 148–150; Perry 2007, S. 330 und Anm. 14.

182 Vgl. Nebel und Rzepkoski 1991, S. 40.

183 Vgl. Córdova 2014, S. 156–158; Montero Alarcón 2008, S. 364.

184 Zu diesem Bildbeispiel vgl. Tovar de Teresa 1993, S. 175. Für weitere Exemplare vgl. ebd., S. 73, 80, 164.

185 Das Gemälde, das sich einst in der privaten Sammlung von Zelia Nuttal befand, ist bei einem Brand verlorenggegangen und nur noch in Form einer Fotografie erhalten. Zu diesem Bildnis vgl. Montero Alarcón 2008, S. 213, 364 f. und Bilddatenbank (CD), Nr. MC 4.; Muriel de la Torre 1952, Tafel 1.



Abb. 33: Francisco Antonio de Vallejo, *Escudo de monja mit einer Darstellung der Virgen de Guadalupe, begleitet von dem heiligen Ignatius von Loyola, dem heiligen Franz von Borja, dem heiligen Aloisius von Gonzaga, Diego Luis de San Vitores, dem heiligen Franz Xaver, dem heiligen Stanislaus Kostka mit Kind sowie drei Märtyrern, die Tilma halten zwei Engel*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Kupferblech, Schildpattrahmen, unbekanntes Maß, Privatbesitz

Im Inneren der neuspanischen Frauenkonvente blieben Ordensschwwestern wie Sor María Antonia de la Purísima Concepción zumeist verborgen. Zudem wurden Professfeiern als wichtige Momente der Selbstinszenierung der kreolischen Elite aufgrund der sinkenden Neueintritte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer seltener. Währenddessen konnte die Darstellung der an das Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe* gebundenen „Braut Christi“ – vermittelt durch das im Haus der Eltern ausgestellte Professporträt – die gesellschaftliche Stellung der in Amerika geborenen Spanier*innen legitimieren und gleichzeitig ihren Wunsch nach politischer Emanzipation zum Ausdruck bringen.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Vgl. Perry 2007, S. 321, 330, 332 f.



Abb. 34–36: Anonym, *Bildnis einer unbekanntes Ordensschwester aus dem Konzeptionistinnenkloster Nuestra Señora de la Purísima Concepción in Mexiko-Stadt* (und Details), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, unbekannte Maße, ehemals in der Privatsammlung Zelia Nuttall (bei einem Brand zerstört)



Beobachtungen zur Einbindung des *escudo de monja* im Bildnis von Sor María Antonia

Mit der folgenden Untersuchung der Einbindung des *escudos de monja* in das Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción soll ein Aspekt der neuspanischen Bildnisse von Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen beleuchtet werden, der in der bisherigen Forschung nur marginale Beachtung gefunden hat. Während der Körper der Professe als Träger und Rahmen der überdimensionierten Brosche weitestgehend in den Hintergrund des Bildes zurücktritt, wird der *escudo de monja* im Zentrum der Leinwand zum Blickpunkt. Die besondere Anziehungskraft, die von dem Schmuckstück ausgeht, begründet sich zunächst in der kreisrunden abgeschlossenen Form und der hell aufleuchtenden Farbigkeit der Miniaturmalerei. Überdies erregt die Irritation über die Frage, in welchem Verhältnis der bildtragende Ordensschmuck und der Körper der Nonne zueinander stehen, die Aufmerksamkeit der Betrachtenden des Gemäldes. Der*die anonyme Künstler*in lässt hierbei sehr unterschiedliche Wahrnehmungen aufeinandertreffen. So scheint die Brosche vor dem Herzen der Ordensschwester zu schweben und zugleich in den Brustbereich der Professe inkorporiert zu sein.

Über die nicht eindeutige Verortbarkeit des *escudo de monja* hinaus vermittelt auch die Miniaturmalerei des Schmuckstücks eine ambivalente Raumerfahrung. Die vom unteren zum oberen Bildbereich zunehmende Heiligkeit des Bildpersonals markiert eine immer größer werdende Distanz. Während Franziskus von Assisi und Johannes von Nepomuk den Betrachtenden am nächsten sind, befindet sich die über der Jungfrau Maria thronende Heilige Dreifaltigkeit in größter Entfernung zu ihnen. Die *Guadalupana* scheint indessen wie in einen Schrein in den Körper der Ordensschwester eingesetzt zu sein und zugleich aus der Tiefe des Bildraums heraus hervorzutreten.

Neben der spannungsvollen Plastizität, die durch die reliefartig vor- und zurückspringende Präsentation des Bildpersonals in der himmlischen Szene erzeugt wird, ist der skizzenhafte Charakter der Miniaturmalerei bemerkenswert, durch den das gemalte Bild im Bild von der Realität des umliegenden Raums geschieden und darüber hinaus als solches kenntlich gemacht wird. Ohne an Detailreichtum einzubüßen, weist die Gestaltung der Miniaturmalerei des *escudo de monja* einen bemerkenswerten Duktuswechsel auf. Im Vergleich zur präzisen Schilderung von Körper und Gewand der Professe beziehungsweise der Christuskind-Figur zeigt der bildtragende Ordensschmuck, insbesondere im Bereich des Wolkenbands, einen gröberen, streifigen Farbauftrag, der an Ölskizzen erinnert. Der malerisch weiche Pinselstrich erzeugt einen Eindruck von Vagheit und Unbestimmtheit, illusioniert eine Veränderung der Materie am Übergang von irdischer und himmlischer Sphäre und unterstreicht die atmosphärische Wirkung der Miniaturmalerei.

Der *escudo de monja* als Siegel und Spiegel des Herzens

Im Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción kann der *escudo de monja* damit in einer ersten Lesart als Siegel aufgefasst werden, das sich der Brust der Professe aufzulegen und in ihren Körper beziehungsweise ihr Herz einzuprägen scheint. Rubial García und Bieńko de Peralta haben diesbezüglich auf das Manuskript eines neuspanischen, namentlich nicht bekannten Jesuiten verwiesen, das aus einer Sammlung von Predigten und Reden aus dem ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert stammt und in der Biblioteca Nacional in Mexiko-Stadt aufbewahrt wird.¹⁸⁷ In seinem Kommentar zur *Regla de la Concepción* bezieht sich der anonyme Autor im Kontext der Besprechung der Bedeutung der Ordensschmuckstücke auf das Hld 8,6, also jene Bibelstelle, auf die sehr wahrscheinlich bereits die heilige Beatrix da Silva Meneses mit ihrer Forderung rekurrierte, ein Bild Mariens vor dem Herzen und auf der Schulter zu tragen.¹⁸⁸ Während weder die originale noch die päpstlich approbierte Fassung des Regelwerkes einen Hinweis auf die Siegelmetaphorik geben, findet sich in der 1635 von Manso y Zuñiga veröffentlichten Edition eine Formulierung, die auf die Vorstellung des Einprägens des Bildes der Jungfrau Maria in das Herz der Nonnen verweist. So erläutert das dritte Kapitel der *Regla y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia e Inmaculada Concepcion de la Santissima Virgen Nuestra Señora*:

„Traese esta imagen, para q[ue] sepan las professas desta santa Religion, que [h]an de tener á la Madre de Dios, y Reyna de los Angeles impressa en su coraçon, y traerla siempre delante de los ojos como dechado, y forma de vida, y gloria, para imitar su innocentissima vida, y santa conversacion, su soberana humildad, y menosprecio del mundo, q[ue] viviendo en esta vida siguió.“¹⁸⁹

Im Regelwerk des Ordens der Unbefleckten Empfängnis Mariens wird explizit betont, dass die *escudos de monjas* der visuellen Erinnerung an die Nachahmung der Mutter Gottes dienen sollten.¹⁹⁰ Entgegen der These Perrys, dass die Schmuckstücke weniger für die private Devotion bestimmt waren,¹⁹¹ sondern vor allem vor den Augen anderer wirken sollten, heißt es im Kommentar des anonymen Jesuiten weiter:

187 Die *Regla de la Concepción* des anonymen Jesuiten wird in der Biblioteca Nacional in Mexiko-Stadt (UNAM) unter der Signatur ms. 833 aufbewahrt. Vgl. Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 43 f. und Anm. 78.

188 Vgl. Anonym, *Regla de la Concepción*, BNM, ms. 833, fol. 192v–193v. Vgl. Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 43 f. und Anm. 78.

189 Manso y Zuñiga 1635, Kapitel 3 „De la forma del habito“, S. 5 („Es gilt dieses Bild zu tragen, damit die Professen dieser heiligen Religion wissen, dass sie die Mutter Gottes und Königin der Engel im Herzen eingepägt und immer vor den Augen zu tragen haben, wie ein Vorbild, eine Lebensform und Form der Herrlichkeit, um ihr unschuldigstes Leben, ihre heilige Unterhaltung und erhabene Demut sowie Verachtung der weltlichen Dinge zu imitieren.“, Übersetzung M.S.).

190 Vgl. hierzu auch Perry 2007, S. 332.

191 Vgl. ebd.

„El corazón cae entre los pechos y es fuente de los spiritus [sic] vitales y de el calor que por todo el cuerpo se derraman. Pues decir que se ponga la Virgen entre los pechos y sobre el corazón, es decir que su exemplo y imitación se derrame por todo el cuerpo, donde la virtud de el corazón se deriva [...] y sobre el hombro se pone, porque con el hombro se llevan cargos y la Virgen os ha de ayudar a llevarlos.“¹⁹²

Wie die Mutterschaft Mariens zum Vorbild der Versiegelung des gläubigen weiblichen Körpers wurde, hat bereits die heilige Katharina von Siena ausführlicher beschrieben. So erläuterte die Mystikerin in einem Brief an zwei Nonnen aus dem Konvent Santa Marta in Siena über die Empfängnis des Gottessohnes das Folgende:¹⁹³

„Il Figliuolo era percosso nel corpo, e la madre similmente; perocchè quella carne era di lei. [...] egli ha la forma della carne, ed ella, come cera calda, ha ricevuta l'impronta del desiderio e dell'amore della nostra salute dal suggello e del suggello dello Spirito santo, per mezzo del quale suggello è incarnato quello Verbo eterno divino.“¹⁹⁴

Aus den Worten Katharina von Sienas geht deutlich hervor, dass auserwählte Ordensfrauen, die wie die Dominikaner-Terziarin eine Stigmatisation erfuhren, ihre Wundmale nicht allein als Zeichen der Nachfolge Christi, sondern auch als *Imitatio Mariae* verstehen konnten – ein Gedanke, den Katharine Park wie folgt ausführt:

„[...] they also might use it as a means of imitating Mary herself, as the vessel of the incarnation, the soft matter of her body imprinted with the divine and human form that was her son – an event painters often depicted in terms that suggested the impression of an image along a kind of divine ray.“¹⁹⁵

Derartige Bildlösungen erinnern an die Miniaturmalereien der eingangs vorgestellten

192 Anonym, *Regla de la Concepción*, BNM, ms. 833, fol. 192v–193v. Vgl. Rubial García und Bieñko de Peralta 2003, S. 43 f. und Anm. 78 („Das Herz liegt zwischen den Brüsten und ist Quelle der *spiritus vitales* und der Wärme, die sich in den gesamten Körper ergießen. Das heißt, wenn sie [die Konzeptionistin] die Jungfrau zwischen ihre Brüste und auf ihr Herz setzt, ergießt sich ihr Vorbild und die Nachahmung in den gesamten Körper, wo sich die Tugendhaftigkeit aus ihrem Herzen herleitet [...] auf die Schulter legt sie [das Bild Mariens], weil auf der Schulter Lasten getragen werden und die Jungfrau euch helfen soll, diese zu tragen.“; Übersetzung M.S.). Mit seinen Ausführungen bezieht sich der anonyme Jesuit, wie anzunehmen ist, auf die *spiritus*-Lehre Galens (129–199 n. Chr.).

193 Vgl. Park 1998, S. 264–266.

194 [Katharina von Siena] / Catalina de Siena, *Le lettere di S. Caterina da Siena*, herausgegeben von Piero Misciattelli, 6 Bände, Siena 1913–1922, Band 1, Kapitel 30, S. 137 („Der Sohn war in den Körper geschlagen worden und die Mutter ebenso, denn das Fleisch war das ihrige [...] er hatte die Gestalt des Fleisches und sie empfing, wie warmes Wachs, den Abdruck der Sehnsucht und Liebe unserer Erlösung von dem Siegel und des Siegels des Heiligen Geistes, durch welches Siegel das ewige und göttliche Wort eingepägt und inkarniert ist.“; Übersetzung M.S.).

195 Park 1998, S. 266.

escudos de monjas von Sor Juana Inés de la Cruz, in denen das göttliche Licht in der Verkündigungsszene auf den Herzensschoß der Gottesmutter und zugleich auch in das Herzzinnere der neuspanischen Hieronymitin trifft (Abb. 4 und 5). Demgegenüber prägt sich im Porträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción das Bild der vorbildhaften Jungfrau Maria in ihrer Erscheinung als *Virgen de Guadalupe* in den Körper und das Herz der Professe ein. Es wirkt, als sei die Brosche mit der Leinwand des Gemäldes, das die Nonne zeigt, vernietet worden. Der *escudo de monja* versiegelt das neue Ordensmitglied, besiegelt die mystische Vermählung und wundersame Vereinigung zwischen Gott und Mensch. Zugleich wird er zum Zeichen des Pakts mit der Gottesmutter.¹⁹⁶ Er bestätigt den außerordentlichen Status der „Braut Christi“ und kennzeichnet sie, wie ein Siegel den*die Urheber*in einer Botschaft authentifiziert und zugleich die Unversehrtheit und Autorität eines Dokuments bezeugt.¹⁹⁷

Nach einer zweiten Lesart werden der Körper und das Herz von Sor María Antonia de la Purísima Concepción am Tag ihrer Profess mit dem Bild der *Virgen de Guadalupe* nicht nur versiegelt und verschlossen, sondern zugleich auch perforiert und geöffnet. Das kreisrunde Schmuckstück und der Körper der Konzeptionistin sind wie zwei Folien hintereinander geschichtet, der *escudo de monja* scheint den Rumpf der Konzeptionistin jedoch auch förmlich zu durchdringen. Das Gewand und die Hautoberfläche der Ordensschwester überwindend, führt der Devotionsschmuck direkt in das Innere der Nonne. Die Brosche auf der Brust Sor María Antonias wird so zu einer eigens eingerichteten Schauöffnung, durch die die Betrachtenden des Porträts einen Einblick in den Körper der Professe erhalten.

In diesem Zusammenhang ist der Blick auf einen *escudo de monja* aus einer privaten Sammlung interessant, dessen Miniaturmalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von José de Páez (1720–1790) gefertigt wurde und eine Darstellung der von der Trinität und Heiligen begleiteten *Maria Immaculata* vor einem überdimensionalen rot leuchtenden Herzen zeigt (Abb. 37).¹⁹⁸ Über dieses Schmuckstück hat Tovar de Teresa konstatiert: „Esta obra me sugiere que los escudos de monjas son una representación visual del corazón místico que, a partir de la profesión, latirá en su nueva vida consagrada al esposo espiritual.“¹⁹⁹

196 Vgl. Rubial García und Bieñko de Peralta 2003, S. 44.

197 Vgl. Doris Bieñko de Peralta, *El corazón desentrañado. La experiencia mística de Gertrudis de Helfta*, in: *Temas, motivos y contextos medievales*, herausgegeben von Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno und Concepción Company (= Publicaciones de Medievalia, Band 33), Mexiko-Stadt 2008, S. 237–247, hier S. 245; Ganz 2008, S. 286.

198 Zu diesem *escudo de monja* vgl. Tovar de Teresa 1993, S. 172, 176.

199 Ebd., S. 176 („Dieses Werk regt mich zur Vermutung an, dass die *escudos de monjas* eine visuelle Repräsentation des mystischen Herzens darstellen, das mit der Profess in seinem neuen, dem geistigen Bräutigam gewidmeten Leben schlagen wird.“, Übersetzung M. S.).



Abb. 37: José de Páez, *Escudo de monja* mit einer Darstellung der Maria Immaculata vor dem Heiligsten Herzen Jesu, begleitet von der Heiligen Dreifaltigkeit, dem heiligen Joseph mit Kind, dem heiligen Dominikus von Caleruega, der heiligen Gertrud von Helfta, der heiligen Katharina von Alexandrien, dem heiligen Johannes von Nepomuk, der heiligen Klara sowie dem heiligen Franziskus von Assisi, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Kupferblech, Schildpattrahmen, unbekannte Maße, Privatbesitz

Die These Tovar de Teresas ist von Rubial García und Bieňko de Peralta zwar bereits angeführt, jedoch bisher noch nicht ausführlicher ausgewertet worden.²⁰⁰ Bemerkenswert an dieser Brosche ist nicht allein, dass das dargestellte Herz etwa lebensgroß wiedergegeben ist. Es handelt sich überdies um eine auffallend präzise, anatomische Darstellung des Körperorgans, von dessen Sattel die beiden großen angeschnittenen

200 Vgl. Rubial García und Bieňko de Peralta 2003, S. 44.

Gefäßreste abgehen. Der Herzmuskel ist so detailliert wiedergegeben, dass selbst die feinen Adern, die das Perikard durchziehen, mit bloßem Auge zu erkennen sind. Die um das voluminöse Körperorgan gelegte Dornenkrone und das kleine Kreuz, das aus dem nach oben aufstrebenden Gefäßrest herausragt, spielen ganz eindeutig auf das Heiligste Herz Jesu an.

Da die auf der Körpermitte angelegte Miniaturmalerei zugleich aber auch auf das Herz der Trägerin des *escudo de monja* Bezug nimmt, scheinen sich die Imaginationen der Herzen von *sponsus* und *sponsa* in José de Páez' Bildidee gegenseitig zu überlagern und überdies aufs Engste mit dem Vorstellungsbild der *Maria Immaculata* verflochten zu sein. Die heilige Getrud von Helfta, die am linken unteren Bildrand ihr eigenes Herz zur himmlischen Trinität emporhebt, könnte überdies darauf hindeuten, dass die Miniaturmalerei auch auf die Vorstellung des Herzenstauschs zwischen dem Gottessohn und der Trägerin des *escudo de monja* anspielt. Die bildtragende Brosche suggeriert, dass die neuspanische Nonne, wie die deutsche Mystikerin, ihr Herz mit Jesus Christus getauscht hat. Die Grundvoraussetzung hierfür ist, dass die Religiöse die *Maria Immaculata* selbst in ihrem Herzen trägt und wie diese so rein ist, dass sie das Herz des Gottessohnes empfangen kann.

Bei den Miniaturmalereien der *escudos de monjas*, die die Nonnenporträts vor dem Herzen der Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen zeigen, handelt es sich, wie in dieser Studie argumentiert werden soll, tatsächlich auch um Repräsentationen immaterieller Vorstellungsbilder, die als Produkt innerer Malvorgänge²⁰¹ im Herzen der Religiösen durch die Ordensschmuckstücke auf der Projektionsfläche des Habits nach außen gespiegelt werden. Der im Mittelalter geprägte Gedanke, nach dem Gott Besitz von dem gläubigen Herzen ergreift,²⁰² wird in einer Druckgraphik von der Hand des flämischen Kupferstechers Anton II. Wierix unter anderem durch die Ausfüllung dieses Körperorgans mit frommen Bildern anschaulich gemacht (Abb. 38). Der Kupferstich entstammt dem Zyklus *Cor Iesu Amanti Sacrum*, der den pädagogischen und katechetischen Bestrebungen der Jesuiten zuzurechnen ist.²⁰³ Es handelt sich um eine 18 Einzelblätter umfassende Serie, die das fromme Herz der gläubigen Christ*innen ins Zentrum der Betrachtung rückt, um den dreistufigen Weg des Menschen zu Gott

201 Vgl. Thomas Lentjes, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben von Klaus Schreiner, München 2002, S. 179–220, hier S. 186.

202 Vgl. Caciola 2003, S. 54.

203 Die vollständige Serie ist abgedruckt in: Kat. Best. *Catalogue raisonné Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1er*, herausgegeben von Marie Mauquoy-Hendrickx, 4 Bände, Brüssel 1978–1983, Band 1, S. 68–79 (Kat. Nr. 429–446), Tafel 56–58. Vgl. außerdem Dietmar Spengler, Die „Ars Jesuitica“ der Gebrüder Wierix, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch 57* (1996), S. 161–194, hier S. 169.



Abb. 38: Anton II. Wierix, *Cor Iesu Amanti Sacrum*, Das Jesuskind malt die „Vier letzten Dinge“ in das Herz des gläubigen Menschen, 1585/1586, Kupferstich, 9 × 5,7 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria

zu veranschaulichen. So wird das Herz von Teufel und Sünde bedroht und von den Liebespfeilen des Jesuskindes getroffen. Hierauf kehrt der Christusknabe in das Innerste der Gläubigen ein, um es von Unrat zu befreien und zu entflammen. Bevor der Gottessohn der von ihm eroberten, gereinigten und erleuchteten Herzenskammer einwohnen kann, nimmt er den Pinsel zur Hand und führt auf der Innenwand der Herzkammer eine prunkvolle Malerei der „Vier letzten Dinge“ aus.

Das Vorstellungsbild des malenden Erlösers führt zum Motiv des *Deus pictor*, das, wie Victor I. Stoichita betont hat, einen regelrechten Topos in der Kunst- und Andachtsliteratur der Gegenreformation darstellte und eng mit dem Konzept der nicht durch körperlichen Kontakt, sondern direkt und nur von Gott selbst erschaffenen *Immaculata Conceptio* verbunden ist.²⁰⁴ Den metaphorischen Akt der *creatio ex nihilo* Mariens trägt ein Retabel mit einem Gemälde der *Inmaculada Concepción* von Juan

204 Vgl. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, München 1997, S. 105, 107. Vgl. hierzu auch Jaime Cuadriello, *El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y material*, in: Kat. Ausst. *El Divino Pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, herausgegeben von dems., Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexiko-Stadt, Mexiko-Stadt 2001, S. 61–205, hier S. 141–143.

de Juanes aus dem 16. Jahrhundert vor.²⁰⁵ Das in Tempera auf Holz gefertigte Werk aus der Pfarrkirche in Sot de Ferrer (Castellón) präsentiert die von dem heiligen Joachim und der heiligen Anna begleitete *Maria Immaculata* im Typus der „*Tota pulchra*“ mit den Symbolen der Lauretanischen Litanei auf einer Tafel, die von einem Giebelfeld mit der Darstellung Gottes bekrönt wird. Während Gottvater in der Linken das Kugelkreuz mit sich führt, hat er die Rechte in einer an den Segensgruß erinnernden Geste erhoben. Der Blick des Schöpfers richtet sich auf das von ihm geschaffene Werk.²⁰⁶

Wie Stoichita konstatiert, wird Gott „als ‚Urheber eines Gemäldes‘ betrachtet, und dieses ‚Gemälde‘ ist die ‚Unbefleckte Empfängnis‘“²⁰⁷. Mit seinem „göttlichen Pinsel“ (*pinzel divino*) hat Gottvater die innere Idee in ein „äußeres Bild“ gewandelt. Bei der Gebärde, in der er die rechte Hand erhoben hat, handelt es sich, so Stoichita weiter, in Wahrheit um die Geste des *fiat*.²⁰⁸

Die Vorstellung Gottes als Autor und Maler der Unbefleckten Empfängnis Mariens, die *vice versa* auch Künstler*innen zu Schöpfer*innen macht, wurde schließlich auch auf das auf miraculöse Weise entstandene Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe* übertragen.²⁰⁹ Ein ovales Ölgemälde mit dem Titel *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, das wahrscheinlich von der Hand des bis 1753 wirkenden Künstlers Joaquín Villegas stammt und derzeit im Museo Nacional de Arte in Mexiko-Stadt aufbewahrt wird, stellt die Fertigung des *Acheiropoieton* durch den *Divino pintor* dar (Abb. 39).²¹⁰ In eine helle blaugraue Tunika und einen roten Mantel gehüllt sowie mit den Malutensilien ausgestattet hat Gottvater im Zentrum des Gemäldes vor dem von Engeln aufgespannten Tuch Platz genommen. Unter den Augen des assistierenden, mit einem blauen Gewand bekleideten Gottessohnes führt er in der himmlischen, von Putti bevölkerten Werkstatt die letzten Pinselstriche am Kultbild der Maria Guadalupe aus. Während die göttlichen Lichtstrahlen der über der Szenerie schwebenden Taube des Heiligen Geistes auf die *tilma* treffen, reicht der in ein knielanges Gewand von dunkler Farbigkeit gehüllte Juan Diego eine Malpalette empor, auf der die seltenen Marienblüten vom Hügel von Tepeyac zu den Farben für das Gnadenbild werden. Bezüglich der prominenten Rolle des indigenen Visionärs hat Clara Bargellini konstatiert: „Juan Diego is presented as an essential actor in the creation of the miraculous image, implying by extension that he is a part of the story of salvation.“²¹¹

205 Eine Abbildung des Retabels findet sich bei Stoichita 1997, S. 108, Abb. 41.

206 Vgl. ebd., S. 107 f.

207 Ebd., S. 107.

208 Vgl. ebd., S. 107–110.

209 Vgl. Cuadriello 2001, S. 141–179.

210 Zu diesem Gemälde vgl. ebd., S. 175–177 sowie Kat. Ausst. *El Divino Pintor* 2001, S. 256. Vgl. ferner Bargellini 2012, S. 22.

211 Bargellini 2012, S. 22.



Abb. 39: Joaquín Villegas zugeschrieben, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 101×76,5 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte

Die Miniaturmalereien der *escudos de monjas*, die von neuspanischen Nonnen wie Sor María Antonia de la Purísima Concepción auf der Brust und vor dem Herzen getragen wurden, zeigen Marienbilder, die mit dem Topos des *Deus pictor* beziehungsweise *Divino pintor* verbunden sind. Dass die Einbindung des Ordensschmuckstücks in das Professporträt nicht allein als Einprägung mithilfe der Siegelmetaphorik beschrieben werden kann, sondern auch als Einmalen des Göttlichen in den Körper und das Herz der Konzeptionistin, wird in besonderem Maße durch den an Ölskizzen erinnernden Charakter des gemalten *Bildes im Bild* verdeutlicht, der die göttliche *invenzione* und den *disegno* der Darstellung des „nicht von Menschenhand geschaffenen“ Gnadenbildes der *Virgen de Guadalupe* betont.

Bei der kreisrunden Brosche, die Sor María Antonia de la Purísima Concepción vor dem Herzen trägt, handelt es sich – wie zusammenfassend festzuhalten ist – um einen *escudo de monja*, der traditionell von neuspanischen Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen als Bestandteil ihres Ordensgewands angelegt wurde. Die Entstehung des einzigartigen Genres dieser überdimensionierten bildtragenden Schmuckstücke geht auf die Forderungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses zurück, die ihre Mitschwestern im Rahmen der Gründung des Ordens der Unbefleckten Empfängnis Mariens bereits Ende des 15. Jahrhunderts anweisen sollte, ein Bild der *Bienaventurada Virgen María* in Höhe der Brust und der rechten Schulter am Habit zu befestigen.

Die Genese und weitere Entwicklung der neuspanischen Ordensschmuckstücke, die spätestens seit den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts gefertigt wurden und häufig von der Hand namhafter Künstler stammen, ist im Kontext von Reformbestrebungen in den Frauenklöstern des Vizekönigreichs und einer damit einhergehenden Einschränkung der Materialwahl für die bildtragenden Broschen sowie zunehmender Emanzipationsbestrebungen seitens der kreolischen Elite zu betrachten. Die Mehrzahl der Miniaturmalereien, die zumeist in Öl auf Kupferblech realisiert und mit einem Schildpattrahmen versehen wurden, tragen eine Darstellung der von der Trinität bekrönten und von Heiligen begleiteten *Maria Immaculata* vor. Auch die meisten Broschen in den neuspanischen Nonnenbildnissen zeigen das Bild der eng mit dem spanischen Mutterland verbundenen *Inmaculada Concepción*.

Stattdessen wird im Zentrum des Professporträts von Sor María Antonia de la Purísima Concepción anstelle der Unbefleckten Empfängnis Mariens das Gnadenbild der *Virgen de Guadalupe* in den Fokus der Betrachtung gerückt, das für Kreol*innen spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts und in besonderem Maße zur Zeit der Bourbonischen Reformen zu einer wichtigen Symbolfigur wurde, da es mit der Vorstellung der Auserwähltheit der in Amerika geborenen Spanier*innen verknüpft war.

Escudos de monjas wirkten als individuelle identitätsstiftende Zeichen der verschiedenen Konvente, wie auch jeder einzelnen Nonne.²¹² Als Devotionsschmuck waren sie nicht allein für die Augen anderer bestimmt, sondern erinnerten die Ordensschwester in der privaten Andacht an die Nachfolge Mariens.²¹³ Als Kunstwerke von außerordentlicher Qualität zeichneten sie den Status, aber auch die „Kostbarkeit“ ihrer Trägerin aus.²¹⁴ Vermittelt durch neuspanische Nonnenporträts, die anlässlich der Feier der Ablegung der *votos perpetuos* von der Familie des neuen Ordensmitglieds in Auftrag gegeben und im Haus der Eltern ausgestellt wurden, konnte die Darstellung der an die Gottesmutter gebundenen „Braut Christi“ überdies politisch wirksam werden: Es manifestiert sich ein Repräsentationsbedürfnis der um Abgrenzung bemühten und nach politischer Emanzipation strebenden, kreolischen Elite.²¹⁵

Im Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción wird mit dem Bild der Gottesmutter eine symbolische Stigmatisation zum Ausdruck gebracht.²¹⁶ Die Einbindung des „nicht von Menschenhand gefertigten“ Gnadenbildes der *Guadalupeana* in das Körperbild der Professe kann zum einen als Einprägung mithilfe der Siegelmetaphorik beschrieben werden, zum anderen aber auch als Einmalen des Göttlichen in den Körper und das Herz der Professe. Der Moment der Ablegung der auf

212 Vgl. Evangelisti 2007, S. 157; Perry 2007, S. 328, 332.

213 Vgl. Perry 2007, S. 328–330; Egan 1994, S. 44.

214 Vgl. Perry 2007, S. 328.

215 Vgl. ebd., S. 333–336.

216 Vgl. Bieñko de Peralta 2008, S. 245.

ewig bindenden Ordensgelübde, der wie der Vollzug der Taufe als Neugeburt und als Abstreifen des „alten Adams“ verstanden wurde, bedeutete zugleich die Ankunft des Bräutigams im Herzen der Braut, deren Seele umgeformt und „Bild des Bildes“ wird.²¹⁷ Bezüglich der in diesem Zusammenhang von Origenes formulierten Gedanken hat Karsten Lehmkuhler zusammengefasst: „Christus ist das Bild des Vaters, die Seele wird, wie es Paulus in Röm 8,29 sagt, umgestaltet in das Bild Christi.“²¹⁸ Im Fall von Sor María Antonia de la Purísima Concepción wird in diesem Sinne die innere Umformung der in mystischer Vermählung mit dem Logos vereinigten Seele durch die äußere Verwandlung des von Gott gekennzeichneten Körpers und seine Angleichung an das auf der Brust angebrachte und im Herzen empfangene Bild der vorbildhaften Jungfrau Maria markiert. Wie im Sprechakt, in dem die mystische Hochzeit mit Jesus Christus einhergehend mit dem Ringtausch bestätigt wurde, bedeutete der Moment, in dem das Ordensschmuckstück an den Körper der Professe angelegt wurde, die Besiegelung und Bestätigung des Bunds zwischen Maria, der Kirche und der Nonne.

2.10 Die Einwohnung des Gottessohnes im Herzen der Konzeptionistin. Eine *unio mystica* nach dem Vorbild der heiligen Gertrud von Helfta

Der Herzenstausch, das Jesuskind im Herzen Sor María Antonias und die heilige Gertrud von Helfta als Vorbildfigur

Der blumengeschmückte Zweig in der Linken Sor María Antonias ist aus den gleichen Materialien und Blüten gefertigt wie die Krone auf ihrem Haupt. Bereits festgehalten wurde, dass das Herz im unteren Drittel des Blumenarrangements mit dem rot leuchtenden Objekt in der Hand der Christuskind-Figur korrespondiert. Der kleine Gegenstand ist nicht eindeutig zu identifizieren, doch sehr wahrscheinlich handelt es sich um ein gefasstes Schmuckstück oder einen Edelstein. Die Farbigkeit und Form des opaken Objektes sowie seine Position in Höhe der linken Brust des kindlichen Bräutigams lassen vermuten, dass es auf das Herz des Gottessohnes anspielt. Während der ovale Gegenstand den Einblick in das Innerste Jesu Christi verwehrt, wird das Geheimnis dessen, was die Konzeptionistin in ihrem Herzen trägt, in ihrem Professoreporträt schaubar gemacht.

²¹⁷ Vgl. Lehmkuhler 2004, S. 55.

²¹⁸ Ebd.

So ist die herzförmige Klosterarbeit, die sich ebenfalls in Höhe der linken Brust Sor María Antonias befindet, zur behaglichen Schlafkammer eines kleinen Kindes geworden, bei dem es sich zweifellos um eine zweite Repräsentation des Gottessohnes handelt (Abb. 40). Ganz anders als die starr und unbeweglich erscheinende Christuskind-Figur ist der in Windeln gelegte und leicht zur linken Seite gewendete Knabe in seiner herzförmigen Wiege in einer auffallend natürlichen Haltung geschildert. Während die Linke auf dem Bauch des Wickelkindes ruht, schmiegt sich das kurzhaarige Haupt in die flach ausgestreckte Rechte. Die Beine sind leicht angewinkelt nebeneinander abgelegt. Wie der breite, mit Blüten und Puttenköpfen besetzte Rahmen der Klosterarbeit suggeriert, scheint der Knabe an einem abgeschlossenen, wohlbehüteten Ort Platz genommen zu haben. Durch seine symbolische Form und die rot leuchtende Farbigkeit kann der Schlafplatz Jesu Christi eindeutig als Herz erkannt werden. Da dieses die kindliche Bildfigur jedoch zugleich wie ein Hohlorgan umschließt, wird auch die Assoziation einer fruchttragenden Gebärmutter aufgerufen. Die ausdrucksstark flimmernden Rottöne, in die selbst der Christusknabe getaucht zu sein scheint, werden zum Zentrum des Herzens zunehmend dunkler und vermitteln so den Eindruck räumlicher Tiefe. Der Herzensraum, der das Wickelkind sicher umschlossen hält, scheint sich einerseits in den Körper der Nonne einzuwölben, andererseits jedoch auch Teil desselben und – wie eine Wunde – geöffnet zu sein.

Vermittelt durch den Blumenzweig und das darin angebrachte Herz wird eine Verletzung des Körperbildes der Ordensschwester inszeniert, durch die die Betrachtenden des Porträts von Sor María Antonia de la Purísima Concepción über die Grenzen des Habits und der Hautoberfläche der Religiösen hinweg den Einblick auf das verborgene Wunder der Vereinigung Gottes mit dem Menschen erhalten. Dem Vorbild der heiligen Gertrud von Helfta folgend erfährt die Konzeptionistin ihre *unio mystica* mit Jesus Christus im Herzenstausch, von dem die Zisterzienserin schreibt, es sei der Höhepunkt ihrer Begegnung mit dem Gottessohn gewesen. Das neuspanische Professporträt vermittelt aber auch die Vorstellung der Einwohnung des in Windeln gewickelten Jesuskindes im Innersten Sor María Antonias, so wie Gertrud die Große zur Weihnachtszeit die Geburt des Erlösers in ihrem als Bethlehemitischer Stall imaginierten Herzen visionierte.

Im Folgenden sei der Frage nachgegangen, auf welchem Weg und aus welchen Gründen das Wissen um die visionären Schriften der im 13. Jahrhundert wirkenden Klosterfrau und Mystikerin aus Helfta das Vizekönigreich Neuspanien erreichte. Überdies soll aufgezeigt werden, dass das Bildnis der neuspanischen Professe nicht allein durch die literarischen Visionsberichte, sondern auch konkret durch die Ikonographie der heiligen Gertrud der Großen inspiriert wurde.²¹⁹

219 Vgl. Rubial García und Bieñko de Peralta 2003, S. 46.

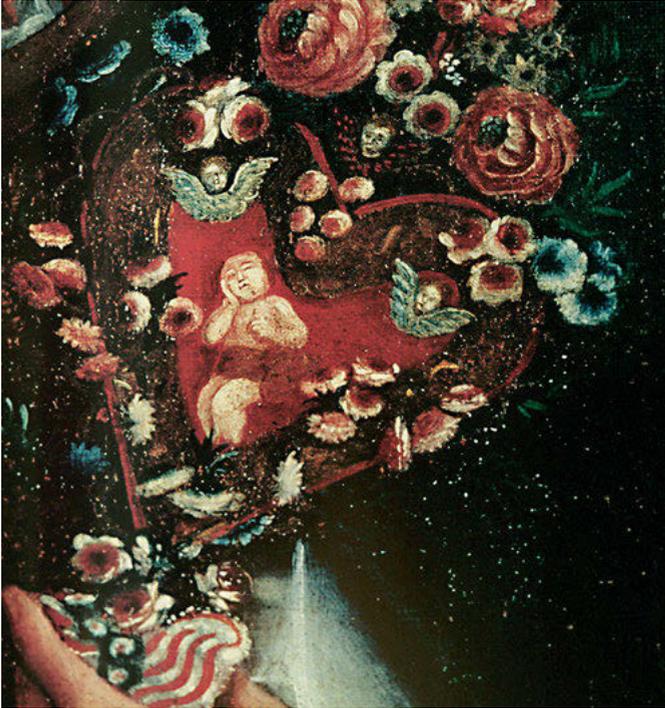


Abb. 40: Anonym,
*Sor María Antonia de la
Purísima Concepción*
(Detail), 2. Hälfte 18. Jahr-
hundert (ca. 1778), Öl auf
Leinwand, 106 × 81 cm,
Tepozotlán, Museo
Nacional del Virreinato

Zur Verehrung und Darstellung der Helftaer Klosterfrau in Iberoamerika

Wie Rubial García und Bieñko de Peralta in ihrem im Forschungsüberblick erwähnten Aufsatz konstatieren, war die heilige Gertrud von Helfta wahrscheinlich seit der ersten Publikation der lateinischen Übersetzung ihrer Autobiographie und Schriften, die der Kartäusermönch Johannes Justus von Landsberg (um 1490–1539) im Jahre 1536 im Kontext gegenreformatorischer Bewegungen in Köln realisierte, in Spanien bekannt.²²⁰ Mit der Veröffentlichung weiterer Übersetzungen um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert sollte sich der Kult der Zisterzienserin immer weiter auf der Iberischen Halbinsel verbreiten.²²¹ Damit einhergehend sind auch Bemühungen um eine verbindliche Ikonographie der heiligen Gertrud der Großen zu verzeichnen. So präsentiert das Titelblatt der ersten spanischen Publikation der Schriften der Helftaer Klosterfrau, die der Benediktinerbruder Leandro de Granada (um 1580–1626) 1605 in Salamanca

220 Vgl. ebd., S. 6. Vgl. hierzu auch Bieñko de Peralta 2008, S. 239; Antonio Rubial García und Doris Bieñko de Peralta, Santa Gertrudis la Magna. Huellas de una devoción novohispana, in: *Historia y Grafía. Revista de la Universidad Iberoamericana* 26 (2006), S. 109–139, hier S. 114.

221 Vgl. Rubial García und Bieñko de Peralta 2003, S. 7.

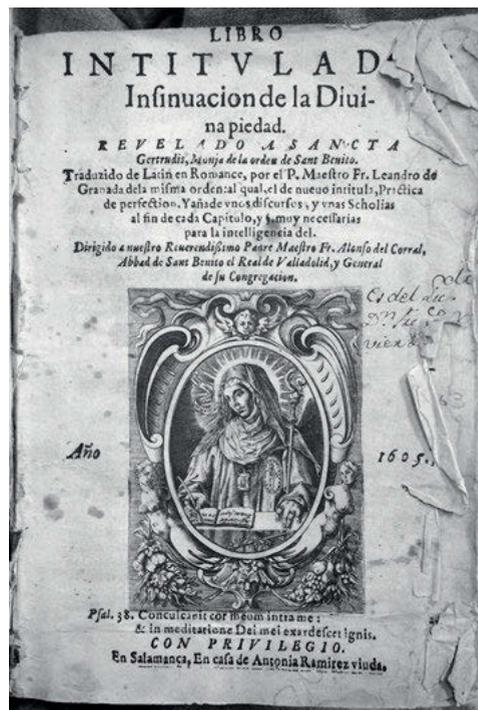


Abb. 41: Anonym, *Die heilige Gertrud von Helfta mit dem Jesuskind auf ihrer Brust*, Kupferstich, aus: Leandro de Granada, *Libro Intitulado Insinuacion de la Divina piedad. Revelado a Sancta Gertrudis, Monja de la orden de Sant Benito* [...], Salamanca 1605, Titelblatt

edierte, einen Kupferstich, der die Heilige in ihrer Ordenstracht als Halbfigur vor einem Tisch mit einem Äbtissinnenstab in der Linken und einer Schreibfeder in der Rechten zeigt (Abb. 41).²²² In Höhe ihrer linken Brust findet sich auf dem Stoff des Habits eine kleine ovale Aureole, in der ein stehendes Jesuskind zu sehen ist.

Die iberoamerikanische Welt wurde von der Publikation Leandro de Granadas und dem darin konzipierten Bild der heiligen Gertrud von Helfta nachhaltig geprägt. Die ersten schriftlichen Hinweise zu ihrer Verehrung im Vizekönigreich Neuspanien stammen aus Frauenkonventen in Mexiko-Stadt und Puebla und datieren in die Jahre um 1615.²²³ Eine der frühesten bekannten Darstellungen der Zisterzienserin, die in Neuspanien entstand, findet sich bezeichnenderweise in der Miniaturmalerei eines der ältesten *escudos de monjas*. Es handelt sich hierbei um die bereits kurz vorgestellte

²²² Vgl. Leandro de Granada, *Libro Intitulado Insinuacion de la Divina piedad. Revelado a Sancta Gertrudis, Monja de la orden de Sant Benito*, Salamanca 1605, Titelblatt. Das erste Bild der heiligen Gertrud von Helfta, auf dessen Grundlage der Kupferstich angefertigt wurde, soll auf miraculöse Weise entstanden sein. Vgl. Rubial García und Biénko de Peralta 2003, S. 8 sowie dieses Kapitel, S. 72 f.

²²³ Vgl. Rubial García und Biénko de Peralta 2006, S. 120 f.; Rubial García und Biénko de Peralta 2003, S. 12–14.

Arbeit Andrés Lagartos aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die sich heute in einer privaten Sammlung in Mexiko befindet (Abb. 29). In der Aquarellmalerei auf Pergamentpapier ist die heilige Gertrud die Große in ihr schwarzes Ordensgewand gehüllt. Während sie in der linken Hand den Äbtissinnenstab und darüber hinaus eine Märtyrerpalme mit sich führt, weist ihre Rechte auf das in der Körpermitte befindliche Herz, in dem der Christusknabe Platz genommen hat. Wie zuvor ausführlicher diskutiert wurde, vermittelt bereits der Anbringungsort der *escudos de monjas* einen deutlichen Bezug zum Herzen der Nonnen, der in dem hier vorgestellten Exemplar durch die Einbindung der heiligen Gertrud von Helfta in das Bildprogramm zusätzlich gesteigert wird.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sollte der Kult um die heilige Gertrud von Helfta durch die Realisierung weiterer Veröffentlichungen und die Aufnahme in das *Martyrologium Romanum* im Jahre 1677 im spanischen Mutterland und in den Kolonien neue Impulse erhalten. In Neuspanien manifestierte sich die zunehmende Verehrung der deutschen Klosterfrau und Mystikerin in einem seit den 1720er Jahren zu verzeichnenden Anstieg der Produktion ihrer Bilder, die bisweilen von den berühmtesten Künstler*innen des Vizekönigreichs geschaffen wurden.²²⁴

Mögliche Vorlagen für den im Herzen schlafenden Gottessohn

So ist im Jahre 1763 – und damit nur wenig früher als das Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción – eine Darstellung der *Santa Gertrudis* von der Hand Miguel Cabreras entstanden (Abb. 42).²²⁵ Das in Öl auf Leinwand gefertigte Gemälde, das heute im Dallas Museum of Art aufbewahrt wird, zeigt die in einen schwarzen Habit gehüllte und mit dem Äbtissinnenstab sowie einem Palmwedel ausgestattete Zisterzienserin vor einem Tisch, auf dem sich ein Tintenfass, Schreibfedern sowie ein aufgeschlagenes Buch befinden. Während die Rechte der lesenden Heiligen auf eine Passage in ihrer Lektüre weist, ist die Linke vor die Brust an ein großes, in zwei Hälften gespaltenes leuchtend rotes Herz geführt. Das einwohnende Jesuskind blickt direkt in den Raum der Betrachtenden und hat in einer Intimität bekundenden Geste das linke Füßlein auf dem Zeigefinger Gertruds abgestellt. Der mit einer violetten Tunika bekleidete Christusknabe hält die rechte Hand zum Segen erhoben und führt in der Linken eine Weltkugel mit sich. Die rotgefärbten Lettern, die in Höhe der Lippen des Gottessohnes entspringen und sich in einer wellenförmig aufsteigenden Linie durch den Bildraum bis vor das Antlitz der Heiligen ziehen, verweisen mit den Worten „*Invenies me in corde Gertrudis*“ („Du wirst mich im Herzen Gertruds finden“, Über-

224 Vgl. Rubial García und Biěńko de Peralta 2003, S. 10 f., 15 f.

225 Zu diesem Gemälde vgl. Dallas Museum of Art, *Saint Gertrude (Santa Gertrudis)*, <<https://www.dma.org/art/collection/object/5328501>> (6. Juli 2023).



Abb. 42: Miguel Cabrera, *Santa Gertrudis*, 1763, Öl auf Leinwand, 110 × 88 cm, Dallas, Dallas Museum of Art

setzung M.S.) auch auf textueller Ebene auf die Vision der Einwohnung des Jesuskin- des in ihrem Herzen. Im Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción wird der im Herzen einwohnende Christusknabe an nahezu der gleichen Stelle des Frauenkörpers dargestellt wie in dem Gemälde Cabreras. Anders zeigt jedoch das

jüngere, von anonymer Hand gefertigte Werk kein vor der Ordenstracht schwebendes, sondern ein in den Leib der Professe integriertes Herz, in dem sich überdies kein wachendes, sondern ein schlafendes Jesuskind findet.

Hinsichtlich einer möglichen Vorlage für diese Darstellungsform haben Rubial García und Bieńko de Peralta eine Druckgraphik angeführt, die das Titelblatt einer 1732 in Madrid veröffentlichten Neuauflage der von Leandro de Granada verfassten Übersetzung der Schriften der heiligen Gertrud von Helfta zielt (Abb. 43).²²⁶ Obschon der Kupferstich bemerkenswerte Gemeinsamkeiten mit dem Bild des im Herzen schlafenden Gottessohnes in dem Professporträt aufweist, werden bei näherer Betrachtung auch einige Unterschiede ersichtlich: Das Bildnis der neuspanischen Konzeptionistin zeigt ein zur Seite gewendet liegendes, in Windeln gewickeltes Jesuskind, das jeglicher Attribute entbehrt und ganz und gar von der Herzkammer umschlossen wird. Demgegenüber wird der sitzende Christusknabe in seiner langen Tunika in dem Titelblatt der madrilensischen Schrift auf ganz andere Weise präsentiert. Während die Rechte das aus dem geöffneten Herzen hervorragende Haupt abstützt, ruht die Linke auf einer in seinem Schoß abgelegten Weltkugel. In einer Platz beanspruchenden Haltung sind die Beine des Gottessohnes nebeneinander abgestellt.

Eine weitere Druckgraphik, die Rubial García und Bieńko de Peralta in ihrem Aufsatz zwar erwähnen, jedoch nicht in direkte Verbindung mit dem Professporträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción bringen, scheint für das Bildnis von besonderer Relevanz zu sein. Es handelt sich um einen Kupferstich, der 1756 von einem Künstler mit dem Namen Ortuño in Mexiko-Stadt gefertigt und ebendort im folgenden Jahr mit dem Thesenpapier des *bachiller* Manuel Joseph de la Iglesia veröffentlicht wurde (Abb. 44 und 45).²²⁷

Über die Darstellung der heiligen Gertrud der Großen, die wie in der vorangehenden Druckgraphik den schlafenden Gottessohn in ihrem Herzen trägt, vermerken die beiden Historiker*innen: „[...] lo interesante de este ejemplo es que, además de encontrarse dentro de un marco florido en forma de corazón, la imagen está invertida [...], por lo que el corazón y su filacteria aparecen del lado derecho y no del izquierdo.“²²⁸

226 Vgl. Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 46. Eine ähnliche (seitenverkehrte) druckgraphische Darstellung des im Herzen der heiligen Gertrud von Helfta einwohnenden Christusknaben findet sich bei Juan Bautista Lardito, *Idea de una perfecta religiosa en la vida de santa Gertrudis la Grande, hija del gran padre y patriarca san Benito*, Madrid 1720, Titelblatt. Vgl. Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 13, Abb. 2.

227 Das Thesenpapier wird im Archivo General de la Nación in Mexiko-Stadt aufbewahrt. Vgl. AGN, *Universidad*, Band 377, fol. 178. Vgl. Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 18.

228 Rubial García und Bieńko de Peralta 2003, S. 18 („Das Interessante an diesem Beispiel ist, dass das Bild sich hier nicht nur in einem herzförmigen Blumenrahmen befindet, sondern zugleich spiegelverkehrt wiedergegeben ist [...]. Deswegen erscheinen das Herz und seine Banderole auf der rechten und nicht auf der linken Seite.“, Übersetzung M.S.).

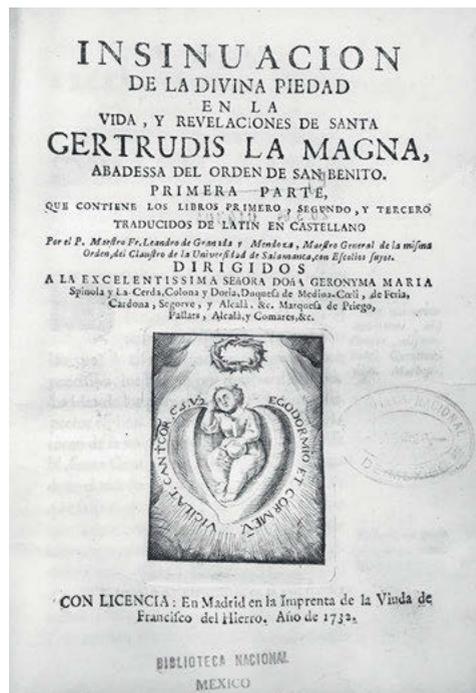


Abb. 43: Anonym, *Das im Herzen schlafende Jesuskind*, Kupferstich, aus: Leandro de Granada, *Insinuación de la Divina Piedad en la vida, y revelaciones de santa Gertrudis la Magna, abadessa del orden de san Benito* [...], Madrid 1732, Titelblatt

Wesentlicher als die Inversion der Attribute der Zisterzienserin erscheint die von Rubial García und Bieñko de Peralta unbeachtet gebliebene Tatsache, dass sich die angesprochene herzförmige Rahmung aus Blumen, in die das Bild der Zisterzienserin gefasst ist, in verkleinerter Form in ihrem Herzen noch einmal wiederholt. Wie die Bildunterschrift „*Virgineo invitans Sponsum Gertrudis amore, Lectulus en cordis, floridus, inquit, adest*“²²⁹ verdeutlicht, ist der Blütenrahmen in der Druckgraphik nicht nur dekoratives Beiwerk, sondern kennzeichnet die Schlafkammer des Gottessohnes vielmehr als das „blühende Bett“, das die Heilige dem kindlichen Bräutigam in ihrem Herzen bereitet hat. Die Präsenz des auf das Hld 1,16 (Vulgata: Ct 1,15) zurückgehenden durchaus erotisch aufgeladenen *lectulus-floridus*-Motivs in der literarischen und künstlerischen Produktion des Mittelalters hat Hamburger am Beispiel des geistlichen Sendbriefs *Von Ihesus pettlein* aus dem 15. Jahrhundert verdeutlicht.²³⁰ Die Aktualität dieses Gedankens im Vizekönigreich Neuspanien manifestiert sich noch vor der Veröffentlichung von

229 („Als Gertrud ihren Bräutigam in jungfräulicher Liebe einlädt, sagt sie: Hier ist es: das blühende Bettchen des Herzens.“, Übersetzung M.S.).

230 Vgl. Hamburger 1998, Kapitel 8 „On the Little Bed of Jesus. Pictorial Piety and Monastic Reform“, S. 383–426, hier insbesondere S. 386. Zu dem Sendbrief vgl. ferner auch ders. 1997, S. 77.

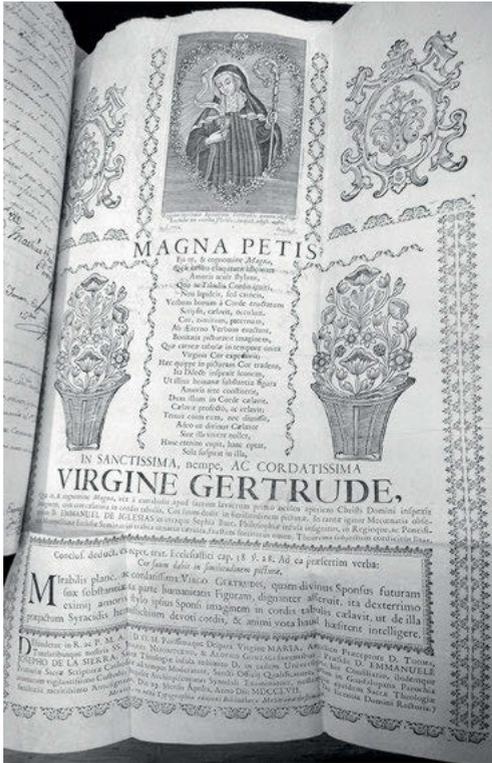


Abb. 44 und 45: Ein Künstler mit dem Namen Ortuño, *Die heilige Gertrud von Helfta mit dem schlafenden Jesuskind in ihrem Herzen* (und Detail), Kupferstich, aus: Thesenblatt des *bachiller* Manuel Joseph de la Iglesia, Mexiko-Stadt 1756

Ortuños Kupferstich in einer Predigt aus der Sammlung des bereits erwähnten anonymen Jesuiten vom Ende des 16. beziehungsweise Beginn des 17. Jahrhunderts in den Worten „es el corazón de la esposa lecho florido [...] y esto basta para no admitir a otro que al esposo“²³¹. Im Professporträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción wird die Vorstellung, dass ihr Herz zum „blühenden Bett“ Jesu Christi wird, dem Vorbild der heiligen Gertrud der Großen folgend, durch den mit Blumen geschmückten Zweig in der Linken der Konzeptionistin vermittelt. Dem Gemälde und der Druckgraphik Ortuños ist damit nicht nur das Motiv des schlafenden Gottessohnes, sondern auch das des *lectulus floridus* gemeinsam. Die naheliegende Vermutung, der im Thesenpapier des *bachiller* Manuel Joseph de la Iglesia publizierte Kupferstich käme am ehesten als Vorlage für das Bildnis der Nonne in Frage, wird durch die Feststellung entkräftet,

231 Anonym, *Regla de la Concepción*, BNM, ms. 833, fol. 258v („[...] das Herz der Braut ist das blühende Bett [...] und dieses nimmt keinen anderen auf als den Bräutigam.“, Übersetzung M. S.).

dass Ortuño kein liegendes, in Windeln gewickeltes Jesuskind zeigt, sondern einen sitzenden, mit einer Tunika bekleideten Christusknaben.

Vor der Folie der obigen Beobachtungen soll die Untersuchung des Bildes der Einwohnung des schlafenden Gottessohnes im Herzen von Sor María Antonia de la Purísima Concepción neu aufgegriffen, detaillierter ausgeführt und um neue Erkenntnisse bereichert werden. Zunächst gilt es, die frühesten bekannten künstlerischen Arbeiten zu diskutieren, in denen die beiden Motive des ruhenden sowie im Herzen Platz nehmenden kindlichen Jesus Christus miteinander verbunden wurden. Anhand der Diskussion von Artefakten, die über ein globales Netz von Handelswegen zirkulierten, soll schließlich aufgezeigt werden, dass diese häufig in aufwendig gestaltete Klosterarbeiten eingefügten Objekte als mögliche Vorlagen für das neuspanische Professporträt viel wahrscheinlicher sind als die Druckgraphiken, die das Titelblatt der Publikation Leandro de Granadas und das Thesenblatt des *bachiller* Manuel Joseph de la Iglesia zieren.

Das Motiv des im Herzen ruhenden Jesuskindes im Œuvre der Stecherfamilie Wierix

Das Motiv des im Herzen schlafenden Jesuskindes in den eben besprochenen Druckgraphiken geht auf ein Einzelblatt zurück, das der flämische Kupferstecher Hieronymus Wierix (1553–1619) vor 1619 fertigte (Abb. 46). Er ließ sich hierbei von einem Kupferstich inspirieren, der wahrscheinlich schon im ausgehenden 16. Jahrhundert von seinem jüngeren Bruder Anton II. für die bereits erwähnte Herzallegorese *Cor Iesu Amanti Sacrum* erdacht und hergestellt wurde (Abb. 47).²³²

In beiden Blättern der Brüder Wierix schmiegt der sitzende Christusknabe sein Haupt in die flache Hand des den Kopf abstützenden Arms. Der Gottessohn trägt eine lange Tunika. Ein im Schoß liegendes Kugelkreuz bedeutet die selbst im Zustand des Schlafs gesicherte Herrschaft des Erlösers. Die Beine sind in einer offenen Haltung nebeneinander platziert. Während das aufrecht sitzende Kind in dem von Anton II. geschaffenen Blatt ganz und gar von dem Herzensraum umschlossen wird, hat sich die Größe des Knaben im Verhältnis zu der von ihm besetzten Herzkammer in der von Hieronymus Wierix realisierten Variante deutlich verschoben. Der Körper des ruhenden Gottessohnes tritt nun aus dem Herzen hervor und scheint ihm eher aufzusitzen, als in ihm einzuwohnen.

Bald nach 1600 erfuhr das Motiv des schlafenden Jesuskindes im *Cor-Iesu-Amanti-Sacrum*-Zyklus eine ebenso rasante wie weite Verbreitung. Die Rezeption der Herzallegorese sollte hierbei nicht nur die Grenzen europäischer Länder überschreiten,

²³² Zur Wierix'schen Kupferstichserie *Cor Iesu Amanti Sacrum* vgl. die Einleitung sowie dieses und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 46 resp. S. 145 f. resp. S. 361 f., 413.

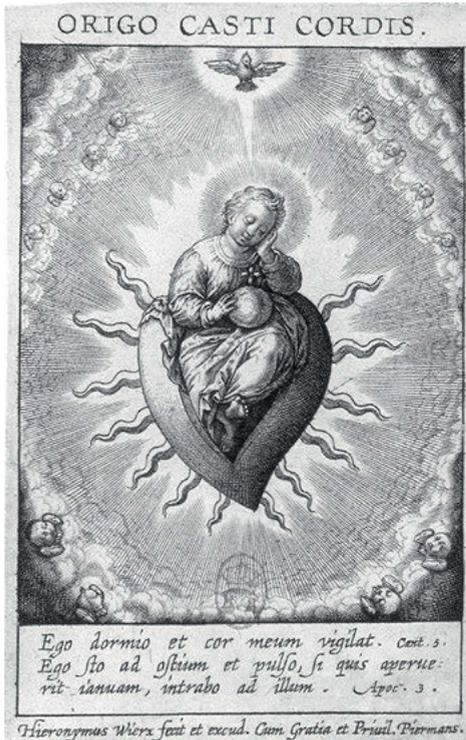


Abb. 46: Hieronymus Wierix, *Origo casti cordis* (*Ego dormio et cor meum vigilat*), vor 1619, Kupferstich, unbekannte Maße, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes



Abb. 47: Anton II. Wierix, *Cor Iesu Amanti Sacrum*, *Das im Herzen schlafende Jesuskind*, 1585/1586, Kupferstich, 9,3 × 5,8 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria

sondern ebenso in Austauschprozessen zwischen der katholischen und der lutherischen Konfession erfolgen.²³³ Dass die Kupferstichserie auch von Protestant*innen neuinterpretiert wurde, verdeutlicht die 1661 in Amsterdam und Frankfurt am Main publizierte *Lebendige-Hertzens-Theologie* des Kontroverstheologen und mystischen Spiritualisten Christian Hoburg (1607–1675).²³⁴ Seine Erbauungsschrift beinhaltet eine

233 Vgl. Carmen Roll, Katalogbeitrag Nr. 38, *Das Herz Jesu welches den Liebhaber heilig macht* (1699) und *Neue vom Himmel gesandte Andacht zu dem Göttlichen Hertz Jesu* (1722), in: Kat. Ausst. *Seelenkind* 2012, S. 187; Spengler 1996, S. 170; Walzer 1965–1969 [Das Herz als Bildmotiv], S. 158 f.; Karl-August Wirth, *Religiöse Herzemblematis*, in: *Das Herz 1965–1969*, Band 2, S. 63–106, hier S. 76 f. Zur breiten Rezeption der Herzallegorese *Cor Iesu Amanti Sacrum* vgl. exemplarisch Grzeskowiak und Hulsenboom 2015; Dietz 2014; Von Achen 2006; ders. 2004; ders. 2003.

234 Vgl. Christian Hoburg, *Lebendige Hertzens-Theologie* [...], Amsterdam/Frankfurt am Main 1661. Zur Rezeption der Wierix'schen Kupferstichserie in Hoburgs Erbauungsschrift vgl. Grzeskowiak und Hulsenboom 2015, hier insbesondere S. 136; Dietz 2014.

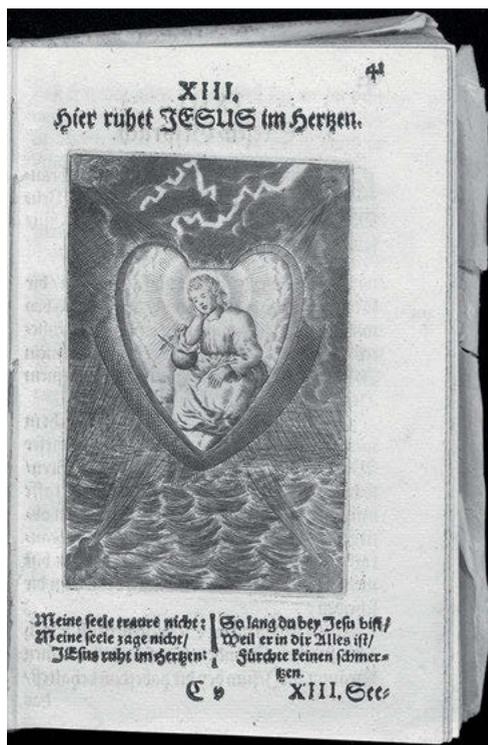


Abb. 48: Anonym, *Hier ruhet JESUS im Herzen* (13. Emblem), Kupferstich, aus: Christian Hoburg, *Lebendige Hertzens-Theologie [...]*, Amsterdam/Frankfurt am Main 1676, S. 41

22 Herzemblem umfassende Allegorese, in der die Motive der Wierix'schen Einzelblätter teilweise nahezu deckungsgleich übernommen, teilweise aber auch inhaltlich überarbeitet oder durch neue Bildinhalte ersetzt wurden. Das 13. Emblem „*Hier ruhet JESUS im Herzen*“ aus der Hoburg'schen *Hertzens-Theologie* stimmt – abgesehen von einigen kleineren stilistischen Veränderungen – nahezu gänzlich mit dem originalen Kupferstich von Anton II. Wierix überein (Abb. 48).²³⁵ Lediglich die Blitze werden in der protestantischen Erbauungsschrift nicht mehr durch wellenförmige, sondern durch zackige Linien dargestellt; außerdem wurden das angeschnittene Blutgefäß – das in dem Wierix'schen Stich aus dem Herzsattel austritt – sowie die Puttenköpfe – die den Wind aus den Ecken in das Zentrum der Druckgraphik pusten – abgeschattet. Als Auftragswerk der Gesellschaft Jesu erinnert die Wierix'sche Vorlage die Betrachtenden an die in Mk 4,35–41 beschriebene Wundergeschichte von der Stillung des Sturms, durch die sich Jesu Christi Macht über den Kosmos und die Notwendigkeit des be-

²³⁵ Die Abbildung ist hier einer späteren Auflage entnommen. Vgl. Christian Hoburg, *Lebendige Hertzens-Theologie [...]*, Amsterdam/Frankfurt am Main 1676, S. 41.

dingungslosen Glaubens an den Erlöser offenbart. Für Hoburg muss das Motiv des im Herzen ruhenden Jesuskindes keine eindeutige konfessionelle Markierung vorgetragen haben. So war es mit den von ihm vertretenen Glaubensinhalten kompatibel und konnte ohne signifikante Änderungen der Illustration seiner *Herzens-Theologie* dienen.

Dass Hoburgs Erbauungsschrift wiederum von Katholik*innen rezipiert wurde, legt ein Manuskript nahe, das 2006 aus dem Besitz der Kapuzinerbrüder von Herzogenbusch in die Sammlung der Tilburger Universitätsbibliothek übergang.²³⁶ Vor dem Hintergrund, dass es sich um eine Arbeit handelt, die aller Wahrscheinlichkeit nach von einem anonymen Protestanten aus den nördlichen Niederlanden nach der Mitte des 17. Jahrhunderts auf Basis der *Herzens-Theologie* zum persönlichen Gebrauch angefertigt wurde, stellen Radosław Grzeškowiak und Paul Hulsenboom fest: „The interconfessional use of the Wierix series turns out to have worked both ways: not only could a Protestant apply the Catholic engravings, a Capuchin Friar could also make use of the Protestant’s work.“²³⁷

Das Wierix’sche Motiv in der Kunstproduktion des *Siglo de Oro*

Bereits kurz nach 1600 und damit deutlich früher als die eben beschriebenen Austauschprozesse zwischen der katholischen und der lutherischen Konfession hatte das Wierix’sche Motiv des im Herzen ruhenden Jesuskindes auch unter Künstler*innen des *Siglo de Oro* Bekanntheit erlangt. Aus der beachtlichen Anzahl der Neuinterpretationen sticht ein im Meadows Museum in Dallas ausgestelltes Gemälde hervor, das Alonso Cano (1601–1667) um 1628/1629 schuf (Abb. 49).²³⁸ Das in Öl auf Leinwand gefertigte Werk, das ursprünglich die Tabernakeltür des Altars von Santa Teresa de Ávila in der Kirche des früheren Karmeliterklosters San Alberto de Sicilia in Sevilla geschmückt haben soll, weist Ähnlichkeiten mit dem Stich von Hieronymus Wierix auf, findet jedoch zugleich in einigen Details zu einem ganz eigenen Ausdruck. Es zeigt den sitzenden Christusknaben in einer blauviolettten Tunika und mit einem petrolfarbenen Schleier auf einem glatten, fleischig glänzenden Herzen, dessen Mitte von einem tiefen Spalt durchzogen wird. Die linke Hand, die den stärker zur Seite geneigten Kopf des schlafenden Kindes abstützt, ist mit dem Rücken zu den Betrachtenden gewendet. Währenddessen ist die rechte Hand ohne Attribut im Schoß abgelegt. Der bis weit über die Schultern fallende leicht zerzauste Lockenschopf rahmt das wohlgenährte Antlitz des Gottessohnes, das an Wangen, Nase und Ohren gerötet ist und

236 Vgl. Grzeškowiak und Hulsenboom 2015, S. 140.

237 Ebd., S. 140.

238 Zu diesem Werk vgl. Irida Rodríguez-Negrón, Niño Jesús de San Alberto de Sevilla. El Niño Jesús dormido de Alonso Cano, in: *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo* 20 (2013), S. 56–67, hier S. 59 f.



Abb. 49: Alonso Cano, *Das schlafende Jesuskind auf dem Herzen* (*Ego dormio, et cor meum vigilat*), um 1628/1629, Öl auf Holz, 40 × 24,5 cm, Dallas, Meadows Museum

im Vergleich zu den Wierix'schen Kupferstichen weniger idealisiert erscheint. Wie bereits Iraida Rodríguez-Negrón bemerkte, ist wahrscheinlich, dass Cano ein in Öl auf Leinwand gefertigtes Gemälde der *Santa Gertrudis* mit dem im Herzen ruhenden Jesuskind kannte, das sein Meister und Schwager Juan del Castillo (um 1590–1657/1658) im Jahre 1625 für die Kirche San Benito in Sevilla schuf.²³⁹

Indo-Portugiesische Elfenbeinfiguren des „*Bom Pastor*“

Bemerkenswerterweise findet sich das Wierix'sche Motiv auch in indo-portugiesischen Elfenbeinschnitzfiguren wieder, die seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert in Indien gefertigt wurden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die von Franz Xaver (1506–1552) angeführten Jesuiten, die Indien nach den Dominikanern und Franziskanern bereits im Jahre 1542 erreicht hatten, die Kupferstiche aus dem Œuvre der Stecherfamilie

²³⁹ Vgl. ebd.

Wierix verbreiteten.²⁴⁰ Evident werden die hier skizzierten Bezüge mit Blick auf eine Elfenbeinfigur aus dem 17. Jahrhundert, die sich heute in der Sammlung des Museu Histórico Nacional in Rio de Janeiro befindet (Abb. 50).²⁴¹ Die Darstellung des „schlafenden Jesusknaben“ oder „*Menino Jesus Dormente*“ in seinem herzförmigen Thron gleicht dem von Hieronymus Wierix gefertigten Kupferstich in erstaunlicher Weise. Wiederum scheint der Gottessohn in seiner langen Tunika dem Herzen eher aufzusitzen als ihm einzuwohnen. Während die flach ausgestreckte Linke den Kopf abstützt, ruht die Rechte auf der im Schoß liegenden Weltkugel. Auch die Haltung der Beine folgt der Druckgraphik des flämischen Kupferstechers.

Weitaus häufiger als elfenbeinerne Schnitzfiguren des „*Menino Jesus Dormente*“ sind indo-portugiesische Artefakte auf uns gekommen, die in der Forschungsliteratur zumeist als „Guter Hirte“ oder „*Bom Pastor*“ bezeichnet werden.²⁴² Die Datierung der frühesten Exemplare wurde zwischen 1590 und 1660 angesetzt. Hinsichtlich der Verortung dieser ebenfalls von anonymen Künstler*innen gefertigten elaborierten Schnitzarbeiten ist sich die kunsthistorische Forschung weitestgehend einig, dass die Artefakte im Raum Goa produziert wurden.²⁴³ Ganz anders als in dem eben beschriebenen Beispiel ist der aufrecht sitzende Knabe in einer im Museum für Asiatische Kunst in Berlin aufbewahrten Statuette aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mit einer Tunika bekleidet, sondern mit einem Schäfermantel (Abb. 51).²⁴⁴ Das stärker beschädigte und möglicherweise aus zwei verschiedenen Figuren des „Guten Hirten“ zusammengefügte Objekt zeigt das schlafende Kind in überproportionaler Größe auf einem nun deutlich kleineren Herzensthron, der wiederum eine konische, mit floralen und figürlichen Schnitzereien verzierte Felsenlandschaft bekrönt.²⁴⁵ Während der Hirtenjunge den leicht zur Seite geneigten Kopf mit dem gelockten Schopf und den geschlos-

240 Vgl. Alberto Saviello, Transzendenz in transkultureller Perspektive. Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten“, Teil 1, in: *Indo-Asiatische Zeitschrift* 16 (2012), S. 59–73, hier S. 64; Francis Collin, The Good Shepherd Ivory Carvings of Goa and their Symbolism, in: *Apollo* 120 (1984), S. 170–175, hier S. 171.

241 Zu diesem Beispiel vgl. Francesco Gusella, New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India. The Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658), in: *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019), S. 577–597, S. 581; *Arte do Marfim. Do sagrado e da história na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, herausgegeben von Lucila Morais Santos, Rio de Janeiro 1993, S. 65.

242 Vgl. Saviello 2012, S. 62; Margarita M. Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey 1997, S. 182 f.; Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del oriente en México*, Mexiko-Stadt 1985, S. 76; Margarita M. Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, 2 Bände, Madrid 1984, Band 1, S. 133.

243 Vgl. Saviello 2012, S. 63, 65.

244 Vgl. Saviello 2012, S. 60. Weitere auf einem Herzen thronende Figuren des „*Bom Pastor*“ bespricht Estella Marcos. Vgl. hierzu Estella Marcos 1997, S. 252 f.

245 Vgl. Saviello 2012, S. 60, auch Anm. 3.

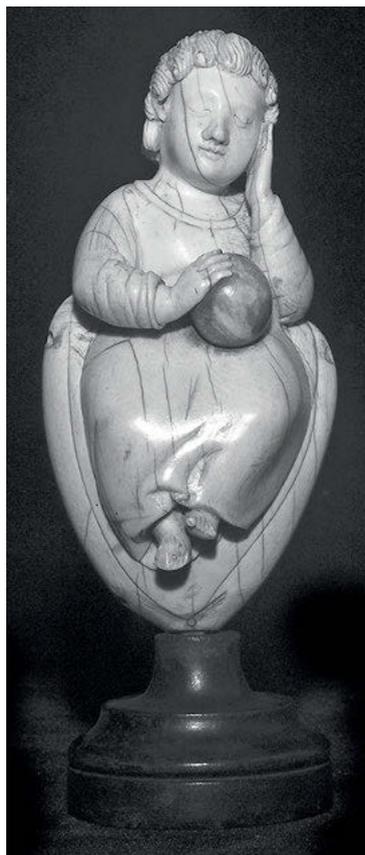


Abb. 50: Anonym,
Menino Jesus Dormente
(*Bom Jesus da Lapa*),
wahrscheinlich Goa,
17. Jahrhundert, Elfenbein
und Holz, Höhe: 14,5 cm,
Rio de Janeiro, Museu
Histórico Nacional

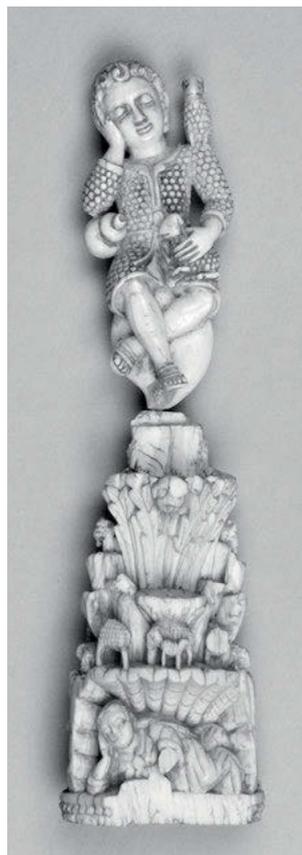


Abb. 51: Anonym, *Bom Pastor*,
wahrscheinlich Goa, 1. Hälfte 17. Jahr-
hundert, Elfenbein,
Höhe: 23 cm, Berlin,
Staatliche Museen zu
Berlin – Preußischer Kultur-
besitz, Museum für
Asiatische Kunst

senen Augenlidern mit der flachen rechten Hand abstützt, ist der Arm auf einer Kürbisflasche abgestellt, die am Gürtel des bis zu den Knien reichenden Mantels befestigt ist. Nicht allein auf der linken Schulter, sondern auch auf dem Bein des Knaben findet sich ein kleines Lamm. Letzteres wird schützend von der linken Hand des Kindes umfasst. Die unbedeckten Unterschenkel hat der Schäfer überkreuzt; an seinen Füßen trägt er Sandalen.

Die genaue Bestimmung des Themas von Elfenbeinschnitzfiguren wie dem oben erwähnten Exemplar, die sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene Ähnlichkeiten aufweisen, hat bereits zur Zeit ihrer Entstehung Schwierigkeiten bereitet und zu divergierenden Interpretationen geführt. Hinsichtlich der am häufigsten vertretenen Meinung, es handele sich bei den Statuetten um den „*Bom Pastor*“ in einer Grottenlandschaft, hat bereits Jens Baumgarten betont, dass die Elfenbeine des „Guten Hirten“ im Gegensatz zur europäischen Tradition keinen jugendlichen Jesus Christus zeigen,

sondern eine kindliche Figur.²⁴⁶ Wie Alberto Saviello ausführt, beschränkt sich die Auswahl möglicher Vorlagen in der europäischen Druckgraphik dieser Zeit auf ein einziges bekanntes Beispiel, das den Guten Hirten als Knaben darstellt, den 1578 von Hendrik Goltzius (1558–1617) gefertigten Kupferstich mit dem Titel *Exemplar Virtutum* (Abb. 52).²⁴⁷ Das Blatt zeigt in seinem Zentrum die inschriftlich identifizierte Personifikation der *Imitatio Christi*, die auf einer Baumwurzel Platz genommen hat. Ausgestattet mit einem Farbkasten und Malwerkzeugen ist die „Nachahmung Christi“ als Künstlerin charakterisiert und in die Arbeit an einem besonderen Gemälde vertieft. Die bildliche Vorlage hält ihr Jesus Christus selbst vor Augen: Während der vor der Personifikation stehende Gottessohn mit der Rechten auf das *Agnus Dei* am unteren Bildrand weist, hält er in der Linken das in ein Herz eingefasste Bild eines Hirtenjungen, das die Malerin wiederum aufmerksam studiert und mit einem Pinsel in eine vor ihr auf einer Staffelei aufgestellte herzförmige Malunterlage überträgt. Die *Imitatio Christi* malt sich somit den Hirten und das ihn begleitende Lamm, das symbolisch für den Gottessohn steht, in ihr eigenes Herz ein.

Saviello, der in dem Bild des Schäferknaben zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den Elfenbeinschnitzereien erkannt hat, konstatiert, dass der kindliche Gute Hirte in dem von Goltzius gefertigten Blatt als ideales Modell zur Vermittlung und Nachahmung christlicher Tugenden vorgestellt wird und folglich ein außerordentlich geeignetes Motiv für die Mission darstellte.²⁴⁸ Zugleich betonte die kunsthistorische Forschung, dass nicht nur europäisch-christliche Lesarten wie die des Guten Hirten in Betracht kommen, vielmehr könne die durch die Bedeutungsperspektive prominent in Szene gesetzte Hauptfigur der Elfenbeinstatuetten etwa auch als zoroastrische Gottheit Yima, Krishna, Buddha oder Shiva gedeutet werden.²⁴⁹

Aufgrund der großen Stückzahl und formaler Übereinstimmungen wird eine serienmäßige Produktion der indo-portugiesischen Figuren des „Guten Hirten“ vermutet.²⁵⁰ Da die Tradition der Elfenbeinschnitzerei insbesondere in der Region der heutigen Bundesstaaten Karnataka und Kerala bis lange vor die portugiesische Eroberung zurückreicht, ist von Seiten der Forschung angenommen worden, dass die filigranen

246 Vgl. Jens Baumgarten, Transformation asiatischer Artefakte in brasilianischen Kontexten, in: *Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration / Topologies of Travel. Tourism – Imagination – Migration*, herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter, Trier 2010, S. 178–194, hier S. 182.

247 Vgl. Saviello 2012, S. 65. Vgl. ferner Gusella 2019, S. 582.

248 Vgl. Saviello 2012, S. 65.

249 Vgl. Alberto Saviello, Transzendenz in transkultureller Perspektive. Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten“, Teil 2, in: *Indo-Asiatische Zeitschrift* 17 (2013), S. 57–70, hier S. 57; Saviello 2012, S. 59, 63 f., 67–70 und Anm. 15; Baumgarten 2010, S. 182 f.; Estella Marcos 1997, S. 182; Sánchez Navarro de Pintado 1985, S. 76; Collin 1984, S. 172 f.; Estella Marcos 1984, Band 1, S. 133–135.

250 Vgl. Saviello 2012, S. 62.

Statuetten in Auftragsarbeit von einheimischen Kunsthandwerker*innen gefertigt wurden.²⁵¹ Bei dem verwendeten Material der Schnitzfiguren handelt es sich zum überwiegenden Teil um importiertes Elfenbein aus Afrika, das, wie historische Quellen belegen, von den Portugiesen in großen Mengen über die vormals von arabischen Händlern kontrollierte Seeroute zwischen Mosambik an der ostafrikanischen Küste und der indischen Malabarküste verschifft wurde.²⁵² Die indo-portugiesischen Elfenbein-Statuetten des „*Bom Pastor*“ stellen folglich Artefakte dar, die indische Künstler*innen in ihrer eigenen Formensprache wohl mehrheitlich aus afrikanischem Elfenbein nach europäisch-christlichen Bildvorlagen fertigten, wobei anzunehmen ist, dass die Vorbilder Goa wohl vornehmlich im Medium der Druckgraphik, aber auch in Form von importierten Kunstobjekten erreichten.²⁵³

Dass die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „*Bom Pastor*“ im Vizekönigreich Neuspanien rezipiert wurden, verdeutlicht der Verweis auf das bereits erwähnte Professporträt der namentlich nicht bekannten Konzeptionistin, die wie Sor María Antonia im 18. Jahrhundert Ordensschwester im Konvent Nuestra Señora de la Purísima Concepción in Mexiko-Stadt war und in ihrem Bildnis einen *escudo de monja* mit der Darstellung der *Guadalupana* trägt (Abb. 34–36). Bei genauerer Betrachtung des Gemäldes offenbart sich in der Dekoration der Kerze in der linken Hand der Ordensschwester ein bemerkenswertes Detail: Wie das Herz Sor María Antonias birgt die Brust eines auf der Kerze angebrachten doppelköpfigen Vogels, bei dem es sich wahrscheinlich um einen Adler handelt, ein Bild des schlafenden Gottessohnes. In seinem aus Kunstblumen bereiteten Bett scheint der Christusknabe mit der zum Haupt erhobenen Rechten und den überkreuzten Beinen jedoch eher zu thronen als zu liegen. Überdies weist sein kurzärmeliges gegürtetes Gewand, das ihm bis zu den Knien reicht, eine außergewöhnliche Ähnlichkeit mit dem Kostüm der Figuren des „Guten Hirten“ aus Goa auf. Auf den Schultern des kindlichen Jesus Christus in dem Bildnis der neuspanischen Konzeptionistin scheinen sich sogar die Konturen zweier Schafe abzuzeichnen.

Hispano-philippinische Elfenbeinfiguren des „*Niño Jesús de cuna*“

Neben den Schnitzfiguren des „*Menino Jesus Dormente*“ und „*Bom Pastor*“ soll eine weitere von Seiten der rezenten Forschung nahezu unbeachtete Gruppe von Elfenbeinarbeiten als mögliche Inspirationsquelle für das neuspanische Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción diskutiert werden. Die Mehrzahl der bisher verzeichneten Exemplare dieser sogenannten Figuren des „*Niño Jesús de cuna*“ oder

251 Vgl. Saviello 2012, S. 62 f.; Baumgarten 2010, S. 181; Collin 1984, S. 172.

252 Vgl. Saviello 2012, S. 62.

253 Vgl. Saviello 2012, S. 63; Collin 1984, S. 172.

„Jesuskind in der Wiege“ wird in das 17. und 18. Jahrhundert datiert und wurde, Ana García Sanz und Margarita Estella Marcos zufolge, sehr wahrscheinlich auf den zu dieser Zeit spanisch besetzten Philippinen gefertigt.²⁵⁴ Anders als die indo-portugiesischen Statuetten zeigen die hispano-philippinischen „Niño Jesús de cuna“-Elfenbeine den Christusknaben nicht in sitzender, sondern in liegender Pose. Das Jesuskind, dessen Wiege zumeist nicht erhalten ist, wird nackt oder bekleidet und mit geöffneten oder geschlossenen Augen dargestellt. Die Arme und Beine finden sich in unterschiedlichen Haltungen. Während die Linke zumeist in der Nähe der Hüfte oder auf dem Oberschenkel ruht, kann die Rechte auf der Brust des Knaben liegen, zum Segensgestus erhoben sein oder an den Mund beziehungsweise das Haupt des Kindes führen. Die Beine sind zumeist überkreuzt, bisweilen aber auch nebeneinander abgelegt.²⁵⁵ Eine 30 cm lange, im 17. Jahrhundert gefertigte hispano-philippinische „Niño Jesús de cuna“-Figur, die im Bereich von Kopfhaar und Antlitz farbige Akzentuierungen aufweist, zeigt den unbekleideten Christusknaben in Rückenlage (Abb. 53).²⁵⁶ Das runde Gesicht des Kindes wird durch die glatte Kurzhaarfrisur gerahmt. Die Augenlider sind geschlossen. Die Linke des Gottessohnes ist auf dem Oberschenkel abgelegt. Die Wange schmiegt sich in die flach ausgestreckte rechte Hand. Der kompakte Rumpf und die Beine des Kindes, die nur andeutungsweise eine sich überkreuzende Haltung einnehmen, sind in großer Lebensnähe geschildert. Obgleich einige Details variieren, darf festgehalten werden, dass die elfenbeinerne Liegefigur des ruhenden Christusknaben dem Bild des schlafenden Jesuskindes im Professoreträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción von allen bisher angeführten Beispielen am ähnlichsten ist.

Wirtschaftlicher und kultureller Austausch zwischen Europa, Asien und Iberoamerika

Für die indo-portugiesischen Figuren des „Guten Hirten“ hat die Forschung anhand schriftlicher Quellen, insbesondere Inventaren, aufgezeigt, dass die Statuetten nach Europa transportiert wurden, wo sie in Spanien und Portugal spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht allein für den Hochadel, sondern vor allem für Geistliche und Laien der gehobenen Mittelschicht beliebte Kunstobjekte waren.²⁵⁷ Dass diese Elfenbeinschnitzfiguren jedoch über die Iberische Halbinsel hinaus auch in das

254 Vgl. Kat. Ausst. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, herausgegeben von Ana García Sanz, Palacio Real de Madrid, Madrid 2010, S. 278 f.; Estella Marcos 1997, S. 82–87; dies. 1984, Band 2, S. 229–239. Sánchez Navarro de Pintado spricht sich hingegen für eine Verortung in China aus. Vgl. hierzu Sánchez Navarro de Pintado 1985, S. 106.

255 Vgl. Estella Marcos 1997, S. 82–87; dies. 1984, Band 1, S. 131.

256 Zu diesem Beispiel vgl. Estella Marcos 1997, S. 85.

257 Vgl. Saviello 2012, S. 63; Estella Marcos 1984, Band 1, S. 134.

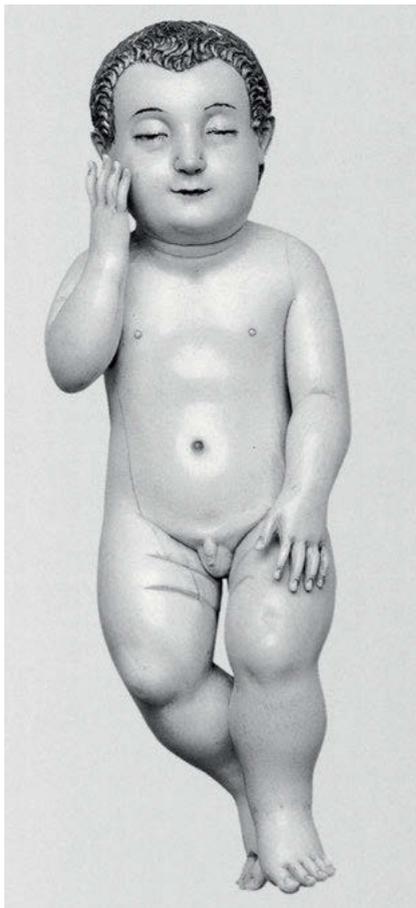


Abb. 53: Anonym, *Niño Jesús de cuna*, Philippinen, 17. Jahrhundert, polychrom gefasstes Elfenbein, Länge: 30 cm, unbekannter Aufbewahrungsort

gesamte lusitanische Kolonialreich exportiert wurden, beweisen die großen Bestände der filigranen Schnitzereien in südamerikanischen Sammlungen. Allein das Museu Histórico Nacional in Rio de Janeiro bewahrt 572 aus Indien stammende Elfenbeinskulpturen mit Repräsentationen von Christus, Maria und den Heiligen auf. Viele weitere Exemplare finden sich überdies in den Museen für sakrale Kunst, in Kirchenschätzen sowie in Privatbesitz.²⁵⁸

In das komplexe Geflecht der portugiesischen und spanischen Handelswege im 17. und 18. Jahrhundert war neben dem europäischen und dem amerikanischen auch der

258 Vgl. Saviello 2012, S. 63 und Anm. 9; Baumgarten 2010, S. 180 f.; Gauvin Alexander Bailey, *Asia in the Arts of Colonial Latin America*, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 2006*, S. 57–69, hier S. 58–60.

afrikanische Kontinent eingebunden.²⁵⁹ Der wirtschaftliche und kulturelle Austausch zwischen Asien und Iberoamerika erfolgte nicht allein über Lissabon, Sevilla und Cádiz, sondern auch direkt. Brasilien und die spanischen Vizekönigreiche wurden über zwei große Handelsrouten, die „*Naus da Carreira da India*“ und die sogenannte „*Nao de (la) China*“ oder „*Nao de Acapulco*“ an Asien angeschlossen. Auf diesen Wegen erreichten chinesische, indo-portugiesische sowie hispano-philippinische Elfenbeinschnitzereien die iberoamerikanische Welt.²⁶⁰

„*Niño Jesús de cuna*“-Figuren und ein im Herzen liegender Christusknabe aus Peru

In Peru wurden kleinformatige „*Niño Jesús de cuna*“-Figuren, die hinsichtlich der Pose bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit dem zuvor besprochenen Beispiel hispano-philippinischer Elfenbeinarbeiten aufweisen, in großer Stückzahl aus Huamanga-Stein gefertigt.²⁶¹ Ein polychrom gefasstes und vergoldetes Exemplar aus dem 18. oder 19. Jahrhundert befindet sich heute im Besitz des Klosters der Descalzas Reales in Madrid (Abb. 54).²⁶² Der auf dem Rücken liegende unbekleidete Knabe ist mit offenen Augen dargestellt. Das Kind hat die Linke neben die Hüfte geführt, wohingegen es mit der Rechten das goldgelockte Haupt abstützt. Die Beine sind nebeneinander abgelegt. Ähnliche Statuetten zeigen den Christusknaben bisweilen auch in Windeln gewickelt.²⁶³

Derartige Bilder des Jesuskindes, von denen sich viele im Besitz von Konventen befinden, wurden mitunter in sogenannte *teatrinós* eingefügt.²⁶⁴ Die mit Blüten, Bäumen, Tieren und Architekturen geschmückten Szenen wurden von Klosterfrauen gestaltet, die mithilfe von Materialien wie Papier, Stoff, Wachs, Metall oder Muscheln das himmlische Paradies *en miniature* nachzustellen suchten. Es handelt sich um eine weit verbreitete Bildpraxis, die in Europa – vor allem in Deutschland und Italien – sowie in Iberoamerika – hier vor allem in Mexiko und Ecuador – ausgeübt wurde.²⁶⁵ García Sanz hat diesbezüglich konstatiert: „Sorprende comprobar la similitud entre las obras realizadas en ambos continentes, hecho que evidencia la existencia de una

259 Vgl. Kat. Ausst. *The Arts in Latin America* 2006, S. xxiii.

260 Vgl. Berthold Riese, *Mexiko und das pazifische Asien in der frühen Kolonialzeit* (= Welten Ostasiens, Band 19), Bern 2012, S. 29; Baumgarten 2010, S. 180; Bailey 2006, S. 57–59.

261 Vgl. Kat. Ausst. *El Niño Jesús* 2010, S. 95.

262 Vgl. ebd., S. 95, 293.

263 Vgl. ebd., S. 95 f.

264 Eine Abbildung einer solchen Klosterarbeit, die wohl im 18. oder 19. Jahrhundert in Peru entstand und heute im Kloster der Descalzas Reales in Madrid aufbewahrt wird, findet sich bei Kat. Ausst. *El Niño Jesús* 2010, S. 147, Fig. 96.

265 Vgl. ebd., S. 146 f., 293.

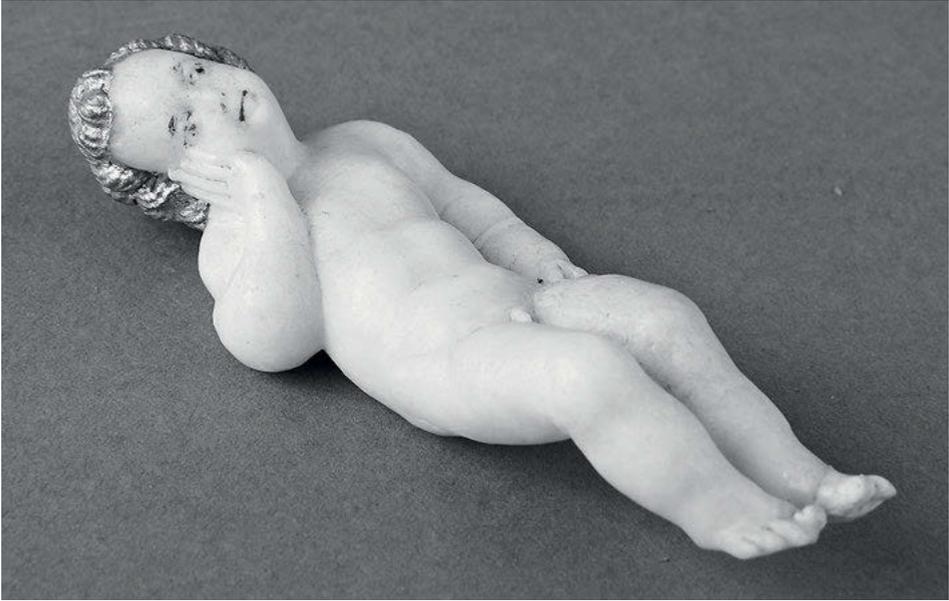


Abb. 54: Anonym, *Niño Jesús de cuna*, Peru, 18./19. Jahrhundert, polychrom gefasster und vergoldeter Huamanga-Stein, Länge: 8,5 cm, Madrid, Kloster der Descalzas Reales

estrecha relación entre conventos que, con toda seguridad, supuso el intercambio de obras.²⁶⁶

Ähnlich aufwendige Klosterarbeiten sind Weihnachtsskrippen, die wohl ebenfalls von Ordensschwestern hergestellt wurden. In einem peruanischen Beispiel aus dem New Yorker Brooklyn Museum, das in das 18. oder 19. Jahrhundert datiert wird, findet sich in einem Geflecht aus Materialien wie Papier, Folie, Stoff, farbig gefasstem Holz, Glas, Perlen, Silber- oder Kupferdrähten eine Vielzahl von Figuren, die aus dem alabasterähnlichen Huamanga-Stein gefertigt und polychrom gefasst wurden (Abb. 55).²⁶⁷ Das im Zentrum der Szene liegende Christuskind wird von Maria und Joseph, musizierenden Engeln und kleinen Tieren begleitet. Aufgrund der großen Ähnlichkeit mit dem im Kloster der Descalzas Reales in Madrid aufbewahrten Exemplar darf eine

266 Ebd., S. 147 („Es ist überraschend, die Ähnlichkeit der auf beiden Kontinenten gefertigten Werke festzustellen; eine Tatsache, die die enge Beziehung zwischen Konventen verdeutlicht, welche mit größter Sicherheit den Austausch von Kunstwerken bedeutete.“, Übersetzung M. S.).

267 Vgl. Maria Manzari Cohen, Katalogbeitrag Nr. 108, Briscada Nativity Scene und Nr. 109, Briscada Angels, in: Kat. Ausst. *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, herausgegeben von Diane Fane, The Brooklyn Museum, New York, New York 1996, S. 252 f., hier S. 253.



Abb. 55: Anonym, *Niño Jesús de cuna in einer Briscana-Weihnachtskrippe*, Peru, 18./19. Jahrhundert, polychrom gefasster und vergoldeter Huamanga-Stein, Papier, Metallfolie, Stoff, Holz, Glas, Perlen, versilberter Draht, Kupferdraht, 22,9 × 17,8 × 7,6 cm, New York, Brooklyn Museum

serielle Produktion der aus Huamanga-Stein gefertigten Liegefiguren des Jesuskindes in Betracht gezogen werden.

Ebenfalls in der Sammlung des Brooklyn Museums wird ein plastisches Bild des in einem Herzen liegenden Christusknaben aufbewahrt, das im 18. Jahrhundert in Ayacucho in Peru entstand (Abb. 56).²⁶⁸ Das Devotionsobjekt aus Huamanga-Stein war ursprünglich polychrom gefasst und weist überdies Spuren einer Vergoldung auf.²⁶⁹ Auf der Vorderseite des etwa handgroßen Artefakts, dessen Gestaltung weniger die symbolische Formgebung als eine, wenn auch auf das Wesentliche beschränkte, anatomische Annäherung an die Herzform anstrebt, findet sich eine plastisch aus dem Relief hervortretende Figur des Jesuskindes. Während Johanna Hecht die Darstellung eines schlafenden Knaben erkennen will,²⁷⁰ muss eingewendet werden, dass die Augenlider des Kindes nicht vollständig geschlossen sind. Die Körperhaltung kommt den vorangehend vorgestellten peruanischen „*Niño Jesús de cuna*“-Figuren sehr nahe. Das

268 Zu diesem Beispiel vgl. Johanna Hecht, Katalogbeitrag Nr. 107, *Christ Child on a Heart with the Instruments of the Passion*, in: Kat. Ausst. *Converging Cultures* 1996, S. 250 f.

269 Vgl. ebd., S. 250.

270 Vgl. ebd.



Abb. 56: Anonym, *Liegefigur eines von den Arma Christi umgebenden Jesusknaben in einem Herzen*, Ayacucho in Peru, 18. Jahrhundert, Huamanga-Stein mit Spuren polychromer Fassung und Vergoldung, 16,5 × 11,4 × 3,8 cm, New York, Brooklyn Museum

geneigte Haupt schmiegt sich in nahezu identischer Weise in die ausgestreckte rechte Hand. Demgegenüber führt der in dem Herzen liegende Christusknabe drei Nägel mit sich. Bei den Gegenständen, die in die Oberfläche des Devotionsobjektes geschnitzt wurden, handelt es sich um eine Auswahl weiterer Leidenswerkzeuge des Gottessohnes, die in ihrer filigranen Ausarbeitung und akribischen Aufzählung die Einfühlung in die Passionsgeschichte nicht allein auf visueller Ebene fördern, sondern auch auf haptischer. Das zackenförmig ausstrahlende Feld, von dem die Liegefigur des Jesuskindes nach der Art einer Mandorla hinterfangen wird, könnte, wie Hecht vermerkt hat, gleichwohl als eine schematische Wiedergabe des Strohlagers zur Geburt des Gottessohnes gedeutet werden.²⁷¹ In dem peruanischen Artefakt scheint, dieser Interpretation zufolge, das patristisch geprägte Vorstellungsbild, nach dem das gläubige Herz als Bethlehemischer Stall oder Krippe verstanden wurde, mit dem Kreuzesopfer Jesu Christi verbunden zu sein. Das Motiv der in die Herzoberfläche geformten *Arma Christi* könnte möglicherweise zugleich auf die Legende der heiligen Klara von Montefalco rekurrieren, denn diese soll – wie bereits aufgezeigt wurde – das Kreuz des

271 Vgl. ebd.

Gottessohnes und die Passionsinstrumente in ihrem Herzen getragen haben.²⁷² Obgleich das neuspanische Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción derartig deutliche Formulierungen des leidensmystischen Moments vermissen lässt, klingt der Bezug zur Passion in dem Bild des im Herzen der Konzeptionistin einwohnenden Gottessohnes sehr subtil im Motiv des schlafenden Jesuskindes an.

Das in Blumen gebettete Jesuskind in einer herzförmigen Klosterarbeit aus dem Brüsseler Musée du cœur

Die wesentlich prominentere, durch den Blumenzweig hervorgehobene Vorstellung, die junge Ordensschwester habe ihr Herz dem kindlichen Bräutigam als „blühendes Bett“ bereitet, führt schließlich zu einem Vergleichsbeispiel aus der Sammlung Boyadjian im Musée du cœur in Brüssel. Es handelt sich hierbei um eine Klosterarbeit, die im 18. Jahrhundert in Portugal entstand und, wie ihr herzförmiger Holzrahmen suggeriert, zur Hängung an der Wand konzipiert wurde (Abb. 57).²⁷³ Im Zentrum des aufwendig verzierten Objektes liegt eine wohl aus Stein oder Terrakotta gefertigte in Windeln gewickelte „Niño Jesús de cuna“-Figur mit vor die Brust geführten Armen und überkreuzten Beinen. Das aus Baumwolle bereitete und mit Strohlumen bestreute „Bett“ des Gottessohnes wird von einem herzförmigen Kranz aus gemalten Rosenblüten und weiteren vergoldeten Strohlumen gerahmt. Da das Artefakt, neben dem Vorstellungsbild des Herzens als Bethlehemischer Stall, das hier durch das verwendete Material Stroh evoziert wird, das *Lectulus-floridus*-Motiv in so großer Nähe zu dem Bildnis der neuspanischen Nonne aufruft, kann angenommen werden, dass sich der*die anonyme Künstler*in des Gemäldes aus dem Vizekönigreich Neuspanien von einem ähnlichen Artefakt inspirieren ließ.

Während die *Virgen de Guadalupe* auf der Brust der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción ein gemaltes Bild darstellt, scheint es sich bei dem Christuskind in der herzförmigen Wiege um eine dreidimensionale Klosterarbeit gehandelt zu haben. Es ist interessant, dass die Marien-*Imitatio* von einer Miniaturmalerei angeregt wurde, während der Gedanke der Fleischwerdung des Logos im Herzen der Professe wohl durch ein plastisches Kunstwerk vermittelt wurde. Bei der Statuette des *Niño Jesús*, die Sor María Antonia in ihrer Rechten hält, handelt es sich um ein dreidimensionales Bildwerk, und so liegt die Vermutung nahe, dass der

272 Zur heiligen Klara von Montefalco vgl. die Einleitung und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 11–20, 53–55 resp. S. 394–398, 424–433.

273 Vgl. Boyadjian 1980, S. 108. Mein herzlicher Dank gilt Linda Wullus (Musées rouyaux d'Art et d'Histoire) für ihre schriftliche Auskunft zur Herkunft der Klosterarbeit und zu den verwendeten Materialien. Der Rahmen konnte bei der Prüfung des Objektes nicht geöffnet werden, es handelt sich daher, insbesondere mit Blick auf das Material der „Niño Jesús de cuna“-Figur, um eine erste Einschätzung.



Abb. 57: Anonym, *Herzförmige Klosterarbeit mit einem liegenden Jesuskind*, Portugal, 18. Jahrhundert, polychrom gefasster Stein oder Terrakotta mit Gipsbeschichtung, Baumwolle, polychrom gefasster Holzrahmen mit Blütenornamenten aus Stroh, 33 (Höhe) × 32,5 (Breite) × 4,5 (Tiefe) cm, Brüssel, Musée du cœur

Medienwechsel in dem Gemälde sehr bewusst inszeniert ist. Durch die verschiedenen in dem Gemälde zur Schau gestellten Besitztümer der Professe konnten unterschiedliche Herzeinschreibungen vermittelt werden, gleichzeitig wurde der Realitätscharakter der verschiedenen Medien aber auch aneinander gemessen.

Im Porträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción, das an die nur wenige Tage vor Weihnachten zelebrierte Professe der jungen Ordensschwester erinnert,²⁷⁴

274 Vgl. Hammer 2004, S. 89.

geht die mystische Vermählung und wundersame Vereinigung von Braut und Bräutigam nicht allein mit der symbolischen Besiegelung Sor María Antonias einher, sondern auch mit der Einwohnung des kindlichen Gottessohnes im Herzen der Konzeptionistin, die von der Körpervision und Ikonographie der heiligen Gertrud von Helfta inspiriert wurde. Das Wissen um die Zisterzienserin sowie bildliche Darstellungen der Heiligen erreichten neuspanische Konvente – vermittelt durch Übersetzungen ihrer Schriften – spätestens im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, und so haben Rubial García und Bieñko de Peralta bezüglich der zunehmenden Verehrung und steigenden Bildproduktion im 18. Jahrhundert konstatiert: „En el siglo XVIII, la presencia de la iconografía de la santa alemana (con el niño y el corazón) se había convertido en un ‚lugar común‘ retórico dentro de las comunidades monásticas femeninas.“²⁷⁵

Innerhalb der vielfältigen Ordensgemeinschaften wurde Gertrud die Große von den Konzeptionistinnen, Hieronymitinnen, Dominikanerinnen, Augustinerinnen und der Gesellschaft Unserer Lieben Frau in besonderem Maße verehrt. Überdies wurde der Kult um die deutsche Klosterfrau und Mystikerin im Zuge der Herz-Jesu-Frömmigkeit nachweislich auch von den Jesuiten gefördert.²⁷⁶ Die Anlehnung der Gestaltung des Professporträts von Sor María Antonia de la Purísima Concepción an die Ikonographie der Heiligen reflektiert ihre ausgedehnte Verehrung im Vizekönigreich Neuspanien und im Orden der Unbefleckten Empfängnis Mariens. Möglicherweise wurde die Mystikerin darüber hinaus auch als Schutzpatronin der Familie der jungen Frau verehrt. Nachdem die *Societas Jesu* im Zuge der Bourbonischen Reformen nur wenige Jahre vor der Fertigung des Bildnisses angefeindet und ausgewiesen worden war, ist eine politische Motivation, gerade vor dem Hintergrund der Emanzipationsbestrebungen der kreolischen Elite, ebenfalls nicht auszuschließen.²⁷⁷

Die Einbindung des Herzens in den Blumenstrauß der Professe stellt eine eigenständige Lösung dar, in der die Klosterarbeit in den im Ritual verwandelten und durch die Ordenstracht neudefinierten Körper der Professe eine eigens eingerichtete „Schaufföffnung“ bildet. Über die Verwundung des Körperbildes Sor María Antonias wird die Vorstellung des Eindringens und Empfangens des Göttlichen im Menschlichen anschaulich gemacht. Ganz anders als die puppenhaft und unlebendig erscheinende Christuskind-Figur, von der die Konzeptionistin Besitz zu ergreifen sucht, weist die Darstellung des schlafenden Jesusknaben, der das Herz der Professe bereits erobert hat, sehr menschliche und lebendige Züge auf.

275 Rubial García und Bieñko de Peralta 2003, S. 46 („Im 18. Jahrhundert hatte sich die Präsenz der Ikonographie der deutschen Heiligen (mit dem Kind und dem Herzen) in den monastischen Frauengemeinschaften zu einem rhetorischen ‚Gemeinplatz‘ gewandelt.“, Übersetzung M. S.).

276 Vgl. ebd., S. 51 f. Vgl. auch Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?], S. 269.

277 Vgl. Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?], S. 269–272.

Hinsichtlich der Untersuchung des Bildes des im Herzen einwohnenden, das Haupt auf der Hand abstützenden Gottessohnes kann der derzeitige Forschungsstand um neue Erkenntnisse bereichert werden. Zunächst darf festgehalten werden, dass die madrile-nische Druckgraphik, die Rubial García und Bieñko de Peralta als mögliche Vorlage für das Professporträt diskutiert haben, wie auch der Kupferstich Ortuños, auf den *Zyklus Cor Iesu Amanti Sacrum* zurückgehen, der dem Œuvre der flämischen Stecherfamilie Wierix entstammt. Bereits kurze Zeit nach der Veröffentlichung der in den 1580er Jahren von Anton II. Wierix gefertigten Allegorese scheint die Darstellung des im gläubigen Herzen ruhenden Jesuskindes über die Grenzen europäischer Länder hinaus sowohl von Katholik*innen als auch von Protestant*innen und in besonderem Maße von Künstler*innen des *Siglo de Oro* rezipiert und neuinterpretiert worden zu sein. Wahrscheinlich wurde das Wierix'sche Motiv im Zuge der Missionsarbeit des Jesuitenordens, der die Herzverehrung in besonderem Maße förderte, in den portugiesischen und spanischen Kolonien vor allem im Medium der Druckgraphik verbreitet. Während in der Forschungsliteratur bezüglich möglicher Modelle für die indo-portugiesischen Elfenbeinschnitzereien des „*Bom Pastor*“ bereits auf die Arbeiten der flämischen Kupferstecher verwiesen wurde, steht eine detailliertere Erforschung der nahezu unbeachteten hispano-philippinischen „*Niño Jesús de cuna*“-Figuren bislang aus. Wie diese weisen kleinformatige, möglicherweise in serienmäßiger Produktion aus peruanischem Huamanga-Stein gefertigte Liegefiguren des Jesuskindes formale Ähnlichkeiten mit dem Bild des Christusknaben in dem neuspanischen Nonnenbildnis auf.

Über einen regelmäßigen Schiffsverkehr waren Asien und Iberoamerika seit dem 16. Jahrhundert auf direktem Wege in wirtschaftlichen und kulturellen Austauschbeziehungen miteinander verbunden. Bilder des (im Herzen ruhenden) Gottessohnes, der das Haupt auf der Hand abstützt, konnten das Vizekönigreich Neuspanien demnach weit vor 1732 und nicht allein aus Europa, sondern auch aus den portugiesischen und anderen spanischen Kolonien erreichen.

Angesichts der Vielzahl möglicher Inspirationsquellen, die in den vorangehenden Ausführungen zusammengetragen wurden, und der Tatsache, dass keines der zum Vergleich herangezogenen Beispiele eine absolute Übereinstimmung mit dem Bild des im Herzen einwohnenden Gottessohnes im Professporträt von Sor María Antonia de la Purísima Concepción aufweist, muss die Frage nach einer direkten Vorlage vorerst offen bleiben. Dennoch konnte gezeigt werden, dass eine Untersuchung kleinformatiger Bilder des liegenden unbedeckten oder in Windeln gewickelten Jesuskindes, die in Nonnenklöstern in der Zeit um das Weihnachtsfest in Krippen ausgestellt wurden oder – wie im Fall der Brüsseler Arbeit anzunehmen ist – als Wandschmuck und privates Meditationsobjekt dienten, wichtige Inspirationsquellen im monastischen Kontext waren.

2.11 Ergebnisse und Ausblick – Herzeinschreibungen und die Grenzen der religiösen Zurichtung des weiblichen Körpers

In dem neuspanischen Professporträt der Sor María Antonia de la Purísima Concepción ist das neue Körperbild der Konzeptionistin nach dem Exemplum der Jungfrau Maria als Himmelskönigin und Gottesmutter geformt. Der Name der Ordensgemeinschaft der Professe deutet hierbei im übertragenen Sinne auf das Vorstellungsbild der Reinheit Mariens hin. In Sor María Antonias Bildnis zeichnet sich zugleich aber auch die entscheidende Bedeutung der heiligen Gertrud von Helfta für die Ordensschwester ab. Das Herz der Professe wird als Ort präsentiert, der am Tag ihrer mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung mit Jesus Christus sowohl die Einprägung beziehungsweise das Einmalen der von der Trinität und Heiligen umgebenen *Guadalupana* als auch die Einwohnung des in Windeln gewickelten Gottessohnes erfährt. Sowohl das Jesuskind als auch Maria haben ihren Ort im Herzen der Nonne, wenngleich dieser – bedingt durch den Medienwechsel zwischen dem greifbaren Bild des Gottessohnes und dem flächigen Marienbild – in dem Professporträt auf ganz verschiedene Weise imaginiert wird.

Der Vorstellung der Passivität des von Gott beschriebenen weiblichen Leibes ist der Gedanke gegenüberzustellen, dass Ordensschwestern, die sich künstlerisch oder kunsthandwerklich betätigten, Einschreibungen in ihr eigenes Herz selbst vollziehen konnten. Wie die Personifikation der *Imitatio Christi*, die in dem 1578 von Hendrik Goltzius gefertigten Stich *Exemplar Virtutem* das Bild des im Herzen einwohnenden kindlichen Guten Hirten unter Anleitung von Jesus Christus in das Herz auf ihrer Staffelei überträgt, konnten Nonnen, die ihre *escudos de monjas* selbst bemalten, zu Künstlerinnen werden, die von himmlischen Bildern inspiriert die inneren Malvorgänge im Herzen aktiv auszuführen suchten.

Das Herz, das allgemein für die Person in ihrer Ganzheit steht, das heißt, ein Schnittstellenorgan zwischen der Seele und dem Körper eines Menschen ist, konnte durch diese Selbstmodellierung auf kreative Weise überformt werden. Die Anfertigung von Miniaturmalereien und Klosterarbeiten ist damit nicht nur als eine äußerlich ausgeführte Arbeit zu verstehen, sondern zugleich als religiöse Übung, die die Ordensschwestern zur Reflexion über die Umformung ihres eigenen Inneren anregte.

Festzuhalten ist, dass die Herzeinschreibungen, die in dem neuspanischen Professporträt vorgestellt werden, keine substanzielle Veränderung des Körpers Sor María Antonias bedeuten. Vermittelt durch den *escudo de monja* und die herzförmige Klosterarbeit werden in dem Bildnis Schauöffnungen in das Körperinnere suggeriert. Die Körpergrenze, die im Rahmen der Profess gedanklich auf den Habit als „zweite Haut“ verschoben wurde, bleibt jedoch von der Überblendung mit der Miniaturmalerei der Brosche und dem Ornament an dem Blumenzweig unberührt, es findet keine tatsächliche körperliche Durchdringung statt.

Eine ganz andere Herzeinschreibung, die einen Ausblick auf die zweite Fallstudie geben soll, trägt das neuspanische Professporträt von Sor María Josefa de Mendoza y Villar vor (Abb. 58).²⁷⁸ Das im 18. Jahrhundert (ca. 1765) gefertigte Ölgemälde befindet sich heute im Besitz des Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán. Mit dem schmucklosen schwarzen Habit der Augustinerinnen bekleidet ist die junge Ordensschwester als Halbfigur vor einem dunklen Hintergrund im Zentrum der Leinwand mit leicht zur rechten Bildseite gewendetem Körper dargestellt. Das gesenkte Haupt der Nonne, deren Blick sich in den Raum der Betrachtenden richtet, wird von einer mit roten, blauen und weißen Blüten besetzten Bügelkrone bekrönt. In der Rechten trägt Sor María Josefa einen Blumenzweig, an dem zwei Medaillons mit einem schwarzen Kreuz und den Buchstaben JHS (*Jesús Hombre Salvador*) angebracht sind.

Die Linke weist indessen auf ein Ornament, das an einer brennenden Kerze befestigt ist und aufgrund seiner Größe und Form, seiner Farbigkeit sowie dem Anbringungsort vor der Brustmitte wahrscheinlich auf das von Liebe entflammte Herz der Professe anspielt; ein Motiv, das bereits für den Ordensgründer, den heiligen Augustinus von Hippo, von zentraler Bedeutung war (Abb. 59).²⁷⁹ Die Klosterarbeit, bei der es sich wohl um einen roten, mit Stickereien und Blüten geschmückten Tropfschutz für die Kerze handelt, zeigt ein von zwei menschlichen Figuren flankiertes Kreuz auf einem Hügel zwischen den Lettern *alpha* und *omega*. Der erste und der letzte Buchstabe des klassischen griechischen Alphabets verweisen gemeinsam auf einen Vers aus der Heiligen Schrift, in dem der erhöhte Jesus Christus spricht: „Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende“ (Offb 22,13). Wenn angenommen wird, Sor María Josefa de Mendoza y Villar habe die sie schmückenden Beigaben in Vorbereitung auf ihre Profess selbst angefertigt, deutet ihr Bildnis darauf hin, dass die „Braut Christi“ den Namen ihres Bräutigams und sein Kreuz in ihr eigenes Herz einstickte.

Ausgehend von dieser Beobachtung werden im Folgenden Herzeinschreibungen im Mittelpunkt stehen, die sich im Vergleich zu den bis hierher diskutierten Imaginationen noch einmal auf einer neuen Ebene bewegen. Wenn der Habit von Ordensschwestern nicht mehr nur als bloßes Gewand, sondern als „zweite Haut“ oder textil imaginierte neue Körpergrenze verstanden wird, wie lassen sich dann (Selbst-)Einschreibungen begreifen, die die Ordenstracht substanziell veränderten, da selbige tatsächlich materiell durchdrungen wurde? Inwiefern konnten Religiösen mit Nadel und Faden somit in ihr Innerstes vordringen und sich Bilder in das eigene Herz einsticken?

278 Zu diesem Bildnis vgl. Mediateca INAH, *Sor María Josefa de Mendoza y Villar*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2675> (6. Juli 2023); Montero Alarcón 2008, S. 211, 315 und Bilddatenbank (CD), Nr. MA 5.

279 Zur Bedeutung des Herzens in der Ikonographie des heiligen Augustinus vgl. auch das dritte und vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 279–285 resp. S. 392–394.

Über die Auseinandersetzung mit diesen Fragen hinausgehend ist weiterhin darzustellen, wie die Selbstmodellierung des Körperäußeren, die mit dem Anspruch einer ethischen Formung des Innersten einherging, schließlich durch Brandmarkierungen und Narbenschriften in ein absolutes Extremum überführt wurde, und wie durch derart invasive Körpertechniken die Grenzen der religiösen Zurichtung des weiblichen Körpers ausgelotet und neu verhandelt werden konnten.

3 Nadelarbeit und Narbenschrift. Körperliche Durchdringungen im Porträt der Suor Maria Sepellita della Concezione und die Genealogie einer „ewigen Herzenswunde“

3.1 Die Bildnisse der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro und die Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa

Das in diesem Kapitel näher zu untersuchende Porträt der Benediktinerin Suor Maria Sepellita della Concezione (auch: Soror Maria Sepulta à Conceptione, 1625–1692) von der Hand des sizilianischen Künstlers Domenico Provenzanis (1736–1794) ist wohl im Auftrag der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa in den Jahren um 1760 entstanden (Abb. 60).¹ Das 130 × 100 cm große, in Öl auf Leinwand gefertigte Gemälde befindet

- 1 Zu dem Bildmaterial, das in diesem Kapitel besprochen wird vgl. Maria Schaller, „Amor sculptis“. Eine gemalte Wunden-Genealogie der sizilianischen Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa, in: *Die „ewige Wunde“. Beiträge zu einer Kulturgeschichte unheilbarer Wunden in der Vormoderne*, herausgegeben von Mariacarla Gadebusch Bondio und Marc Föcking (= Wolfenbütteler Forschungen, Band 174), Wolfenbüttel 2023, S. 105–128; dies., „Mariae sum, noli me tangere“. A Self-Inscribed Stigma and a „Genealogy of Wounded Hearts“ in Early Modern Paintings from the Tomasi di Lampedusa Family Cloister, in: *Tatuaggio e arte sacra*, herausgegeben von Silvano Petrosino und Giuliano Zanchi = *Arte Cristiana* 923 (2021), S. 124–135; dies., Nadelarbeit und Narbenschrift, Herzeinschreibungen in Bildzeugnissen religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit, in: *Gender interkonfessionell gedacht. Konzeptionen von Geschlechtlichkeit in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Daniel Fliege und Janne Lenhart (= *The Early Modern World. Text and Studies*, Band 3), Göttingen 2020, S. 89–122. Zu dem Bildnis der Suor Maria Sepellita della Concezione vgl. weiterhin Francesco D’Orsi Meli, *Le vicende dei Gattopardi nella Terra di Palma, nella metropoli di Palermo e nella colonia di Lampedusa nel sec. XVIII*, Agrigento 2010, S. 451; Biagio Alessi, Nicola Lupo und Fabrizio Messina Cicchetti, *Nella Terra del Gattopardo e della Beata Corbera. Il Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro*, Bagheria (Palermo) 2001, S. 20; Gioacchino Lanza Tomasi, *Un deposito culturale inesplorato. Il Monastero del SS. Rosario in Palma di Montechiaro*, in: *Kat. Ausst. Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 10–16, hier S. 12f. Ausführlicher zu Domenico Provenzanis Leben und Werk vgl. Calogero Carità, *Pittori agrigentini tra 600 e 700*, Licata



Abb. 60: Domenico Provenzani, *Suor Maria Sepellita della Concezione bzw. Rosalia Traina e Drago*, um 1760, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Palma di Montechiaro, Maria SS. del Rosario

sich derzeit in der Chiesa Madre di Maria Santissima del Rosario der kleinen, unweit von Agrigent gelegenen Stadt Palma di Montechiaro. Bei der porträtierten Ordensschwester handelt es sich um die Herzogin von Falcone und Torretta, Rosalia Traina e Drago, die in der Bildunterschrift des Werks bemerkenswerterweise gleichzeitig als Herrscherin über ebendiesen Ort, als Gattin des Herzogs und Fürsten Giulio Vincenzo Tomasi di Lampedusa (1613–1669) und als demütige Nonne gepriesen wird.²

Im Besitz des von dem Fürstenpaar in Palma di Montechiaro begründeten Benediktinerinnenklosters SS. Rosario, in dem Rosalia Traina nach dem Tod ihres Mannes den Schleier nahm, befindet sich eine Kopie des Gemäldes, die wahrscheinlich erst im ausgehenden 18. Jahrhundert gefertigt wurde.³ In der an die Klosterkirche angrenzenden Bildergalerie wird das Werk neben einigen anderen Porträts präsentiert, die weitere Mitglieder der Adelsfamilie und Angehörige der religiösen Frauengemeinschaft, vor allem die Töchter des Fürstenpaares, zeigen. Nach bisherigem Forschungsstand war es wiederum Provenzani, der die überwiegende Zahl dieser Werke und dementsprechend auch die Kopie des Bildnisses der Suor Maria Sepellita etwa zeitgleich geschaffen haben soll – aufgrund stilistischer Vergleiche ist diese Zuschreibung jedoch in Frage zu stellen.⁴ Die Existenz weiterer Varianten einzelner Porträts aus der Bildergalerie des

1991; Domenico Provenzani, *pittore dei Lampedusa è la pittura in Sicilia nel secolo XVIII*, herausgegeben von der Associazione Culturale „Naro che Rinasce“, Naro 1988; Giovanni Battista Comandé, *Domenico Provenzani, pittore siciliano del secolo XVIII. Memorie e documenti inediti*, Palermo 1948. Zur Datierung des Gemäldes vgl. insbesondere Giuseppe Cibella, *Un pittore del Settecento fra il sogno dell'arte e la realtà della vita*, in: Associazione Culturale „Naro che Rinasce“ 1988, S. 129–156, hier S. 144 mit einem Hinweis auf einen schriftlichen Beleg über die Fertigung des Gemäldes, jedoch nicht mit der korrekten Abbildung.

- 2 „S.^R M. SEPULTA A CONCEP.^E VENER: SERVOR DEI PIJSS.^{MAE} MATER, QUAE, PALMAE PRINCIPATUM [,] MUNDIQUE POMPAS, CONSENSU IULIJ / CONIUGIS, DESPICIENS HUMILEM MONASTICAE PROFESSIONIS STATUM AMPLEXA PIETA [...] IN DEIPARAM [...] ADMIRANDA ET [...] OBIJT. 3 MAIJ 169[2].“
- 3 Eine Abbildung dieses Gemäldes findet sich bei Associazione Culturale „Naro che Rinasce“ 1988, S. 147. Zur Gründung des Benediktinerinnenklosters durch Giulio Vincenzo Tomasi di Lampedusa und Rosalia Traina sowie dem Klostereintritt der Fürstin vgl. dieses Kapitel, S. 200–202, 228 f.
- 4 Zu den Porträts in der Bildergalerie und der bisherigen Zuschreibung an Domenico Provenzani vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 20 f. Die Bildunterschrift im Porträt der Suor Maria Crocifissa della Concezione bzw. Maria Tomasi e Valguarnera (1718–1795), das stilistische Ähnlichkeiten mit der Kopie des Bildnisses von Rosalia Traina aufweist, wirft Zweifel daran auf, ob die Werke tatsächlich dem Œuvre Provenzanis zugeschrieben werden können. Möglicherweise fertigte der sizilianische Künstler das Gemälde noch vor seinem Tod im Jahre 1794 an und der Hinweis auf das Todesjahr der Nonne im Schriftband ihres Bildnisses wurde von einer anderen Hand zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt. Eventuell stammt das Werk und dementsprechend auch die stilistisch ähnlichen Arbeiten der Bildergalerie aber auch von einem anderen Künstler; in Betracht käme insbesondere ein Verwandter des Malers, der den Namen Vincenzo Provenzani trägt und im 18. Jahrhundert ebenfalls Aufträge für das Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro ausführte. Zu Vincenzo Provenzanis Werken vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 75; Mariny Guttila, *La collezione dei dipinti. Ambiti culturali e stato conservativo*, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 112–148.

Konvents, die sich heute unter anderem in der Kathedrale San Gerlando in Agrigent, aber auch in privaten Sammlungen befinden und bisweilen ebenfalls diesem regional tätigen Künstler zugeschrieben werden, legt nahe, dass die Nonnenporträts des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro über den Klausurbereich hinweg bereits in der Frühen Neuzeit einem breiteren Publikum bekannt waren.

Wie die Ordensschwester in den neuspanischen Professporträts sind auch die sizilianischen Religiösen auf relativ ähnlichen Bildformaten und in recht standardisierten Präsentationsformen dargestellt. Als Halbfigur oder im Kniestück werden sie im Zentrum der Leinwand vor einem dunklen Hintergrund annähernd lebensgroß abgebildet, eine Inschrift am unteren Bildrand gibt zumeist Auskunft über wesentliche Aspekte der Biographie der Porträtierten. Bemerkenswert an den Gemälden ist, dass die Benediktinerinnen wie die neuspanischen Konzeptionistinnen und Hieronymitinnen auf ihrer schlichten schwarzen Ordenstracht ein Marienbild tragen. Aus den 1690 in Rom veröffentlichten Regeln des Konvents geht hervor, dass diese Effigie der Mutter Gottes mit dem Jesuskind – anders als im Fall der auf Kupferblech gefertigten Miniaturmalereien in Neuspanien – in Form einer Stickerei am Habit der sizilianischen Nonnen anzubringen war.⁵

Darüber hinaus weisen die Bildnisse aus Palma di Montechiaro ebenfalls verschiedenste Imaginationen des Herzens auf: Während Suor Maria Sepellita in dem Werk Provenzanis ihre linke Brust mit dem Namen der Mutter Gottes beschreibt (Abb. 61), findet sich in einer wohl im ausgehenden 17. Jahrhundert von anonymer Künstler*innenhand gefertigten *vera effigie* ihrer zweitgeborenen Tochter, Isabella Domenica beziehungsweise der Venerabile Madre Suor Maria Crocifissa (1645–1699), an ebendieser Stelle ein Kreuz, auf dessen Querbalken zwischen den Initialen „A“ und „S“ ein kleines Herz eingetragen ist (Abb. 62 und 63).⁶ In Kombination mit der Lilie, dem Kruzifix in ihren Händen und der Dornenkrone auf dem Haupt ruft dieses Attribut der berühmtesten Nonne aus dem Kloster eine Assoziation mit der heiligen Katharina von Siena auf und bringt zugleich die besondere Verehrung der Suor Maria Crocifissa für den Gekreuzigten zum Ausdruck.⁷ Demgegenüber zeigt das Bildnis der jüngsten Tochter

5 Vgl. Francesco Maria Maggio, *Costituzioni delle Monache Benedettine del Monasterio della Beata Vergine Madre di Dio Maria del Rosario di Palma nella Diocesi di Girgenti*, Rom 1690, Kapitel XII „Delle Vocali, de’ titoli e nomi, e del buon reggimento del Monasterio“, S. 123. Ein Hinweis auf die Materialität der Marienbilder findet sich bereits bei Biagio della Purificazione, *Vita, e virtu dell’insigne servo di Dio D. Giulio Tomasi, e Caro [...]*, Rom 1685, S. 84 f. Vgl. Nicola Lupo, La Fondazione del Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 53–59, hier S. 57 f.

6 Zum stigmatisierten Herzen der Suor Maria Crocifissa vgl. Sara Cabibbo und Marilena Modica, *La Santa dei Tomasi. Storia di Suor Maria Crocifissa (1645–1699)* (= Microstorie, Band 17), Turin 1989, S. 6 sowie dieses Kapitel, S. 305–310.

7 Zur Stigmatisation der heiligen Katharina von Siena und ihrer Ikonographie vgl. Werner Pleister, Art. „Katharina von Siena“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert



Abb. 61: Domenico Provenzani, *Suor Maria Sepellita della Concezione* bzw. *Rosalia Traina e Drago* (Detail), um 1760, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Palma di Montechiaro, Maria SS. del Rosario

der Fürstin, Alipia Gaetana beziehungsweise Suor Maria Lanceata (1653–1734), ein von einem Pfeil durchbohrtes Herz und lässt damit wiederum an die Transverberation des Herzens der heiligen Teresa von Ávila (1515–1582) denken (Abb. 64 und 65).⁸ Schließlich weist auch der Körper einer weiteren Ordensschwester, bei der es sich wohl um die Urenkelin Rosalia Trainas, Maria Tomasi e Valguarnera beziehungsweise (eine

Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 300–306, hier Sp. 301 sowie die Einleitung der vorliegenden Studie, 52f.

8 Zur Transverberation der heiligen Teresa von Ávila und ihrer Ikonographie vgl. Barbara Böhm, Art. „Theresia von Ávila“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 8, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 463–468, hier Sp. 464f., 467.



Abb. 62 und 63: Anonym,
*Vera effigie der Suor Maria
Crocifissa della Concezione bzw.
Isabella Domenica Tomasi e
Traina* (und Detail), um 1699 (?),
unbekannte Technik und Maße,
Palma di Montechiaro, Bilder-
galerie des Benediktine-
rinnenklosters SS. Rosario



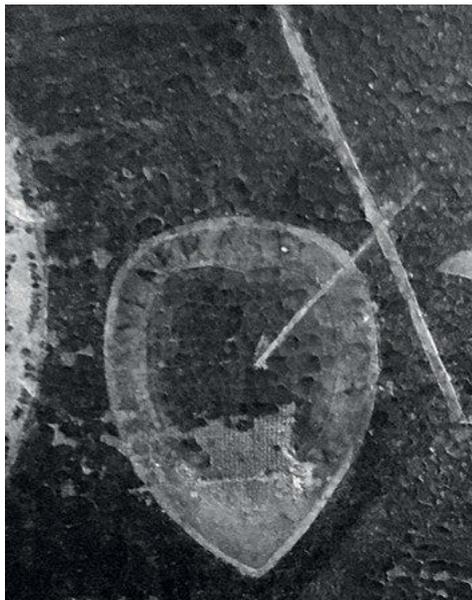


Abb. 64 und 65: Domenico Provenzani (?), *Suor Maria Lanceata della Concezione* bzw. *Alipia Gaetana Tomasi e Traina* (und Detail), ausgehendes 18. Jahrhundert (?), Öl auf Leinwand, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Bildergalerie des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario



Abb. 66 und 67: Domenico Provenzani (?), *Suor Maria Crocifissa della Concezione* bzw. *Maria Tomasi e Valguarnera* (und Detail), ausgehendes 18. Jahrhundert (?), Öl auf Leinwand, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Bildergalerie des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario

weitere) Suor Maria Crocifissa (1718–1795), handelt, wiederum auf der linken Brust in Höhe des Herzens eine schmale spaltförmige Fleischwunde auf (Abb. 66 und 67).⁹

Die Nonnenporträts des sizilianischen Benediktinerinnenklosters bezeugen damit das Selbstverständnis des Frauenkonvents als eine von der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa etablierte Gemeinschaft, in der sich herzbezogene Körper-Visionen generationsübergreifend in verlässlicher Kontinuität und Vielfalt häufen. Durch einen wesentlichen Unterschied wird hierbei die Schlüsselrolle Rosalia Trainas als Mitbegründerin des Klosters betont: Während die Bildnisse ihrer weiblichen Nachkommen suggerieren, diese hätten die göttliche Herzeinschreibung passiv empfangen, inszeniert das Porträt Suor Maria Sepellitas sie selbst als Akteurin der Zurichtung ihres eigenen Körpers. Der extrovertiert zur Schau gestellte Akt ihrer Selbstbeschriftung erinnert unweigerlich an die Selbststigmatisation des seligen Heinrich Seuse (auch: Suso, 1295–1366), die es im Folgenden näher zu betrachten gilt.

3.2 Geschlechtsspezifische Modi der Herzeinschreibung – Der selige Heinrich Seuse und seine Schülerin Elsbeth Stagel

Als Dominikanermönch und Mystiker wirkte Suso in Konstanz, der Schweiz und am Oberrhein sowie in Ulm.¹⁰ Seine große Bekanntheit und Verehrung geht vor allem darauf zurück, dass er biblische Redewendungen, die Bilder von Herzeinschreibungen aufrufen, nicht nur metaphorisch verstand, sondern diese, so Sandra Fenten, „im wahrsten Sinne des Wortes (auch) buchstäblich [nahm]“¹¹. Seuses intensives Begehren, den Namen des Gottessohnes im Herzen zu tragen, äußert sich sowohl in seiner Vita als auch an vielen Stellen in den von ihm verfassten Schriften.¹² So berichtet der Selige im *Briefbüchlein*, das er 1362/1363 in seiner Kompilation *Exemplar (Musterbuch)* pu-

9 Zu diesem Bildnis vgl. Anm. 4. Zu Maria Tomasi e Valguarnera bzw. Suor Maria Crocifissa vgl. Horst Reimann, Die Tomasi di Lampedusa, in: *Die großen Familien Italiens*, herausgegeben von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 522–527, hier S. 526.

10 Zum Leben Heinrich Seuses vgl. Ulrike Landfester, *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin 2012, S. 131 f.; Alois M. Haas, Heinrich Seuses posthume Variante christlicher Selbsterkenntnis. Sein literarisches Vermächtnis aus Ulm, in: *Heinrich Seuse Jahrbuch* 3 (2010), S. 7–46, hier S. 9–16; Ulrike Landfester, Gestochen scharf. Die Tätowierung als Erinnerungsfigur, in: Borgards 2005, S. 83–98, hier S. 84; Alois M. Haas, *Kunst rechter Gelassenheit – Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik*, Bern u. a. 1995, S. 9–13; Klaus Kienzler, Art. „Seuse, Heinrich“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 9, Nordhausen 1995, Sp. 1481–1485.

11 Sandra Fenten, *Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*, Würzburg 2007, S. 90. Zu Herzeinschreibungen in der Bibel vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 32 f.

12 Vgl. Fenten 2007, S. 92.

blizierte, dass das Herz des heiligen Ignatius von Antiochien nach dessen Tod aufgeschnitten und darin der in goldenen Lettern eingetragene Name Jesu Christi gefunden worden sein soll.¹³ Auf die miraculöse Herzinschrift des frühchristlichen Märtyrers bezugnehmend, fleht wiederum der Jünger der Ewigen Weisheit im *Horologium Sapientiae* (*Stundenbuch der Weisheit*), das Seuse wohl zwischen 1331 und 1334 verfasste:

„O quis mihi det, ut et nomen eius mellifluum litteris aureis super latitudinem cordis mei superscribatur. Quod pro amoris remaneat signaculo, nec ulla unquam de cetero ipsum tollat oblivio?“¹⁴

Wie Susos Schrift weiter ausführt, erfüllte sich der Diener des Herrn seinen innig gehegten Wunsch, nutzte den Körper als Schreibfläche und stigmatisierte ihn in einer blutigen Prozedur mit den eigenen Händen.¹⁵ In diesem Sinne berichtet auch die Autobiographie des Dominikanerbruders wie folgt:

„Eins tages, do er [Suso] sin bevand in ime und sere wart kalende in götlicher minne, do gie er in sin celle an sin heinlich und kam in ein minneklich betrachtunge und sprach also: ‚ach, zarter got, wan kônd ich etwas minnezeichens erdenken, daz ein ewiges minnezeichen weri enzwischan mir und dir ze einem urkunde, daz ich din und du mins herzen ewigû minne bist, daz kein vergessen niemer me verdilgen môhti!‘ In disem inbrünstigen ernste warf er vornan sinen schapren uf und zerlies vornan sinen bûsen, und nam einen grifel in die hand und sach sin herz an und sprach: ‚ach, gewaltiger got, nu gib mir hût kraft und macht ze volbringen min begirde, wan du müst hût in den

13 Zu Ignatius von Antiochiens Herzinschrift vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 11–20. Zu Susos Bezug auf den frühchristlichen Märtyrer vgl. Fenten 2007, S. 92; Hildegard Elisabeth Keller, Kolophon im Herzen. Von beschrifteten Mönchen an den Rändern der Paläographie, in: *Das Mittelalter* 7/2 (2002), S. 157–182, hier S. 169; Urban Küsters, Auf den fleischernen Tafeln des Herzens. Körper-signatur und Schrift in der Visionsliteratur des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*, herausgegeben von Klaus Ridder und Otto Langer (= Körper. Zeichen. Kultur, Band 1), Berlin 2002, S. 251–273, hier S. 266, 268; Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, herausgegeben von Karl Bihlmeyer, Frankfurt am Main 1961 (unveränderter Nachdruck der 1907 in Stuttgart erschienenen Auflage), Viertes Buch. Briefbüchlein, XI. Brief, S. 392, Z. 25 – S. 393, Z. 3. Allgemein zu Seuses Werk sowie in der Forschung diskutierten Authentizitäts- und Datierungsfragen vgl. Haas 2010; Fenten 2007, S. 1–5; Haas 1995, S. 13–21; Kienzler 1995; Heinrich Seuse, *Horologium Sapientiae*, erste kritische Ausgabe unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer, herausgegeben von Pius Künzle (= Spicilegium Friburgense, Band 23), Freiburg/Schweiz 1977, S. 19–27.

14 Heinrich Seuse 1977, Erstes Buch, Kapitel 6, S. 433, Z. 23–26 („O könnte doch sein honigfließender Name in goldenen Buchstaben über die Breite meines Herzens geschrieben werden, damit er zum Zeichen meiner Liebe bleiben und niemals mehr durch Vergessen getilgt werden wird!“; Übersetzung S.F. in Fenten 2007, S. 91 sowie in Heinrich Seuse, *Stundenbuch der Weisheit. Das „Horologium Sapientiae“*, übersetzt von Sandra Fenten, Würzburg 2007, Erstes Buch, Kapitel 6, S. 66). Vgl. zur entsprechenden Stelle in seinem *Büchlein der Ewigen Weisheit* Fenten 2007, S. 91, Anm. 47; Küsters 2002, S. 267; Heinrich Seuse 1961, Zweites Buch. Büchlein der Ewigen Weisheit, Kapitel VII, S. 228, Z. 27–30.

15 Vgl. Fenten 2007, S. 92f.; Heinrich Seuse 1977, Zweites Buch, Kapitel 7, S. 596, Z. 7–23.

grund mins herzen gesmelzet werden. Und wie an und stach dar mit dem grifel in daz flaisch ob dem herzen die richti, und stach also hin und her und uf und ab, unz er den namen IHS eben uf sin herz gezeichnet. Von den scharpfen stichen wiel daz blüt vast uss dem fleische und ran über den lip abe in den bûsen. Daz waz ime als minneklich an ze sehent von der fûrinen minne, daz er dez smerzen nit vil ahtete.“¹⁶

Heinrich Seuses selbst zugefügte Stigmata, die in Form des Kürzels IHS auf den Namen des Gottessohnes verweisen,¹⁷ beziehen sich – wie die Forschung bereits festgestellt hat – nicht allein auf das Vorbild des heiligen Ignatius von Antiochien, sondern auch auf das des heiligen Franziskus.¹⁸ Sie werden, entsprechend der Formulierung Barbara Vinkens, zu „Zeichen, in denen Spirituelles und Fleischliches, Sinnliches und Übersinnliches, Göttliches und Menschliches aufeinandertreffen“¹⁹. Das Besondere an Susos Stigmatisierung ist, dass der beschriebene Körper und die schreibende Hand in einem sehr bewussten Akt der gezielten körperlichen Selbstformung („*self-fashioning*“) zusammenkommen, den Urban Küsters in Anlehnung an Alois Hahn als „Autokalligraphie“ beziehungsweise „Autopoiesis“ auffasst.²⁰ Diese Selbstbeschriftung entsprang dem Wunsch, Jesus Christus über den Körper bis in den Grund seines Herzens aufzunehmen

16 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel IV, S. 15, Z. 29 – S. 16, Z. 14. Vgl. Landfester 2012, S. 135; Fenten 2007, S. 92, Anm. 53; Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 85 f.; Keller 2002, S. 161, 165 f.; Küsters 2002, S. 267; ders., Der lebendige Buchstabe. Christliche Traditionen der Körperschrift, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, herausgegeben von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 6), Wien 2001, S. 107–117, hier S. 114; Marcus Beling, Der Körper als Pergament der Seele. Gedächtnis, Schrift und Körperlichkeit bei Mechthild von Magdeburg und Heinrich Seuse, in: *Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung*, herausgegeben von Clemens Wischermann und Stefan Haas (= Studien zur Geschichte des Alltags, Band 17), Stuttgart 2000, S. 109–132, hier S. 124; Urban Küsters, Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters, in: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, herausgegeben von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel, Leipzig 1999, S. 81–109, hier S. 106; ders., Zeichen auf der Haut in der religiösen Kultur des Mittelalters, in: *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et Corporalité*, herausgegeben von Günther Krause (= Kultur-Kreise, Band 1), Tübingen 1997, S. 47–53, hier S. 51.

17 Das IHS-Monogramm auf Seuses Brust verweist auf die lateinischen Worte *Iesus Hominum Salvator*, die sich wohl von dem griechischen Wort *ichthýs* (deutsch: Fisch) als christliches Erkennungszeichen ableiten. Vgl. Hans Feldbusch, Art. „Christusmonogramm“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Band 3 (1953), Sp. 707–720, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92630>> (6. Juli 2023); Küsters 1999, S. 106.

18 Vgl. Landfester 2012, S. 116, 131 f., 135 f., 143; Küsters 2002, S. 267 f.; Beling 2000, S. 125; Küsters 1999, S. 107.

19 Barbara Vinken, *Via crucis, via amoris*, in: Menke und Vinken 2004, S. 11–24, hier S. 12.

20 Vgl. Landfester 2012, S. 136; Küsters 2002, S. 268; ders. 2001, S. 114; Beling 2000, S. 127; Küsters 1999, S. 107; ders. 1997, S. 51; Alois Hahn, *Handschrift und Tätowierung*, in: *Schrift*, herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer (= Materialität der Zeichen Reihe A, Band 12), München 1993, S. 201–217, hier S. 208–210.

und sich so beständig an ihn zu erinnern.²¹ Über den Einbezug seines Körpers als äußerer Zeichenträger suchte der Mystiker, so Fenten, die von ihm angestrebte Christumminne zu erlangen.²² Fenten führt diesbezüglich weiter aus: „Die Erinnerung an den Gekreuzigten findet in dieser Art von Herzinschrift gleich auf mehrfache Art statt: erstens durch die Bedeutung der Schriftzeichen, zweitens durch die Schriftmaterialität und drittens durch den Ort des Schriftzuges.“²³ Im Christusmonogramm, das sich Suso beziehungsweise der Jünger der Ewigen Weisheit in die Brust eingravierte, wurde das Wort Gottes zu Fleisch. Durch das körperliche Mal, das wie die Seitenwunde Jesu Christi eine unmittelbare Nähe zum Herzen aufwies, wollte der Diener mit seinem Herrn verschmelzen.²⁴ Nachdem Seuse erkennen musste, dass er sein „minnezeichen“²⁵ nur unter die Haut, jedoch nicht bis in seinen Herzensgrund zu stechen vermochte, bat er Gott, das bereits begonnene Werk durch die Fortsetzung des äußerlichen „zeichnen“²⁶ in ein innerliches „druken“²⁷ oder „smelzen“²⁸ zu vollenden – die begriffliche Unterscheidung zwischen dem äußeren und inneren Zeichen wird hierbei, wie Hildegard Elisabeth Keller hervorhebt, in der Autobiographie nicht streng durchgehalten.²⁹ Dass Seuses innig gehegter Wunsch durch die Selbstbeschriftung erfüllt und diese von Gott beantwortet wurde, bestätigt die Schilderung einer Vision, die in seiner Vita gleich auf den Bericht über die Einschreibung des Christusmonogramms folgt:

„In dem entsank er [Suso] im selb und ducht in, daz neiswaz liehtes us drungi von sinem herzen, und er lûgte dar: do erschein uf sinem herzen ein guldin krûz, und dar in waren verwûrket in erhabenr wise vil edelr stein, und die luhten zermal schon.“³⁰

Obleich der Mut des Mystikers, den eben zitierten Zeilen zufolge, durch das von Gott gesandte Zeichen in Form eines goldenen und mit Edelsteinen verzierten Kreuzes seine Belohnung fand und sich, so Keller, „die beiden Arten von Schreiberhänden in geheim-

21 Vgl. Fenten 2007, S. 92 f., 98; Keller 2002, S. 166–168.

22 Vgl. Fenten 2007, S. 98. Zu Seuse als „Zeichenträger“ vgl. darüber hinaus Dinzelbacher 2007, S. 63; Keller 2002, S. 166 f.; Beling 2000, S. 127 f.; Peter Dinzelbacher und Rolf Sprandel, Körper und Seele im Mittelalter, in: *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1993, S. 163 f.

23 Fenten 2007, S. 93.

24 Vgl. Fenten 2007, S. 93, auch Anm. 54; Jager 2000, S. 99; Dinzelbacher und Sprandel 1993, S. 163.

25 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel IV, S. 16, Z. 1. Zur Bedeutung des „minnezeichens“ in Susos Sprachgebrauch vgl. Keller 2002, S. 165, Anm. 58.

26 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel IV, S. 16, Z. 1, 11, 21, 34 f.

27 Ebd., Z. 19 f.

28 Ebd., Z. 8.

29 Vgl. Keller 2002, S. 168, auch Anm. 83.

30 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel V, S. 17, Z. 3–7. Vgl. Landfester 2012, S. 137; Fenten 2007, S. 98 f.; Keller 2002, S. 171; Beling 2000, S. 128; Küsters 1999, S. 106.

nisvollem Wechsel³¹ überlagerten, riet Heinrich Seuse seinen Nachfolger*innen von der Imitation der selbst vorgenommenen Stigmatisierung ab. Im *Horologium Sapientiae* schlägt er stattdessen vor, den Namen Jesu Christi an der Kleidung zu tragen.³²

Wie das selbst gestochene Minnezeichen auf der Brust des Seligen zu einer heilkräftigen Berührungsreliquie werden konnte,³³ veranschaulicht eine kolorierte Federzeichnung in der frühesten, um 1370 datierten Abschrift des *Exemplars* aus der Bibliothèque Nationale et Universitaire in Straßburg (Abb. 68):³⁴ Heinrich Seuse wird von seiner „geistlichen tochter“³⁵ Elsbeth Stigel (Anfang 14. Jh. – um 1360) begleitet, deren Aufzeichnungen die Basis seiner Vita darstellten.³⁶ Auf der linken Bildseite befindet sich der Dominikanerbruder unter dem schützenden Mantel der Ewigen Weisheit. Der von einem Engel gekrönten Schülerin reicht der Lehrer mit der Linken eine blumenumkränzte Kopie des in seinen Körper eingeschriebenen Namens Jesu Christi. Im Zentrum des Blatts empfängt Stigel mit der Rechten das göttliche Zeichen (respektive Heinrich Seuses autobiographisches „wortzeichen“) und sorgt als Mittlerin für dessen Vervielfältigung und Verbreitung. Unter der Nonne recken sich die Laien nach den vielen kleinen, nun blutrot gefärbten IHS-Monogrammen, die von Stigel ausgegeben werden.³⁷ Wie die Vita des Mystikers ausführt, nähte seine Schülerin, nachdem sie Gefallen an der Narbe auf der Brust ihres Lehrers gefunden hatte,

„[...] den selben namen Jesus mit roter siden uf ein kleines tûchli in diser gestalt: IHS, den si ir selben wolte heinlich tragen. Und machete do dez selben namen glich unzallichen vil namen und schûf, daz der diener die namen alle uf sin herz bloss leit und sù mit einem götlichen segen sinen geischlichen kinden hin und her sante.“³⁸

31 Keller 2002, S. 163.

32 Vgl. Landfester 2012, S. 137; Fenten 2007, S. 94–96; Heinrich Seuse 1977, Zweites Buch, Kapitel 7, S. 597, Z. 8–11.

33 Vgl. Landfester 2012, S. 144; Fenten 2007, S. 94; Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 88; Keller 2002, S. 171, auch Anm. III, 173; Küsters 2002, S. 270; ders. 2001, S. 114; Beling 2000, S. 131 f.; Küsters 1999, S. 107; ders. 1997, S. 52.

34 Vgl. Jeffrey F. Hamburger, Katalogbeitrag „Heinrich Seuse, ‚Exemplar‘ u. a., gedruckte Werkausgabe“, in: Kat. Ausst. *Krone und Schleier* 2005, S. 478 f.

35 Heinrich Seuse 1961, Viertes Buch. Briefbüchlein, Zusätze zum Briefbüchlein, S. 393, Z. 8.

36 Zum Leben Elsbeth Stigels und ihrem Anteil an der Autobiographie Heinrich Seuses vgl. Landfester 2012, S. 132 f., 140; Küsters 2002, S. 266; ders. 2001, S. 114; Beling 2000, S. 120; Küsters 1999, S. 105; Haas 1995, S. 25–29; Thomas Gandlauer, Art. „Stigel, Elisabeth“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 10, Nordhausen 1995, Sp. 1125–1127.

37 Vgl. Landfester 2012, S. 145, auch Anm. 85; Hamburger 2005, S. 479; Landfester 2005 [Gestochen scharf] S. 88; Keller 2002, S. 171–173; Küsters 2002, S. 270; ders. 2001, S. 114; ders. 1999, S. 107; ders. 1997, S. 52.

38 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel XLV, S. 154, Z. 7 – S. 155, Z. 4. Vgl. Landfester 2012, S. 144; Fenten 2007, S. 94; Hamburger 2005, S. 479; Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 88; Keller 2002, S. 171–173; Küsters 2002, S. 270; ders. 2001, S. 114; Beling 2000, S. 131 f.; Küsters 1999, S. 107; ders. 1997, S. 52.



Abb. 68: Heinrich Seuse, *Exemplar*, fol. 68v, *Seuse übergibt den heiligen Namen an seine geistliche Tochter, Elsbeth Stigel*, um 1370, Federzeichnung auf Pergamentpapier, Höhe und Breite der Handschrift: 21,2 × 16,8 cm, Straßburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire

Während die von Suso vollzogene Zurichtung des eigenen Körpers von Seiten der Forschung als Narbenschrift, mitunter aber auch als Selbsttätowierung gelesen wurde,³⁹ sollte Elsbeth Stigel der Anweisung ihres Lehrers Folge leisten. Zur Nachahmung seiner selbst beigebrachten Stigmata wählte sie, wie Ulrike Landfester konstatiert, „den weiblichen Modus der Nadelarbeit“⁴⁰. Die rote Farbigekeit des von der Schülerin verwendeten Seidenfadens diente dem visuellen Verweis auf das Blut, das der Mystiker im Zuge seiner Selbstbeschriftung zur Imitation Jesu Christi vergossen hatte und rief damit die Assoziation sowohl der Leiden ihres „geistlichen vatters“⁴¹ als auch der Qualen des Gottessohnes auf. Die Dimension des Schmerzes und das Vergießen des eigenen Blutes konnte Stigel in ihrer performativ durch das Sticken nachempfundenen Herzeinschreibung mit jedem Einstich der Nadel in das Tuch lediglich im

39 Vgl. Landfester 2012, S. 136; Fenten 2007, S. 90, 93 f., 98; Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 84–88; Keller 2002, S. 165 f., auch Anm. 62; Küsters 2002, S. 268; ders. 2001, S. 114; Beling 2000, S. 127, auch Anm. 121; Küsters 1999, S. 106 f.; ders. 1997, S. 51.

40 Landfester 2012, S. 144. Landfesters Darstellung wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen und problematisiert. Vgl. dieses Kapitel, S. 274 f.

41 Heinrich Seuse 1961, Viertes Buch. Briefbüchlein, Zusätze zum Briefbüchlein, S. 393, Z. 10.

Geiste imaginieren, hatte Seuse seinen Nachfolger*innen doch explizit eine abgeschwächte Form der Stigmatisierung empfohlen.⁴² Der Appell des Dominikanermönchs diente hierbei nicht allein der Vermeidung lebensgefährlicher Selbstverletzungen.⁴³ Vielmehr gab es einen weiteren Hintergrund, der für die sich anschließenden Untersuchungen des Fallbeispiels in diesem Kapitel sehr wichtig ist: So beobachtete bereits Ulrike Landfester, dass die physische *Imitatio* in Form der Herzeinschreibung an das Schriftprivileg gebunden wurde. Die männliche Codierung desselben wurde damit wiederum auch auf die Beschriftung des eigenen Herzens übertragen.⁴⁴ Elsbeth Stagel hingegen blieb der Imitationsprozess in Form der blutigen Selbstbeschriftung des eigenen Herzens verwehrt. Ihr Zugang zur Selbststigmatisierung war strikt geschlechtsspezifisch reglementiert – nach Landfesters Argumentation nicht zuletzt auch deshalb, weil der von Suso reinszenierte Körper Jesu Christi männlichen Geschlechts war.⁴⁵

42 Vgl. Fenten 2007, S. 95. Zur Bedeutung des Schmerzes bei der Herzeinschreibung vgl. Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 86–88, 90; Beling 2000, S. 121–123, 127 f.

43 Vgl. Fenten 2007, S. 94 f.

44 Wie allein mit dem Hinweis auf das Beispiel Elsbeth Stagels verdeutlicht werden kann, gab es natürlich bereits im Mittelalter auch schreibende Frauen. Dennoch hatten diese im Allgemeinen im Vergleich zu Männern begrenzte Möglichkeiten, sich im Medium der Schrift zu entfalten. Ausführlicher zur traditionell männlichen Codierung des Schriftprivilegs vgl. Friederike Hassauer, *Die Matrix des Wissens. Autorität und Geschlecht*, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentags 1997*, herausgegeben von Jürgen Fohrmann, Ingrid Karsten und Eva Neuland, 2 Bände, Bielefeld 1999, Band 1, S. 250–281. Zu schreibenden Frauen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit vgl. exemplarisch Simone Mengis, *Schreibende Frauen um 1500. Scriptorium und Bibliothek des Dominikanerinnenklosters St. Katharina St. Gallen* (= *Scrinium Friburgense*, Band 28), Berlin 2013; Christina Lutter, *Text und Geschlecht. Lesende und schreibende Frauen im 12. Jahrhundert*, in: *Text als Realie*, herausgegeben von Karl Brunner und Gerhard Jaritz (= *Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Band 18), Wien 2003, S. 63–80; *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Karin Tebben, Göttingen 1998.

45 Vgl. Landfester 2012, S. 143, ferner auch S. 125 f.; Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 88. Landfesters Argument der reinszenierten Männlichkeit des Gottessohnes muss vor dem Hintergrund der Erkenntnisse Caroline Walker Bynums in Bezug auf die Dekonstruktion von Geschlechterdichotomien in Verbindung mit dem Körper Jesu Christi kritisch hinterfragt werden. Vgl. Bynum 1991, S. 102–114, 157–165, 205 f., 218, 220 f. sowie dies. 1982. In der Forschung wurde zudem immer wieder betont, dass bei Seuse interessanterweise im Allgemeinen eine verschwimmende Zuteilung der Geschlechterrollen beobachtet werden kann bzw. dass seine geschlechterübergreifenden mystischen Schriften eine Ausnahme zu der Annahme darstellen, männliche Autoren des Mittelalters könnten oder würden nie in weiblicher Stimme erzählen. Vgl. exemplarisch hierzu Paul Michel, *Stilwandel bei Heinrich Seuse*, in: *Verborum amor. Studien zur Geschichte und Kunst der deutschen Sprache. Festschrift für Stefan Sonderger zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Harald Burger, Alois M. Haas und Peter von Matt, Berlin 1992, S. 297–341, hier S. 313 sowie Amber L. Griffioen, *Ich wird dich also an griffen / Das du mir nit mugist entwichen. Göttliche Aktivität, seelisches Leiden und die Rolle der Gnade in Christus und die minnende Seele*, in: *Gottes Handeln in der Welt. Probleme und Möglichkeiten aus Sicht der Theologie*

Bereits zu einem früheren Zeitpunkt hatte der Mystiker seine „geistliche Gefährtin“, als sie sich nach dem Vorbild ihres Lehrers zu kasteien suchte, harsch zurechtgewiesen und über die Grenzen ihrer weiblichen Natur wie folgt belehrt:

„liebú tohter, wilt du din geischliches leben nah miner lere rihten, als du es an mich hast gevordret, so lasse sôlich úbrig strenkheit underwegen, wan es diner frôwlichen krankheit und wol geordneten nature nit zú gehôret.“⁴⁶

Vor dem Hintergrund, dass Suso die strengen Übungen Stagels mit der Begründung tadelte, ihre Weiblichkeit verbiete derartige Formen der Körperzüchtigung, wird deutlich, warum die Schülerin die „textile Transkription“⁴⁷ seiner Selbstbeschriftung, das heißt „eine nur symbolisch blutige Kopie“⁴⁸, als alternative Ausdrucksmöglichkeit wählte.

An den Herzeinschreibungen Heinrich Seuses und Elsbeth Stagels zeichnet sich ab, dass die Handlungsspielräume der Modifikation des eigenen Körpers in Abhängigkeit vom Geschlecht der beiden Protagonist*innen sehr unterschiedlich waren. Die selbst zugefügte Narbe beziehungsweise Tätowierung des Mystikers stellte, so Landfester, ein doppeltes Skandalon dar. Der Dominikanerbruder durchbrach, wie sie weiter ausführt, nicht allein die Grenze zwischen „echter“ und „gefälschter“ Stigmatisierung, sondern verstieß auch gegen das biblische Verbot in Lev 21,5, demzufolge kein Malzeichen am Leib gestochen werden soll.⁴⁹ Während Suso eben erst durch die Narbenschrift Berühmtheit erlangte, wird in den Äußerungen des Seligen deutlich, dass ein derartiger Umgang mit dem eigenen Körper für Elsbeth Stigel absolut ausgeschlossen war, ihr jedoch die Alternative der Nadelarbeit blieb. Aus den vorherigen Betrachtungen geht hervor, dass im monastischen Kontext seit dem Mittelalter Geschlechterdifferenzen in Bezug auf die Frage bestanden, inwiefern Einschreibungen in das Herz in Form von Nadelarbeit und Narbenschrift zulässig waren. Davon ausgehend soll im weiteren Verlauf beleuchtet werden, wie diese binäre Konstruktion von Herzeinschreibungen im Bildnis der Suor Maria Sepellita dekonstruiert wird.

und analytischen Religionsphilosophie, herausgegeben von Benedikt Paul Göcke und Ruben Schneider, Regensburg 2017, S. 41–72, hier S. 44. Zugleich wurde aber auch unterstrichen, dass Seuses Mann-Sein in der Selbstdarstellung gegenüber Gott eine wichtige Rolle spielte, da erst hierdurch die völlige *Imitatio Christi* ermöglicht würde. Vgl. Theresia Heimerl, Konzepte männlicher Identität in der deutschen Mystik des Mittelalters am Beispiel von Meister Eckhart und Heinrich Seuse, in: *Masculinities in German Culture*, herausgegeben von Sarah Colvin und Peter Davies (= *Edinburgh German Yearbook*, Band 2), New York 2008, S. 34–49, hier S. 41.

46 Heinrich Seuse 1961, Erstes Buch. Seuses Leben, Kapitel XXXV, S. 107, Z. 7–11. Vgl. Landfester 2012, S. 143.

47 Keller 2002, S. 173.

48 Ebd. S. 171.

49 Vgl. Landfester 2005 [Gestochen scharf], S. 86, 88.

3.3 Das Herz in den Bildnissen der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro: Forschungsstand, Fragestellung und Methode

Von Seiten der historischen wie der kunsthistorischen Forschung sind die in diesem Kapitel einleitend vorgestellten Gemälde aus dem Benediktinerinnenkonvent in Palma di Montechiaro erstaunlicherweise nahezu unbeachtet geblieben. Während die neuspanischen Professporträts und *escudos de monjas* in den vergangenen Jahren immer größere Beachtung fanden, wurde dem Hinweis, den Silvia Evangelisti bereits 2007 auf die Bildnisse der italienischen Nonnen und ihre auf der Brust getragenen Marienbilder gab, bislang nicht nachgegangen.⁵⁰ Aufbauend auf die Erkenntnisse, die im vorherigen Kapitel der vorliegenden Studie erarbeitet wurden, sollen auch im Fall der sizilianischen Religiösen der Körper und das Herz im Mittelpunkt der Ausführungen stehen. Mit der Analyse des Porträts der Suor Maria Sepellita wird die Untersuchung der Frage vertieft, inwiefern in visualisierten Konzepten göttlicher beziehungsweise selbst zugefügter Herzeinschreibungen Aushandlungsprozesse im Spannungsfeld von Konfession, Stand und Geschlecht aufscheinen.

Eine wichtige Grundvoraussetzung für das Verständnis des Bildnisses der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción ist, dass sich ihre Körpergrenze im Zuge der Profess von der Haut auf das Gewand verschob. Wie aufgezeigt wurde, lag dem Ritual des Kleiderwechsels, das im Rahmen des Klostereintritts zelebriert wurde, traditionell die Vorstellung zugrunde, das „alte Kleid des Fleisches“ oder den „alten Adam“ abzulegen, um sich mit dem „neuen Menschen“ beziehungsweise Jesus Christus zu bekleiden. Indem Sor María Antonia ihre säkularen Kleider auszog und sich mit dem Ordensgewand der Konzeptionistinnen einkleiden ließ, verwandelte sie sich nicht nur äußerlich in eine Nonne, sondern auch innerlich. Es geht also nicht um das bloße Ab- und Anlegen eines Textils, sondern zugleich um einen hierdurch markierten Identitätswechsel. Den äußeren Ausdruck der Wandlung des „inneren Menschen“ stellt das Bekleidetwerden mit dem Habit dar, der in seiner Funktion als neue Körperhülle als „zweite Haut“ definiert werden kann.

Es wurde weiterhin dargestellt, dass das viellagige Ordensgewand die feminine Silhouette der jungen Frau verhüllt und verschleiert und ihr neues Körperbild sich hierbei unter anderem auf die Vorstellung der Jungfrau Maria als ein verschlossenes Gefäß des Göttlichen bezieht. Die Perforation der „zweiten Haut“ der Nonne und die Öffnung ihres verschlossenen Körperbehälters werden in dem Professporträt durch die überdimensionale Brosche auf der Körpermitte Sor María Antonias und den Blumenweig mit der herzförmigen Klosterarbeit in ihrer Linken angedeutet. Wie das

50 Vgl. Evangelisti 2007, S. 156 f.

Marienbild, das mithilfe einer Öse oder einer Klammer auf ihrem Habit angebracht ist, suggeriert auch die bildliche Darstellung des in einem Herzen schlafenden Christusknaben, die das Körperbild der neuspanischen Ordensschwester genau auf der Höhe ihrer linken Brust überblendet, dass es sich hierbei nicht nur um „äußere Bilder“ handelt, die dem Zweck der Verinnerlichung dienen. Indem die beiden Professionsbeigaben im Porträt Sor María Antonias in einen direkten räumlichen Bezug zum Herzen der Konzeptionistin gestellt werden, entsteht zugleich auch der Eindruck, Einblicke in ihr Innerstes gewährt zu bekommen. Die Körperöffnungen, durch die die Bilder im Herzinneren der Professe einsehbar werden, sind jedoch nur suggeriert. Der Habit, das heißt die „zweite Haut“ der Religiösen, bleibt von der eben beschriebenen Perforation, die durch ihren *escudo de monja* und die herzförmige Klosterarbeit angedeutet wird, vollkommen unberührt. Beide Artefakte können als Zufügungen betrachtet werden, die das Körperbild der Professe in entscheidender Weise modellieren, jedoch keinerlei substanziale Veränderung ihres Körpers bedeuten. Die Imagination der Öffnung des Körpers, die durch die Miniaturmalerei des *escudo de monja* und die herzförmige Klosterarbeit vermittelt wird, muss im Bildnis Sor María Antonias durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden aktiv nachvollzogen werden.

Die Neumodellierung des Körperbildes der sizilianischen Benediktinerin Suor Maria Sepellita wird dagegen auf eine neue Ebene geführt. In Form des gestickten Marienbildes auf ihrer Brust materialisiert sich in ihrem Porträt ein erster Zugang zu Einschreibevorgängen, in denen die Ordensschwester in Palma di Montechiaro ihre „textil definierte Körpergrenze“ selbst perforierten und performativ durchbrachen. Während die *escudos de monjas* zum Arbeiten oder Schlafen wieder abgelegt werden konnten, war das gestickte Bild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind fest am Gewand der Benediktinerin anzubringen. Das Einsticken des Marienbildes in die „zweite Haut“ des Habits besitzt also im Unterschied zur Anfertigung der Miniaturmalerei für den *escudo de monja* und die herzförmige Klosterarbeit tatsächlich den Charakter einer textil imaginierten körperlichen Durchdringung. Die Körperöffnung wurde nicht nur suggeriert, vielmehr erfolgte unter Einsatz von Nadel und Faden eine substanziale Veränderung des Habits. Es wird aufzuzeigen sein, dass sich die Nonnen von Palma di Montechiaro – in logischer Konsequenz aus der oben beschriebenen Verschiebung der Körpergrenze von der Haut auf das Gewand – das Marienbild somit in ihren eigenen „Fleischmantel“ einstickten.

Die Nadelarbeit Suor Maria Sepellitas, deren Inspirationsquellen im Rahmen dieses Kapitels näher beleuchtet werden, bereitet wiederum die Selbststigmatisierung der sizilianischen Nonne vor. Indem sie sich in ihrem Porträt mit einem Messer den Namen Mariens in die linke Brust einritz, dringt ihre Selbstbeschriftung im Verhältnis zu der gestickten Effigie der Gottesmutter noch einmal tiefer in ihr Innerstes vor. Die Zurechtweisung des eigenen Körpers beinhaltet im Fall der sizilianischen Nonne nun auch die Elsbeth Stigel verwehrt gebliebene Dimension des Schmerzes, der wie bei Heinrich

Seuse in Form einer unauslöschlichen Narbeninschrift im Körperbild archiviert und ausgestellt wird. Auf der Suche nach weiteren Vorbildern für die Körpermodifikation Suor Maria Sepellitas soll das selbstermächtigende Potenzial ihrer Narbenschrift aus einer geschlechterhistorischen Perspektive herausgehoben werden. Wie bereits an dieser Stelle zu betonen ist, setzt sich das Porträt der Benediktinerin durch die bildliche Inszenierung ihrer blutigen Selbstbeschriftung ganz grundsätzlich von den zu dieser Zeit vorherrschenden Konventionen in Bezug auf die Darstellung von Herzeinschreibungen am weiblichen Körper ab. Auch wenn die Präsentation einer sich selbst stigmatisierenden Nonne in der frühneuzeitlichen Kunstproduktion ein Ausnahmefall bleiben sollte, stellt das Gemälde Provenzanis ein bemerkenswertes Zeugnis für die Verhandlung geschlechtsspezifischer Codierungen von Herzeinschreibungen dar.

Vorbereitend auf die eingehende Beschäftigung mit dem Bildnis Suor Maria Sepellitas ist der Blick zunächst auf die Gründung des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro zu richten. Hierbei wird erörtert, inwiefern die Einrichtung des sizilianischen Frauenkonvents eine Strategie darstellt, mit deren Hilfe die Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa ihre Macht und soziale Distinktion in der sizilianischen Ständegesellschaft zum Ausdruck zu bringen suchte. Anhand der genaueren Betrachtung eines Gemäldes mit dem Titel *I santi Tomasi* soll die Bedeutung von Herzvisionen und ihrer Visualisierung für den Selbstentwurf der Tomasi di Lampedusa als ein vorbildhaftes Adelsgeschlecht im Hinblick auf Genderdiskurse eingeordnet werden. Es gilt aufzuzeigen, wie die initiale Selbstbeschriftung Rosalia Trainas, dem Selbstverständnis der Adelsfamilie zufolge, eine göttliche Rückmeldung in Form von Einschreibungen in die Herzen ihrer weiblichen Nachkommen generierte, die – in ein biologisches Merkmal überführt – über das adelige Blut von Generation zu Generation „weitervererbt“ wurde.

3.4 Das Kloster und die „ewige Herzenswunde“ der „*Santi Tomasi*“ – Legitimationsstrategien eines jungen sizilianischen Adelsgeschlechts

Die Vorgeschichte und Einrichtung des Benediktinerinnenklosters
in Palma di Montechiaro

Die Vorgeschichte des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario begann 1637 mit der Gründung Palma di Montechiaros durch die Zwillingsbrüder Carlo Luca (1613–1675) und Giulio Vincenzo Tomasi e La Réstia auf den Lehnsgütern ihrer Familie; bald darauf sollte der kleine Ort im Erzbistum Agrigent mehr als 4.000 Einwohner*innen zählen. In den zahlreichen Sakralbauten, die im 17. und 18. Jahrhundert von den Tomasi

di Lampedusa errichtet wurden und das Stadtbild bis heute prägen, manifestiert sich das ehrgeizige Anliegen der Adelsfamilie, Palma di Montechiaro zu einer „*nuova Terra santa*“⁵¹ oder einem „*nuova Gerusalemme*“⁵² beziehungsweise einer „*ville-église*“⁵³ auszubauen.⁵⁴ Zuvor jedoch hatte der ältere Bruder Carlo, der erst im Jahre 1638 von der spanischen Krone zum Herzog ernannt worden war, seine Erstgeburtsrechte sowie die für ihn vorgesehene Frau, Rosalia Traina, an seinen jüngeren Bruder Giulio „übergeben“, um Theatinerbruder in Palermo zu werden und nach Rom zu ziehen.⁵⁵ Aus der Ehe Giulio Tomasis und Rosalia Trainas gingen bis zum Beginn der 1650er Jahre acht Nachkommen hervor, von denen sechs das Kindesalter überlebten. Hierauf einigte sich das fromme Herzogspaar, fortan ein enthaltsames und Gott geweihtes Leben zu führen. Giulio Tomasi zog sich 1655 in die „private Klausur“ im neu errichteten Palast zurück. 1659 begann der Umbau desselben zur Einrichtung des Benediktinerinnenklosters, das bereits 1657 von Papst Alexander VII. (1599–1667) die Approbation erhalten hatte. Als Geschenk sollte es noch im selben Jahr an die zweitgeborene Tochter des Fürstenpaares übergeben werden. Die Madonna vom Rosenkranz wurde zur Patronin des Klosters ernannt.⁵⁶ Gemeinsam mit ihrer Tante, der Benediktinerin Francesca Antonia Traina e Drago, die zuvor im Kloster Cancelliere in Palermo gelebt hatte und in Palma di Montechiaro das Amt der ersten Äbtissin übernahm, begründete Isabella Tomasi den neuen Frauenkonvent. Der Klostergemeinschaft, die sich auf die

51 Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 11.

52 Lanza Tomasi 1999, S. 11.

53 Maria Antonietta Visceglia, Santità e strategie nobiliari. I Tomasi, in: *Quaderni storici* 26, Nr. 76/1 (1991), S. 285–293, hier S. 287.

54 Vgl. Volker Reinhardt und Michael Sommer, *Sizilien. Eine Geschichte von den Anfängen bis heute*, Darmstadt 2010, S. 143; Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 11 f., 14; Domenico De Gregorio, Monasteri benedettini nell'Agrigento, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 40–52, hier S. 49; Lanza Tomasi 1999, S. 11 f.; Lupo 1999, S. 53 f.; Guido Meli, Il convento delle Benedettine a Palma di Montechiaro. Un luogo della memoria, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 104–111, hier S. 104 f.; Herman H. Schwedt, Art. „Tomasi, Giuseppe Maria“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 12, Nordhausen 1997, Sp. 318–326; Reimann 1992, S. 523; Visceglia 1991, S. 287; Cabibbo Modica 1989, S. 8 f. 12 sowie Biagio della Purificazione 1685, S. 145 f.

55 Vgl. Reinhardt und Sommer 2010, S. 143; Lupo 1999, S. 56; Luigi Mezzadri, „Contemplare a viso scoperto“. L'esperienza di Isabella Tomasi (1645–1699) a tre secoli dalla morte, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 19–27, hier S. 19; Giovanni Travagliato, La Memoria Superstite, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 60–68, hier S. 60; Reimann 1992, S. 523; Visceglia 1991, S. 287; Cabibbo und Modica 1989, S. 12 f. sowie Artemio Talstosa, *Ragionamento storico della Vita, e Virtù dell'Illustre Madre Suor Maria Sepellita della Concezzione* [...], Palermo 1722, S. 12 f.; Biagio della Purificazione 1685, S. 4, 30–35.

56 Vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 12–15, 22, 24, 92 f.; De Gregorio 1999, S. 49; Maria Concetta Di Natale, Committenza e devozione. Arte decorativa nel Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 73–103, hier S. 75 f.; Lupo 1999, S. 53–56; Meli 1999, S. 105; Schwedt 1997, Sp. 318–326; Reimann 1992, S. 525; Visceglia 1991, S. 288; Cabibbo und Modica 1989, S. 5, 31, 48 sowie Talstosa 1722, S. 20–22, 69 f.; Biagio della Purificazione 1685, S. 56 f., 103 f.

Regel des heiligen Benedikt von Nursia (um 480–547 n. Chr.) bezog, gehörten unter anderem die beiden Schwestern Isabellas, Francesca Antonia beziehungsweise Suor Maria Serafica (+1643) und Maria Antonia Tomasi beziehungsweise Suor Maria Madalena (1648–1721) an.⁵⁷ Aufgrund ihres Ehegelöbnisses konnte Rosalia Traina dem Benediktinerinnenkonvent zunächst nur als Oblatin dienen.⁵⁸ Ab 1661 zog sie sich mit ihrer jüngsten Tochter in das Nonnenkloster zurück, um einige Jahre nach dem Tod ihres Mannes 1673 mit dem Noviziat den Namen Suor Maria Sepellita anzunehmen und im darauffolgenden Jahr, wie all ihre Töchter, die auf ewig bindenden Ordensgelübde abzulegen.⁵⁹

Klostergründungen und *chiarezza di sangue* – Legitimationsstrategien des sizilianischen Adels

Die von dem Fürstenpaar veranlasste Klostergründung ist keinesfalls ein Sonderfall in der Geschichte Siziliens. So bemerkte Marilena Modica Vasta, dass bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts und das ganze 17. Jahrhundert hindurch sowohl der neue als auch der alteingesessene sizilianische Adel die Initiative zur Einrichtung von Frauenkonventen ergriffen. Die genauen Hintergründe der privat ausgerichteten Klostergründungen sind unklar. Doch die Tatsache, dass die zahlreichen neuen Frauenkonvente mit Unterstützung sizilianischer Adelsfamilien eingerichtet wurden, legt ein Bewusstsein der gesellschaftlichen Eliten für die Notwendigkeit der Legitimation ihres latent gefährdeten Status nahe; es offenbart sich ein Bedürfnis des sizilianischen Adels, die eigene Position in der Sozialstruktur durch die Gründung von Nonnenklöstern hervorzuheben.⁶⁰

Wie Modica Vasta weiter ausführt, definierten sich die Adelshäuser der Insel zu dieser Zeit ganz grundsätzlich über die „Reinheit des Blutes“.⁶¹ So wird auch in den

57 Vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 15, 93; De Gregorio 1999, S. 49; Di Natale 1999, S. 75; Lupo 1999, S. 53 f., 56 f.; Schwedt 1997, Sp. 318–326; Visceglia 1991, S. 287; Cabibbo und Modica 1989, S. 5, 59 f. sowie Talstosa 1722, S. 7 f., 20, 70; Biagio della Purificazione 1685, S. 80–84, 86–88.

58 Die Fürstin legte ein einfaches Gelübde (Oblation) ab, um im Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro zu leben, jedoch vorerst in geringerer Verbindlichkeit und ohne die vollen Mitgliedschaftsrechte. Vgl. Stephan Hilpisch und Hans Carl Wendlandt, Art. „Oblatinnen“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 7, Freiburg im Breisgau 1962, Sp. 1086 f.

59 Vgl. Lupo 1999, S. 56; Meli 1999, S. 105; Schwedt 1997, Sp. 318–326; Reimann 1992, S. 525; Visceglia 1991, S. 287; Cabibbo und Modica 1989, S. 12, 34 sowie Talstosa 1722, S. 18, 21, 84–97, 160–164; Biagio della Purificazione 1685, S. 109 f.

60 Vgl. Marilena Modica Vasta, „Sante vive“: Weibliche Heiligkeit zwischen Realität und Fiktion im Sizilien des 17. Jahrhunderts, in: *L'Homme* 1/1 (1990), S. 19–36, hier S. 23–25.

61 Vgl. ebd., S. 25 f.

Viten der Familienmitglieder der Tomasi di Lampedusa respektive der Ordensfrauen des Benediktinerinnenkonvents in Palma di Montechiaro regelmäßig auf die durch ihre adelige Geburt garantierte *chiarezza di sangue* (auch: *chiarezza del sangue*) hingewiesen.⁶² Das Konzept der „Blutsreinheit“ wurde aus Spanien übernommen, dem Sizilien seit 1504 für mehr als 200 Jahre als Vizekönigreich unterstand.⁶³ Vorstellungen von der „Reinheit des Blutes“ waren also nicht allein auf der Iberischen Halbinsel und in den spanischen Vizekönigreichen in Amerika von Bedeutung.⁶⁴ Auch auf Sizilien war es im 17. und 18. Jahrhundert für das Ansehen einer Person entscheidend, aus welcher „razza“ beziehungsweise „stirpe“ ihre Familie stammte.⁶⁵ Neben dem Nachweis der *chiarezza di sangue* als Merkmal des Adelsstandes wurde im 17. Jahrhundert, so Visceglia weiter, jedoch auch eine außerordentliche Religiosität als Legitimationsstrategie immer wichtiger. In diesem Sinne stellte etwa der Jesuit Bernardino Castori (1546–1634) in seiner 1622 in Rom veröffentlichten Schrift *Instituzione civile e christiana per uno che desidera vivere tanto in Corte, quanto altrove honoratamente e christianamente* fest, dass der Geburts- beziehungsweise Geblütsadel („*nobili di sangue*“) ohne christliche Tugenden nur „*seminobili*“⁶⁶ sei.⁶⁷ Der besondere Stellenwert, den die exemplarische Frömmigkeit für die Konstruktion der *nobiltà* im Vizekönigreich Sizilien erhielt, sollte für das Adelsgeschlecht der Tomasi di Lampedusa von großer Bedeutung werden.

62 Vgl. Talstosa 1722, S. 2 f.; Girolamo Turano, *Vita e virtù della venerabile Serva di Dio Suor Maria Crocifissa della Concezione dell'Ordine di San Benedetto nel Monastero di Palma [...]*, Venedig 1709, S. 1; Biagio della Purificazione 1685, S. 2, 32, 87.

63 Vgl. Modica Vasta 1990, S. 25.

64 Zum Konzept der *limpieza de sangre* in Spanien und im Vizekönigreich Neuspanien vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 80–82.

65 Vgl. Visceglia 1991, S. 289. In den romanischen Sprachen wurde der Begriff „Rasse“ (italienisch: *razza*) ab dem 13. Jahrhundert vereinzelt und ab dem 16. Jahrhundert verstärkt verwendet, um die Zugehörigkeit zu bzw. die Abstammung von einer Familie, einem Haus, im Sinne von „edlem Geschlecht“ bzw. „Herrscherhaus“ zu beschreiben. Es handelte sich damit bis ins 18. Jahrhundert hinein um eine soziale Kategorie. Auch der Begriff „Sippe“ (italienisch: *stirpe*) gab dieses Konzept wider. Vgl. hierzu Greve 2013, S. 32; Alexandra Gerstner, *Neuer Adel. Aristokratische Elitekonzeptionen zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus*, Darmstadt 2008, S. 111 f.; Werner Conze und Antje Sommer, Art. „Rasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, herausgegeben von Otto Brunner u. a., Band 5, Stuttgart 1984, S. 135–178, hier S. 137–142.

66 Bernardino Castori, *Instituzione civile e christiana per uno che desidera vivere tanto in Corte, quanto altrove honoratamente e christianamente*, Rom 1622, S. 215.

67 Vgl. Visceglia 1991, S. 289. Ausführlicher zum Gegenüber, aber auch dem Versuch der Verbindung von Geburts- (bzw. Geblütsadel) und Seelen- (bzw. Christenadel) vgl. Werner Conze, Art. „Adel, Aristokratie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, herausgegeben von Otto Brunner u. a., Band 1, Stuttgart 1972, S. 1–48, hier S. 11–18.

Ein besonderer Legitimationsdruck? Das „neue“ Adelsgeschlecht Tomasi di Lampedusa im Vizekönigreich Sizilien

Während die Tomasi di Lampedusa heute zu einem der wichtigsten Adelshäuser in der Geschichte Siziliens zählen, ist für das Verständnis der Klostergründung in Palma di Montechiaro wesentlich, dass der eigentliche „Stammvater“ der sizilianischen Familienlinie, Mario Tomasi (1558–1597), erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als *capitano d'armi* unter dem neapolitanischen Vizekönig Marcantonio Colonna (1535–1584) auf die Insel kam. Die Ehe mit Francesca Caro e Celestre (†1632) sicherte dem Neuankömmling den Besitz des Herzogtums Montechiaro und Lampedusa. Seine Frau brachte als Alleinerbin die Lehenstitel und den Reichtum in die Familie Tomasi. Ihrem Gatten bot Francesca Caro auf diese Weise die Chance auf eine Integration in das sizilianische Ständesystem, womit sie einen entscheidenden Beitrag zur weiteren Entwicklung der Familie leistete.⁶⁸

Dass sich die Tomasi di Lampedusa trotzdem in der Mitte des 17. Jahrhunderts keineswegs zum alteingesessenen sizilianischen Adel zählen konnten, sondern vorerst weiterhin der „*nobiltà nuova siciliana*“⁶⁹ angehörten, erzeugte einen außerordentlichen Legitimationsdruck, unter dem sich die Familie in alle Richtungen abzusichern suchte. Obgleich die Auszeichnung Carlos mit dem Titel des Herzogs beziehungsweise Giulios mit dem Titel des Fürsten (1667) auf gute Beziehungen zur spanischen Krone deuten, fiel die Gründung der Stadt Palma di Montechiaro und die dortige Einrichtung des Benediktinerinnenklosters in eine Zeit, in der sich auf der Insel bereits deutliche Anzeichen wesentlicher politischer wie gesellschaftlicher Umbrüche abzeichneten. Ganz konkret müssen die Spannungen spätestens seit dem Aufstand der hungernden Bauern in Palermo von 1647 spürbar gewesen sein.⁷⁰ Die immer deutlicher werdende Spaltung zwischen dem Adel und dem zunehmend erstarkenden Bürgertum mündete in den Jahren zwischen 1674 und 1678 in die Rebellion von Messina. Im Gegensatz zu den Adelsfamilien, die sich auf diesem Wege ihre Privilegien sichern wollten, unterstrich das Haus der Tomasi di Lampedusa seine Loyalität gegenüber Spanien. Der Zerfall des Vizekönigreichs Sizilien im Jahre 1713 und die sich anschließende Fremdherrschaft führten im 18. Jahrhundert zu einer Fortsetzung der unsicheren Zeiten auf der Insel.⁷¹

68 Vgl. Reinhardt und Sommer 2010, S. 142 f.; Lanza Tomasi 1999, S. 12; Reimann 1992, S. 522 f.; Visceglia 1991, S. 286 f.; Cabibbo und Modica 1989, S. 8–10.

69 Visceglia 1991, S. 287.

70 Vgl. Moses I. Finley, Denis Mack Smith und Christopher Duggan, *Geschichte Siziliens und der Sizilianer*, München 2010, S. 177; Visceglia 1991, S. 285–287; Cabibbo und Modica 1989, S. 33.

71 Vgl. Finley, Mack Smith und Duggan 2010, S. 179; Visceglia 1991, S. 285, 290.

Zur Konstruktion einer Familienidentität als „*stirpe di Santi*“ oder „*razza di Santi*“

Vor der Folie dieser Beobachtungen ist bemerkenswert, dass die Forschung bereits für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts einen sinkenden Legitimationsdruck der Tomasi di Lampedusa verzeichnet hat. Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, dass die Adelsfamilie zu dieser Zeit, insbesondere aufgrund ihrer tiefen Religiosität, bereits fest in der sizilianischen Gesellschaft etabliert war.⁷² Während Giulio Tomasi selbst als der „heilige Herzog“ („*il Duca Santo*“) Bekanntheit erlangte, kann für die Konstruktion der Familienidentität nicht weniger wichtig gewesen sein, dass bis ins ausgehende 17. Jahrhundert alle weiblichen Nachkommen des Adelsgeschlechts dem Benediktinerinnenkonvent in Palma di Montechiaro beigetreten waren.⁷³

Neben der außerordentlichen Rolle der für ihre Visionen bekannten Suor Maria Crocifissa ist auch die besondere Bedeutung des ältesten Sohnes des Fürstenpaars, Giuseppe Maria (1649–1713), zu erwähnen. Dieser folgte dem Beispiel seines Onkels Carlo Tomasi und legte im Jahre 1666 die Ordensgelübde im Theatinerorden in Palermo ab, um danach zum Studium der Philosophie und Theologie nach Messina und Bologna sowie schließlich auch nach Rom zu gehen. Während seiner bedeutenden Karriere in der katholischen Kirche, in der er unter anderem zum Kardinal erhoben wurde, blieb Giuseppe Maria zeitlebens fest in das Beziehungsnetz seiner Familie eingebunden. So gestaltete er auch die Geschicke der privaten Klostergründung in entscheidendem Maße mit, indem er den Benediktinerinnenkonvent bei der Formulierung und Drucklegung der Ordensregeln unterstützte. Nachdem der religiöse Würdenträger aus dem Adelsgeschlecht der Tomasi di Lampedusa im Jahre 1713 verstorben war, begannen bereits 1753 die vorgeschriebenen Verfahren zur Kanonisierung. Die Heiligsprechung Giuseppe Marias erfolgte mit großen Verzögerungen erst im Jahre 1986.⁷⁴

Das Weiterbestehen der Dynastie sicherte sein einziger Bruder, Ferdinando I. (1651–1672), der in Palma di Montechiaro den Beinamen „der heilige Fürst“ („*il Principe Santo*“) erhielt.⁷⁵ Nachdem die Frau Ferdinando Tomasis verstorben war, legte er noch kurz vor seinem Tod die Ordensgelübde ab und zog in das Kapuzinerkloster

72 Vgl. Reimann 1992, S. 524; Visceglia 1991, S. 288.

73 Vgl. Reinhardt und Sommer 2010, S. 143; De Gregorio 1999, S. 49; Schwedt 1997; Reimann 1992, S. 525; Cabibbo und Modica 1989, S. 7. Ob sich der Titel „heiliger Herzog“ bereits zu Lebzeiten Giulio Tomasis oder möglicherweise erst im 19. Jahrhundert etablierte, ist von Seiten der Forschung nicht problematisiert worden und muss vorerst offen bleiben.

74 Vgl. Reinhardt und Sommer 2010, S. 143; Ildebrando Scicolone, Da Roma a Palermo per Palma. Spigolando nelle Lettere di S. Giuseppe Maria Tomasi, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 28–34, hier S. 28 f.; Schwedt 1997; Reimann 1992, S. 524 f. sowie Talstosa 1722, S. 16 f.

75 Wie Talstosas Vita der Suor Maria Sepellita belegt, wurde Ferdinando I. bereits im 18. Jahrhundert der „heiliger Fürst“ genannt. Vgl. Talstosa 1722, S. 130 f.

vor den Toren der Stadt. Dass seine Familie aufgrund ihres extremen religiösen Eifers innerhalb des sizilianischen Adels eine besondere Stellung einnahm, verdeutlicht nicht zuletzt die Bezeichnung der Tomasi di Lampedusa als „*stirpe di Santi*“ oder „*razza di Santi*“.⁷⁶

Ein Stammbaum der „*Santi Tomasi*“ – Die Genealogisierung und Biologisierung der Herzeinschreibung

Ein außergewöhnliches Zeugnis des Selbstentwurfs und der entsprechenden Fremdwahrnehmung der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa stellt ein Ölgemälde mit dem Titel *I santi Tomasi* dar, das sich heute im Privatbesitz von Gioacchino Lanza Tomasi befindet (Abb. 69).⁷⁷ Es entstand sehr wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und stammt wohl ebenfalls von der Hand Domenico Provenzanis. Weiterhin anzunehmen ist, dass Angehörige der Familie Tomasi di Lampedusa beziehungsweise des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro die kleinformatige Arbeit in Auftrag gaben.

Die römische Nummerierung, die den Blick der Betrachtenden des Gemäldes schrittweise durch einen Stammbaum mit elf Porträtmedaillons führt, lässt vermuten, dass einst eine Legende der Erschließung der einzelnen Bildinhalte diente. In der vertikalen Mittelachse des Werks strebt im Bildhintergrund eine prächtige Palme auf. Da dieser biblische Baum gerade unter widrigen Bedingungen in die Höhe wächst, stand er in der Frühen Neuzeit nicht allein für das Leben, den Sieg, das Paradies, die Märtyrer*innen und Heiligen sowie die Kirche, sondern galt auch als Symbol dynastischer Dauerhaftigkeit.⁷⁸ In dem Gemälde *I santi Tomasi* kann die Palme überdies als Anspielung auf die

76 Vgl. Schwedt 1997. Die Übersetzung von „*raza*“ bzw. „*stirpe*“ mit „Sippe [von Heiligen]“, wie Herman H. Schwedt sie wählte, ist problematisch, da es sich hierbei im Deutschen um eine Begrifflichkeit handelt, die aufgrund ihrer zentralen Bedeutung in der Zeit des Nationalsozialismus nicht frei von Konnotationen ist. Vgl. ferner Reinhardt und Sommer 2010, S. 143; Reimann 1992, S. 524 f. sowie Talstosa 1722, S. 21 f., 46, 83, 130 f., 151.

77 Mein herzlicher Dank gilt Gioacchino Lanza Tomasi (†), der mir das hier besprochene Gemälde zugänglich machte. Von Seiten der Forschung hat das Werk bisher nur wenig Beachtung gefunden. Vgl. Lanza Tomasi 1999, S. 13; Schwedt 1997; Francesco Andreu, *Pellegrino alle sorgenti. San Giuseppe Maria Tomasi. La vita, il pensiero, le opere*, Rom 1987, Bildtafel (nicht nummeriert, auf S. 16 folgend).

78 Vgl. Volker Bauer, Katalogbeitrag Nr. 22, Johann Georg Lairitz, Neu=Angelegter Historisch=Genealogischer Palm=Wald / [...], in: Kat. Ausst. *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, herausgegeben von dems., Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Wiesbaden 2013, S. 168; Johanna Flemming, Art. „Palme“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 364. Zur Bedeutung der Palme in der Emblemik vgl. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978, S. 191–201.



Abb. 69: Domenico Provenanzi (?), *I santi Tomasi*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert (?), Öl auf Leinwand, 62 × 38,5 cm, Palermo, Privatsammlung Gioacchino Lanza Tomasi, Palazzo Lanza

Residenzstadt der Tomasi di Lampedusa verstanden werden. Hierauf verweist auch das Bibelzitat „SEDEBAT SUB PALMA, *Iudic. 4.4.*“ (Ri 4,5; Vulgata: Iud 4,4), das in Höhe der Palmblätter in eine Wolke eingeschrieben ist. Durch ihre kompakte Struktur und die graue Farbigekeit ruft selbige die Assoziation mit einem Felsen hervor, womit möglicherweise auf den Stein angespielt wird, mit dem die Herzöge Tomasi di Lampedusa die Chiesa del SS. Rosario, das erste Gebäude Palma di Montechiaros, errichteten.⁷⁹ Auf der Wolke thront die Rosenkranzmadonna mit dem Jesuskind, die im Begriff ist, dem zu ihrer Rechten knienden heiligen Dominikus von Caleruega (um 1170–1221) – seiner Vision vom Empfang des Rosenkranzes im Jahre 1208 entsprechend – eine Gebetskette zu überreichen.⁸⁰ Zur Linken der Mutter Gottes könnte sich indessen Johannes Evangelista oder, wie Francesco Andreu annimmt, der heilige Joseph befinden. Die dritte, mit einem rot-weißen Gewand bekleidete Bildfigur wird durch den Blumenkranz auf ihrem Haupt und einen Palmwedel in der Rechten als Märtyrer*in gekennzeichnet, zudem findet sich in ihrer linken Hand ein Kirchengebäude. Der Vergleich mit einigen Kunstwerken aus dem Besitz des Benediktinerinnenkonvents verdeutlicht, dass es sich hierbei um den jung verstorbenen und lokal stark verehrten heiligen Felix (*San Felice Martire*) handelt, dessen körperliche Überreste in einer eigens für ihn gestifteten Kapelle in der Klosterkirche von Palma di Montechiaro aufbewahrt werden (Abb. 70–72).⁸¹

Im Bildvordergrund sind zwischen den Blüten eines Rosenstocks die ovalen Porträtmedaillons angebracht. Die Halbfiguren wurden jeweils mit einem *cartellino* versehen, überlappen sich leicht und sind in einigen Fällen nahezu identisch mit den bereits erwähnten Gemälden in der Bildergalerie des Benediktinerinnenklosters. Das Werk *I santi Tomasi* lässt damit unweigerlich an die großformatigen Darstellungen der Rosenkranzmadonna von italienischen Künstlern wie Lorenzo Lotto (1480–1557) oder Guido Reni (1575–1642) (Abb. 73) aus dem 16. Jahrhundert denken.⁸² Insbesondere im Vergleich zu

79 Vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 22; Cabibbo und Modica 1989, S. 8.

80 Zur Ikonographie des heiligen Dominikus von Caleruega vgl. Isnard Frank, Art. „Dominikus von Caleruega“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 6, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 72–79, hier Sp. 74, 77.

81 Zu diesen Bildbeispielen und zur Ikonographie des heiligen Felix vgl. Giuseppe Ingaglio, *Intorno al corpo di S. Felice. Iconografia del martire, cappella delle reliquie e sepolture dei Tomasi*, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 165–177. Zur Verehrung des heiligen Felix vgl. Turano 1709, S. 15.

82 Zur Ikonographie der Rosenkranzmadonna vgl. Eithne Wilkins, Art. „Rosenkranz“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 568–572, hier: Sp. 569f. Zu dem Gemälde Lottos vgl. Giulia Lavagnoli, *La Madonna del Rosario di Cingoli. Una lettura semiotica*, in: *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, herausgegeben von Loretta Mozzoni, Florenz 2009, S. 232–243; dies., *La Madonna del Rosario di Lorenzo Lotto a Cingoli*, Lamusa 2006; Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven/London 1997, S. 129–131. Eine Abbildung findet sich bei Humfrey 1997, S. 130, pl. 131. Zu dem Gemälde Renis vgl. Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, S. 260 und Taf. XIII.



Abb. 70: Suor Maria Crocifissa, *Detail eines gestickten Skapuliers mit der Darstellung des heiligen Felix (San Felice Martire)*, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Leinen, Seide, Metallfäden (?), unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Benediktinerinnenkloster SS. Rosario



Abb. 71: Anonymer sizilianischer Künstler, *Der heilige Felix (San Felice Martire)*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario



Abb. 72: Anonym, *Altar in der Capella di San Felice Martire*, unbekannte Datierung, Palma di Montechiaro, Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario



Abb. 73: Guido Reni, *Madonna del Rosario*, 1596–1598, Öl auf Leinwand, 390 × 220 cm, Bologna, Basilica di San Luca.

dem Ölgemälde, das Reni zwischen 1596 und 1598 für die Basilica di San Luca in Bologna schuf, fällt die ähnliche Platzierung der Medaillons an der Grenze zwischen dem Raum der Betrachtenden und dem des Bildes auf. In seinem Werk entfaltet Reni – vermittelt durch die von Rosen- und Palmzweigen gerahmten Einsatzbilder – das Leben Jesu Christi in einzelnen Stationen, um das Rosenkranzgebet zu unterstützen. Demgegenüber dient Provenzanis Werk der meditativen (Selbst-)Vergewisserung über die Kontinuität des Adelsgeschlechts der Tomasi di Lampedusa. Ausgehend von der mit der römischen Ziffer 1 markierten Rosenkranzmadonna wird der Blick durch die Nummerierung zu den einzelnen Familienmitgliedern des sizilianischen Adelshauses gelenkt.

Am Fuß des Palmbaums wird das Fürstenpaar nun jedoch erstaunlicherweise nicht allein von Carlo Tomasi, sondern auch von dem heiligen Peter Thomas (um 1305–1366) begleitet.⁸³ Sowohl durch die Gegenüberstellung ihrer Porträtmedaillons als auch durch die weißen Mäntel lassen sich der Theatinerbruder und der Karmeliter miteinander in

83 Zur Ikonographie des heiligen Peter Thomas vgl. Lieselotte Schütz, Art. „Petrus Thomas“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 8, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 193 f. Zur Verehrung des heiligen Peter Thomas vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 6.

Beziehung setzen. Geradezu selbstverständlich ist der Namenspatron der Familie in den Stammbaum der Tomasi di Lampedusa eingebunden. Lediglich der Hintergrund seines Medaillons, der durch den Nimbus des Heiligen hell erleuchtet ist, hebt das Porträt subtil von den anderen Bildnissen ab – was den suggerierten Eindruck verwandtschaftlicher Nähe keineswegs schmälert.

Nach Christiane Klapisch-Zuber suchten zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert selbst die zurückhaltendsten Dynastien nach Ahn*innen, die ihrer Familie zur Ehre gereichten. Am Beispiel des Stammbaums der Cornaro, der um 1700 datiert ist (Abb. 74), macht die Historikerin darauf aufmerksam, wie sich die venezianische Familie durch eine am Fuß des Baumstamms angebrachte Banderole mit der Inschrift „*De Gente Cornelia*“ auf die berühmte römische Gens der Cornelia beruft.⁸⁴ Im Stammbaum der „Santi Tomasi“ hingegen verdeutlicht das mit dem Wurzelstock des Rosenbuschs verflochtene Spruchband mit den biblischen Worten „*GENERATIO RECTOR[UM] BENEDICETUR PSAL:111[2]*“ (Psalm 111,2), dass in dem Gemälde zur Nobilitierung des sizilianischen Adelshauses keine Ahn*innen aus dem klassischen Altertum herangezogen werden, sondern am Anfang der Genealogie der Tomasi di Lampedusa stattdessen das Wort Gottes steht (Abb. 75).⁸⁵

Neben der suggerierten Verwandtschaft mit dem heiligen Peter Thomas und dem Bibelzitat, das die Frömmigkeit der „Santi Tomasi“ unterstreicht, wird im Vergleich mit dem Stammbaum der venezianischen Familie überdies die exzeptionelle Häufung von Ordensleuten in der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa deutlich. Während es sich bei dem einzigen weiblichen Familienmitglied aus dem Hause Cornaro um die Königin Caterina Cornaro (1454–1510) handelt, wird die Genealogie des sizilianischen Adelshauses bemerkenswerterweise geradezu von religiösen Frauen dominiert. Der Stammbaum der Tomasi di Lampedusa erinnert somit unweigerlich auch an die genealogischen Bäume religiöser Ordensgemeinschaften, die im 17. und 18. Jahrhundert vor allem im iberoamerikanischen Raum, aber auch in Europa gefertigt wurden.⁸⁶

84 Vgl. Christiane Klapisch-Zuber, *Stammbäume. Eine illustrierte Geschichte der Ahnenkunde*, München 2004, S. 26.

85 In der Vita Giulio Tomasis wird indessen die Abstammung seiner Familie von dem alten römischen Adelsgeschlecht Leopardi unterstrichen und explizit auf die Tatsache hingewiesen, dass seine Frau dem alteingesessenen sizilianischen Adel angehörte. Vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 2–5.

86 Zu den Stammbäumen religiöser Orden vgl. Liselotte Stauch und Walter Föhl, Art. „Baum“, in: *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Band 2 (1938), Sp. 63–90, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95640>> (6. Juli 2023); Angelus Maria Walz, Von Dominikanerstammbäumen, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 34 (1964), S. 231–275; Albrecht Auer, Bilderstammbäume zur Literaturgeschichte des Dominikanerordens, in: *Liber floridus. Mittellateinische Studien, Paul Lehmann zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Bernhard Fischer und Suso Brechter, St. Ottilien 1950, S. 363–371 sowie zu den iberoamerikanischen Werken Ángel Justo Estebananz, Para honra y gloria de la orden. Las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el barroco, in:

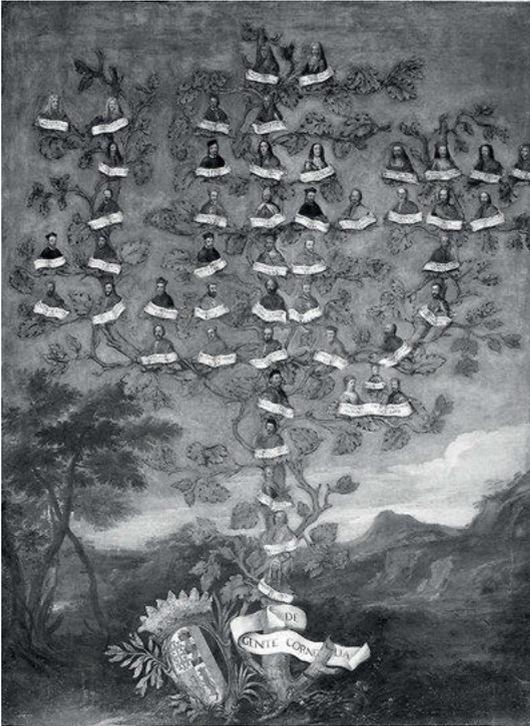


Abb. 74: Anonym, *Stammbaum der Familie Cornaro*, um 1700 (1697–1709), Öl auf Leinwand (?), 270 × 208 cm, Venedig, Palazzo Corner Ca' Grande

Exemplarisch für Letztere kann der *Arbre Généalogique* stehen, den ein Künstler mit dem Namen Jean Rolbels im Jahre 1675 in Öl auf Holz ausführte und der sich heute im schweizerischen Kloster der Dominikanerinnen von Estavayer-le-Lac befindet (Abb. 76).⁸⁷ Aus der Seite des heiligen Dominikus entspringt, in Anlehnung an das Wurzel-Jesse-Motiv, der dornige Rosenstock, in dem sowohl die Brüder als auch die Schwestern des Ordens angeordnet sind.⁸⁸ Wie an dem Gemälde deutlich wird, zielen die Genealogien religiöser Ordensgemeinschaften nicht auf die detaillierte Darstellung

Laboratorio de arte 28 (2016), S. 259–281; Suzanne L. Stratton-Pruitt, Katalogbeitrag, *Árbol genealógico de la Orden Franciscana*, in: *The Art of Painting in Colonial Quito / El arte de la pintura en Quito colonial*, herausgegeben von ders. und Carmen Fernández Salvador (= *Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series*, Band 6), Philadelphia 2012, S. 45; Jesús Pérez Morera, *El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal*, in: *Anales del Museo de América* 4 (1996), S. 119–126.

87 Für den Hinweis auf dieses Gemälde danke ich Lena Marschall. Zu diesem Werk vgl. Francesc Agustí Vivas, „Per virtut del sant Roser“. Imatges arbòries al convent de Sant Pere Màrtir de Manresa, in: *Locus Amoenus* 14 (2016), S. 109–130, hier S. 112 f.

88 Vgl. Alois Thomas, Art. „Wurzel Jesse“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 549–558.



Abb. 75: Domenico Provenzani (?), *I santi Tomasi* (Detail), 2. Hälfte 18. Jahrhundert (?), Öl auf Leinwand, 62×38,5 cm, Palermo, Privatsammlung Gioacchino Lanza Tomasi, Palazzo Lanza

der Verzweigungen einer Blutlinie ab, sondern suchen die Zugehörigkeit zum selben Orden als Ausdruck einer geistigen oder ideellen Verwandtschaft zu visualisieren. Insbesondere durch die Uniformität des schwarz-weißen Habits wird eine visuelle Angleichung des Körperäußeren der Ordensbrüder und -schwestern gestiftet, die wiederum impliziert, dass diese sich auch innerlich nahe sind. Im Fall von Katharina von Siena und Heinrich Seuse, die sich in der rechten unteren Bildhälfte in ähnlicher Körperhaltung zur linken Bildseite wenden, wird die ihnen gemeinsame Ausrichtung überdies dadurch betont, dass beide Bildfiguren Spuren der Verinnerlichung des Leidens Jesu Christi an ihrem Körperäußeren präsentieren: Während Katharina mit der sichtbar stigmatisierten Linken vor der Brust ihr rot leuchtendes Herz hält, strahlt an ebendieser Stelle Heinrich Seuses selbsttätowiertes Christusmonogramm.

Im Vergleich mit den beiden angeführten Bildbeispielen zeichnet sich ab, dass sich das Gemälde *I santi Tomasi* eindeutig weder den weltlichen noch den religiösen Stammbäumen zuordnen lässt. Alles deutet darauf hin, dass der Künstler seine Genealogie sehr bewusst genau zwischen diese beiden Bildtraditionen positionierte. So fällt im Vergleich zu dem klar strukturierten Stammbaum der Cornaro auf, dass dem Stammbaum der sizilianischen Adelsfamilie die genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse nur schwer zu entnehmen sind. Die Genealogie der Tomasi di Lampedusa verzichtet auf die *per se* für einen dynastischen Stammbaum wichtige Nachvollziehbarkeit der Blutsverwandtschaft und der zeitlichen Abfolge der Generationen. Dies wird ganz besonders deutlich, wenn Carlo Tomasis Porträtmedaillon nicht neben dem Bildnis seines Zwillingsbruders, sondern neben dem seiner Schwägerin platziert ist. Ebenso bemerkenswert ist die Entscheidung, das Porträtmedaillon des heiligen Peter Thomas aus dem 14. Jahrhundert auf eine Stufe mit der im 17. Jahrhundert lebenden „Eltern- generation“ der Tomasi di Lampedusa zu stellen. Auch die Anordnung der Bildnisse der Nachkommen des Fürstenpaares in dem Stammbaum ist kaum allein der Suche nach einer ästhetisch ansprechenden Bildlösung geschuldet. Auf die Porträtmedaillons von Giulio Tomasi und Rosalia Traina folgend sind die Bildnisse ihrer Kinder und einer späteren Nachkommin auf zwei Ebenen verteilt, sodass die Vorstellung zweier „Filialgenerationen“ konstruiert wird.

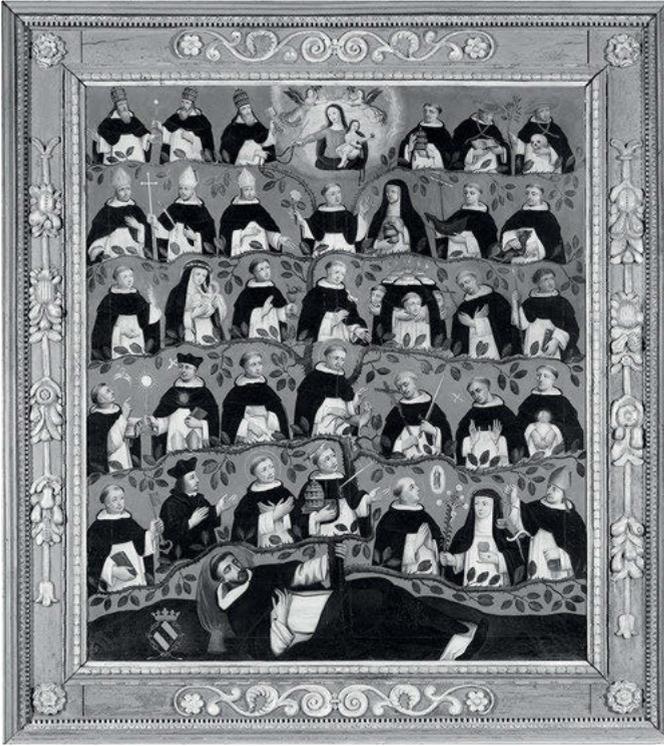


Abb. 76: Jean Rolbels, *Arbre Généalogique*, 1675, Öl auf Holz, unbekannte Maße, Estavayer-le-Lac (Fribourg), Dominikanerinnenkloster

Im Zentrum des Stammbaums wird die erstgeborene Tochter, Suor Maria Serafica, durch ihren Krummstab als Äbtissin des Nonnenklosters ausgezeichnet und bildet so den eigentlichen Mittelpunkt des familiären Gefüges. Zu ihren beiden Seiten befinden sich mit der zweitgeborenen Tochter Suor Maria Crocifissa und dem ältesten Sohn des Fürstenpaares, Giulio Maria Tomasi, die im Sinne der katholischen Kirche wichtigsten Vertreter*innen der Adelsfamilie. Die Bildnisse über ihnen zeigen die jüngeren Geschwister, Suor Maria Maddalena, Suor Maria Lanceata und Ferdinando Tomasi, sowie eine weitere Benediktinerin, die mit der Inschrift „*Serva Dei Sor Maria Magdalena a Con- / ceptione de Thomasys secunda*“ bezeichnet ist. Andreus These, es handele sich hierbei vermutlich um die Schwester Rosalia Trainas, muss im Hinblick auf den im *cartellino* des Porträtmedaillons angebrachten Hinweis auf die Angehörigkeit zur Familie Tomasi zurückgewiesen werden.⁸⁹ Vielmehr könnte an dieser Stelle die Stifterin des Gemäldes ihren Platz im Stammbaum der Tomasi di Lampedusa beanspruchen. Hierfür spricht, dass die schrittweise Reflexion über das Leben und die Tugen-

⁸⁹ Vgl. Andreu 1987, Bildtafel (nicht nummeriert, auf S. 16 folgend).

den der einzelnen Familienmitglieder wohl an dem mit der römischen Ziffer 14 bezeichneten Bildnis beendet wurde.

Obgleich die Identität der Nonne vorerst ungeklärt bleibt, wird an dieser Stelle noch einmal die Konstruiertheit der Genealogie offensichtlich, die ihrer ganz eigenen Logik folgt: Durch die Einfügung des Porträtmedaillons der „zweiten Magdalena“ auf der Ebene der „zweiten Filialgeneration“ der Tomasi di Lampedusa scheint es sich bei der Benediktinerin auf den ersten Blick um eine Enkelin des Fürstenpaares zu handeln. Selbst bei genauerer Betrachtung bleibt der Eindruck bestehen, die porträtierte Nonne gehöre zu den jüngeren Kindern Giulio Tomasis und Rosalia Trainas. Die Abstammung der unbekanntenen Ordensschwester von den Nachkommen des einzigen Stammhalters des sizilianischen Adelsgeschlechts, Ferdinando I., wird in dem Gemälde *I santi Tomasi* nicht dargestellt. In der Genealogie des Adelshauses richtet sich der Fokus auf die verwandtschaftlichen Bande im Sinne der gemeinsamen Spiritualität der Familienangehörigen. Demgegenüber rückt die Schlüssigkeit der Abstammungslinie und Chronologie in den Hintergrund. Dass es sich bei dem Werk aber auch nicht um den Stammbaum einer religiösen Ordensgemeinschaft handelt, offenbart sich in den folgenden Beobachtungen: Während alle weiblichen Mitglieder der Familie Tomasi di Lampedusa dem Benediktinerinnenkonvent angehörten, wird in dem Stammbaum an keiner Stelle auf den heiligen Benedikt oder seine Schwester, die heilige Scholastika von Nursia (um 480–547 n. Chr.), als Begründerin des weiblichen Zweigs seines Ordens verwiesen. Überdies tragen die männlichen Familienangehörigen – mit Ausnahme des in seiner leuchtend roten Kardinalsrobe dargestellten Giuseppe Maria Tomasi – Gewänder, die der zeitgenössischen Mode entsprechen oder zweifelsfrei auf die Zugehörigkeit zu einem anderen Orden schließen lassen.

Wenngleich in den Bildunterschriften der Porträtmedaillons zum Teil auch auf den weltlichen Status der Familienangehörigen verwiesen wird, sollte das Gemälde *I santi Tomasi* wahrscheinlich in erster Linie von der Kontinuität der tiefen Religiosität der Tomasi di Lampedusa zeugen, die sich nicht zuletzt in der Gründung des Benediktinerinnenkonvents manifestierte. Interessanterweise wird die exemplarische Frömmigkeit der Adelsfamilie durch die Ausprägung und Weitergabe geschlechtsspezifischer Merkmale visualisiert, die ausschließlich am Körperäußeren der weiblichen Familienmitglieder ablesbar sind und so die Vorbildhaftigkeit der Tomasi di Lampedusa unterstreichen können.

Ein Ausgangspunkt ist dabei die Meditation des frommen Herzogs über das in seinen Händen zur Schau gestellte Marienbild, das er gleichzeitig an seine Gattin zu übergeben scheint. Mit Rosalia Traina beginnend tragen alle weiblichen Nachkommen das etwa gleich große und ebenfalls ovale Stickbild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind auf dem Herzen. Die gestickte Effigie der Gottesmutter ist damit, ausgehend von der Klostergründerin, fest in die Körperbilder sämtlicher weiblichen Familienangehörigen integriert. Das Gemälde Provenzanis stellt ganz grundsätzlich eine exemplarische Anleitung

zur Meditation über die Verinnerlichung der Jungfrau Maria bereit; es geht aber zugleich auch darum, der ethischen Qualität des Adelsgeschlechts der Tomasi di Lampedusa und der sittlichen Vorzüge jedes einzelnen Familienmitglieds einen besonderen Ausdruck zu verleihen. Die außerordentliche Religiosität des Familienverbands wird dabei bemerkenswerterweise in besonderem Maße durch den weiblichen Körper vermittelt.

Um die visuelle Angleichung der Religiösen bemüht, nutzt Provenzani ähnliche Bildstrategien, wie sie bereits für den genealogischen Baum des Dominikanerordens aus Estavayer-le-Lac nachgewiesen wurden. Wie die Fürstin sind alle weiblichen Nachkommen in einen schwarzen Habit gehüllt. Im Gegensatz zu Rosalia Traina werden fast alle Nonnen der beiden vermeintlichen „Filiargenerationen“ des Stammbaums überdies durch den Blumenkranz auf ihrem Haupt als jungfräuliche „Bräute Christi“ ausgezeichnet, interessanterweise aber auch in visuelle Nähe zu dem ebenfalls bekränzten heiligen Felix im oberen Bildraum des Gemäldes gestellt. Einzig die Dornenkrone Suor Maria Crocifissas hebt die besondere Ausrichtung der Mystikerin auf das Leiden Jesu Christi hervor. Paradox erscheint, dass Rosalia Traina trotz ihrer mehrfachen Mutterschaft und des späten Klostereintritts geradezu jugendlich wirkt, während ihre jungfräulichen Töchter sowie die unbekannte Benediktinerin sichtlich betagt oder zum Teil in der spanischen Bildtradition der *monjas muertas* – das heißt als verstorbene Ordensschwester – dargestellt werden.⁹⁰

Ausgehend vom initialen Akt der Selbstbeschriftung der Fürstin prägen sich schließlich die bereits beschriebenen miraculösen Verwundungen des Herzens bei Suor Maria Crocifissa und Suor Maria Lanceata ebenfalls wie ein von Generation zu Generation übertragenes Kennzeichen der göttlichen Bevorzugung des Adelshauses aus. Wenngleich von einer „Vererbung“ im eigentlichen Sinn noch nicht gesprochen werden kann, zeichnet sich in dem Gemälde *I santi Tomasi* dennoch ein erwachendes biologisches Interesse an der Weitergabe äußerer Körpermerkmale ab.⁹¹ So suggeriert das Werk, die Herzeinschreibung werde über das adelige Blut der Familie übertragen, präge sich jedoch – den Regeln der Natur folgend – bemerkenswerterweise nur bei den weiblichen Nachkommen aus. Es ist interessant, wie die innere Haltung, die eben noch als ethische Kategorie definiert wurde, an dieser Stelle in ein biologisches Merkmal überführt und in dem Stammbaum am Körperäußeren der Benediktinerinnen anschaulich gemacht wird.

Die passiv empfangene Herzeinschreibung manifestiert sich dennoch in den „Filiargenerationen“ in Abhängigkeit von der individuellen Spiritualität der Nonnen in unterschiedlicher Weise; das heißt, Suor Maria Crocifissa, die sich, wie bereits angedeutet

90 Vgl. hierzu das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 65–67.

91 Zur Geschichte des Vererbungsbegriffs und zu der Zeit unmittelbar vor seiner Etablierung im biologischen Sinne im ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. Hans-Jörg Rheinberger und Staffan Müller-Wille, *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt am Main 2009, hier insbesondere Kapitel 3 „Vererbung in verstreuten Domänen“, S. 64–100, und Kapitel 4 „Erste Synthesen“, S. 101–129.

wurde, insbesondere auf die Passion Jesu Christi fokussierte, trägt nicht umsonst das Kreuz mit dem kleinen Herzen auf ihrer linken Brust. Die Diskurse der exemplarischen Religiosität und der *chiarezza di sangue*, über die sich das vergleichsweise junge Adelsgeschlecht der Tomasi di Lampedusa nicht nur gegenüber dem alteingessenen Adel Siziliens auszuzeichnen suchte, werden in dem Gemälde zusammengeführt. Vor allem die exemplarischen weiblichen Religiösen, die ihren Körper im Glauben gezeichnet haben beziehungsweise aufgrund ihres Glaubens von Gott gezeichnet wurden, stehen im Fokus des Stammbaums der Familie. Durch die Genealogisierung und Biologisierung ihrer Herzeinschreibung wird deutlich, dass es sich bei den miraculösen Herzverwundungen nicht um Zufallsprodukte handelt. Vielmehr unterstreicht das Gemälde: Die göttliche Bevorzugung ist dem Familienverband des Adelsgeschlechts der Tomasi di Lampedusa fest eingeschrieben.

Die Einrichtung des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro ist aufs Engste mit der Familienbiographie des Adelshauses Tomasi di Lampedusa verbunden. In ihr spiegelt sich nicht allein der religiöse Eifer des Fürstenpaares wider. Adelige Klostergründungen dienten dem sizilianischen Adel, wie der Nachweis der „Reinheit des Blutes“, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zur Legitimation seiner Macht und dem Ausdruck einer sozialen Distinktion. Trotz der politisch wie gesellschaftlich unruhigen Zeit konnte sich das dem neuen Adel angehörige und damit wohl stark legitimationsbedürftige Geschlecht der Tomasi di Lampedusa in der bestehenden ständischen Ordnung fest etablieren. Ihre tiefe Religiosität setzte Giulio Tomasi und Rosalia Traina sowie ihre Kinder von anderen Adelsfamilien der Insel ab. Ausdruck der göttlichen Bestätigung ihrer einzigartigen Frömmigkeit und visuelles Zeichen der Auserwähltheit der Familie waren die zahlreichen Herzeinschreibungen, die jedoch allein die weiblichen Nachkommen des Fürstenpaares empfangen. Dem Selbstverständnis des Adelshauses entsprechend war es die initiale Selbstbeschriftung Rosalia Trainas, die eine göttliche Rückmeldung generierte. Von einer ethischen Qualität in ein biologisches Merkmal überführt, konnten die Herzeinschreibungen, wie das Gemälde *I santi Tomasi* suggeriert, innerhalb der Familie Tomasi di Lampedusa über das adelige Blut von Generation zu Generation, jedoch ausschließlich an die weiblichen Nachkommen der Fürstin, „vererbt“ werden.

Bei der Selbststigmatisation Rosalia Trainas handelte es sich um einen außerordentlichen Ermächtigungsakt, durch den die Genealogie einer „ewigen Herzenswunde“ im Adelsgeschlecht der Tomasi di Lampedusa begründet wurde. Basierend auf einem *close reading* ihrer Vita soll in einem weiteren Schritt die selbstbestimmte Verwandlung der Fürstin in eine Nonne nachgezeichnet werden. Nachdem sie sich bereits in ihren Rollen als Gattin, Mutter und Herrscherin über Palma di Montechiaro als zutiefst religiöse Vorbildfigur inszenierte, ist zu beleuchten, wie Rosalia Traina unabhängig von den kirchlichen Autoritäten und der Zeremonie der Profess sukzessive ihre monastische Identität ausprägte und damit einhergehend das eigene Körperbild durch den Wechsel ihrer Kleider und Körpermodifikationen modellierte.

3.5 Kleiderwechsel – Geißelhiebe – Selbstbeschriftung. Die selbstbestimmte Verwandlung der Fürstin in eine Nonne

Klostereintritt auf Umwegen

Wie am Fallbeispiel der Sor María Antonia de la Purísima Concepción dargestellt wurde, war der Klostereintritt in der Frühen Neuzeit vornehmlich jungen, unverheirateten Anwärtinnen aus den gesellschaftlichen Eliten vorbehalten.⁹² Trotz des Virginitätsideals traten den Ordensgemeinschaften aber auch Frauen bei, die diese Voraussetzungen nicht mehr erfüllen konnten. Vor allem ältere Witwen von höherem Rang wählten nach dem Tod ihres Mannes das monastische Leben als Ausweg aus einer bisweilen prekären Lebenslage. Wiederum muss herausgestellt werden, dass es sich bei ihrem Beitritt zu einem Frauenkonvent keinesfalls um eine ausschließlich persönliche Entscheidung handelte. War eine erneute Ehe oder der dauerhafte Witwenstand nicht möglich beziehungsweise von Seiten der Familie unerwünscht, stellten das Ablegen der einfachen oder auf ewig bindenden Ordensgelübde oft die einzigen Optionen für die Hinterbliebenen aus hohen gesellschaftlichen Schichten dar. Derartige Klostereintritte auf Umwegen, die in der Frühen Neuzeit durchaus gängige Praxis waren, sicherten nicht allein die standesgemäße Versorgung der Witwen, sondern zugleich auch den Status ihrer Verwandtschaft ab.⁹³

Anhand der quellenkritischen Lektüre der Lebensbeschreibung Rosalia Trainas, die Artemio Talstosa im Jahre 1722 in Palermo publizierte, soll im Folgenden nachgezeichnet werden, wie sich die Klostermitgründerin schon in ihren Rollen als Fürstin, Ehefrau und Mutter sukzessive den Weg in das monastische Leben ebnete, um nach dem Tod ihres Mannes die auf ewig bindenden Ordensgelübde im Benediktinerinnenkonvent von Palma di Montechiaro abzulegen.⁹⁴

92 Vgl. hierzu das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 94.

93 Zu den Handlungsspielräumen von Witwen im Mittelalter und der Frühen Neuzeit vgl. Ulrike Ilg, *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit. Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, Petersberg 2015; Britta-Juliane Kruse, *Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2007; Gesa Ingendahl, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie* (= Geschichte und Geschlechter, Band 54), Frankfurt am Main 2006; Bernhard Jussen, *Der Name der Witwe. Erkundungen zur Semantik der mittelalterlichen Bußkultur* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 158), Göttingen 2000; Olwen Hufton, *Frauenleben. Eine europäische Geschichte. 1500–1800*, Frankfurt am Main 1998, Kapitel 6 „Witwenstand“, S. 307–350.

94 Vgl. Talstosa 1722.

Die Vita der Fürstin und ihre Präsentation als vorbildhafte Gattin, Mutter, Herrscherin und fromme Christin

Ganz grundsätzlich ist festzuhalten, dass sich Rosalia Trainas Lebensbeschreibung an den Aufbau einer Heiligenvita anlehnt, jedoch bemerkenswerterweise überwiegend von Ereignissen vor dem endgültigen Klostereintritt der Fürstin berichtet.⁹⁵ Auf den obligatorischen Hinweis auf ihre adelige Herkunft und die *chiarezza di sangue* folgend,⁹⁶ hebt Artemio Talstosa die Demut hervor, mit der sich Rosalia Traina dem Wunsch ihrer Familie fügte und statt des von ihr präferierten religiösen Lebens eine weltliche Ehe einging.⁹⁷ Auch der Entscheidung Carlo Tomasis, die Gattin seines jüngeren Bruders zu werden, stimmte sie, nach Talstosas Schilderung, vorbehaltlos zu.⁹⁸ In beispielhafter Weise sorgte sie sich hierauf, entsprechend der idealisierenden Präsentation durch ihren männlichen Vitenschreiber, als „perfetta sposa cristiana“⁹⁹ nicht allein um die (geistige) Erziehung ihrer Kinder, sondern auch um die Belange der Bedürftigen. Aufgrund ihres tugendhaften Wirkens als gehorsame Ehefrau, liebende Mutter und mitfühlende Herrscherin inszeniert ihr Biograph sie gleich in mehrfacher Hinsicht als Vorbildfigur. Die exemplarische Erfüllung ihrer Rollen ging mit einer außerordentlichen Frömmigkeit einher.¹⁰⁰ „La Vita della Duchessa“, so konstatiert Talstosa, „sembrava a gli occhi di tutti una perfetta imitazione di Giesù Cristo [...]“.¹⁰¹

Selbstgeißelung als Ausdruck exemplarischer Religiosität und das transformatorische Potenzial der Geißelhiebe

Zum Ausdruck der exemplarischen Religiosität Rosalia Trainas, die sich, wie oben deutlich wird, zunächst in besonderem Maße auf die *Imitatio Christi* ausrichtete, wird ihre exzessive Selbstflagellation (*disciplina*)¹⁰² in der Vita wiederholt hervorgehoben.¹⁰³

95 Zum charakteristischen Aufbau einer Heiligenvita vgl. Marc van Uytvanghe, Art. „Heiligenverehrung II (Hagiographie)“, in: Reallexikon für Antike und Christentum, herausgegeben von Ernst Dassmann und Theodor Klauser, Band 14, Stuttgart 1988, Sp. 150–183, hier Sp. 159–164.

96 Vgl. Talstosa 1722, S. 2 f.

97 Vgl. ebd., S. 8–14, 17–19, 82–84.

98 Vgl. ebd., S. 17 f.

99 Cabibbo und Modica 1989, S. 13 („vollkommene christliche Braut“, Übersetzung M.S.).

100 Vgl. Talstosa 1722, S. 23–30, 46–57.

101 Ebd., S. 22 („Das Leben der Herzogin schien in den Augen aller eine vollkommene Nachahmung Jesu Christi zu sein [...]“, Übersetzung M.S.).

102 Zur Begrifflichkeit der *disciplina* vgl. Peter J. Bräunlein, *Passion / Pasyon. Rituale des Schmerzes im europäischen und philippinischen Christentum*, München 2010, S. 53–55; Niklaus Largier, *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 43–48.

103 Zur Selbstgeißelung vgl. Largier 2001, S. 24, 32, 46, 63–68.

Die freiwillige oder selbstvorgenommene Geißelung wurde, nach Niklaus Largier, zu dieser Zeit in fast allen Orden und Klöstern in Europa praktiziert, aber nicht allein von Mönchen und Nonnen, sondern auch von Laien. In den Viten vieler frühneuzeitlicher Heiliger spielte die *disciplina* eine wichtige Rolle, um die Exzellenz des Glaubens zu beweisen.¹⁰⁴ Das Ziel, das die Fürstin durch die Selbstflagellation zu erreichen suchte, wird in ihrer Lebensbeschreibung wie folgt erläutert:

„Tutti i giorni teneva la Duchessa impiegati i suoi divoti pensieri nel servizio di Dio, e voleva, che le operazioni esterne corrispondessero a gl'interni desiderj del suo cuore [...].“¹⁰⁵

Wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, suchte Rosalia Traina durch die äußeren Handlungen ihre innere Ausrichtung auf Gott und den Herzenswunsch, ihm zu dienen, zum Ausdruck zu bringen.¹⁰⁶ Seit dem heiligen Petrus Damiani (1006–1072) stellte die von ihr praktizierte Selbstgeißelung nicht allein Straf-, Sühne- und Bußübung dar, sondern zugleich auch das körperliche Sich-Hineinversetzen in den leidenden Gottessohn.¹⁰⁷ Mit dieser Form der Selbstkasteiung konnte die Fürstin die im Herzen ersehnte Christusförmigkeit auf ihrem Körperäußeren anschaulich machen. Hatte sie die „ora dell'orazione mentale“¹⁰⁸ beendet, folgte zur Beschließung der „Congregazione“¹⁰⁹, die sie zweimal wöchentlich mit allen weiblichen Familienmitgliedern im Oratorium des Herzogenpalastes abhielt, die „Disciplina“¹¹⁰

„[...] con cui fabricata d'acute punte di ferro flagellandosi, spargea per il rigore de'colpi più stille di Sangue dal corpo, che gocchie di lagrime dagl'occhi, a segno che il Sangue medesimo per l'abbondanza veniva a spuntare sopra le vesti, che la coprivano, e discopriva con somma edificazione all'altrui pupille le gran penitenze, che intraprendeva nel mortificarsi.“¹¹¹

104 Vgl. ebd., S. 70, 77.

105 Talstosa 1722, S. 23 f („Jeden Tag verwendete die Herzogin ihre frommen Gedanken auf den Dienst an Gott, und wollte, dass die äußeren Handlungen den inneren Wünschen ihres Herzens entsprachen [...].“, Übersetzung M. S.).

106 Zur Selbstgeißelung und dem Verhältnis zwischen Körper und Seele bzw. Außen und Innen vgl. Largier 2001, S. 47.

107 Vgl. Bräunlein 2010, S. 45–126; Fenten 2007, S. 154; Largier 2001, S. 63, 75.

108 Talstosa 1722, S. 24 („Stunde des geistigen Gebets“, Übersetzung M. S.).

109 Ebd. („Versammlung“, Übersetzung M. S.).

110 Ebd. („Zucht/Disziplin“, Übersetzung M. S.).

111 Ebd. („[...] mit der sie sich mittels scharfer Eisenspitzen geißelte und durch die Härte der Schläge mehr Blutstropfen aus dem Körper vergoss, als Tränen aus ihren Augen, zum Zeichen, dass dasselbe Blut in seiner Fülle auf den Kleidern erschien, die sie bedeckten, und dass sie mit höchster Erbauung den anderen ihre große Buße vor Augen führte, die sie bei ihrer Selbstkasteiung unternahm.“, Übersetzung M. S.).

Die schmerzvolle Zurichtung ihres Leibes, die Rosalia Traina – um als gutes Beispiel voranzugehen – vor den Augen ihrer Töchter performierte, vergegenwärtigte das Leiden Jesu Christi nicht allein im Ritual, das heißt im performativen Moment des geistlichen Vollzugs.¹¹² In Form der unter den Gewändern verborgenen Wunden und der durch die Kleider von innen nach außen sickern den Blutstropfen hinterließ die Selbstgeißelung Spuren der nachempfundenen Passion des Gottessohnes auf Rosalia Trainas Haut und ihren weltlichen Kleidern. Das Narrativ, das Talstosa an dieser Stelle wählt, lehnt sich wohl bewusst an die Vorstellung der immer wieder aufplatzenden und nachblutenden Stigmata von Heiligen wie Franziskus von Assisi an.¹¹³ Die Zeichnung ihres Körpers bezeugte die besondere Strenge, mit der die Fürstin die Züchtigung desselben ausübte. Die Narben und Blutflecken, die auf Haut und Kleidung zurückblieben, wurden so zum qualifizier- wie quantifizierbaren Beweis der Intensität ihrer inneren Ausrichtung auf Gott und der damit verbundenen Abkehr von der Welt.

Mithilfe der Selbstflagellation konnte Rosalia Traina ihr Innerstes im Äußeren anschaulich machen, durch die Geißelhiebe, die sich Schlag um Schlag in ihren Körper einprägten, wurde zugleich aber auch die Seele gezüchtigt und geformt. Auf das transformatorische Potenzial der Selbstgeißelung hat bereits Erika Fischer-Lichte hingewiesen. Am Beispiel der Beschreibung des Klosterlebens, die Katharina von Gebersweiler zu Beginn des 14. Jahrhunderts für den Dominikanerinnenkonvent in Unterlinden bei Kolmar verfasste, führt die Theaterwissenschaftlerin aus:¹¹⁴

„Das Ritual der Selbstgeißelung hob die Nonnen über ihren klösterlichen Lebensalltag hinaus und versetzte sie in einen Zustand der ein transformatorisches Potential barg. Die Qual, die sie ihrem Fleisch zufügten, die Gewalt, die sie ihrem Körper antaten, die wahrnehmbare leibliche Transformation vollzog sich zugleich als Prozeß einer spirituellen Verwandlung: Jenen, die sich Gott auf all diese verschiedenen Weisen näherten, wurden die Herzen erleuchtet, ihre Gedanken wurden rein, ihr Gefühl entbrannte, ihr Gewissen klärte sich, und ihr Geist erhob sich zu Gott.“¹¹⁵

112 Zur Selbstgeißelung als Performance vgl. Largier 2001, S. 9–11, 18–20. Zur Bedeutung des Vollzugs der Selbstflagellation vgl. ebd., S. 24 f.

113 Zur Vorstellung über die aufplatzenden und nachblutenden Stigmata des heiligen Franziskus von Assisi vgl. Kathryn Dickason, *Sealed in Skin. Sigillography as Scarification in the Late Middle Ages*, 2015, <<https://projects.iq.harvard.edu/hdsjournal/book/sigillography-scarification-late-middle-ages>> (6. Juli 2023).

114 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 13 f. Zur Selbstgeißelung im Kloster Unterlinden vgl. weiterhin Largier 2001, S. 29 f. Zur Transformation der Seele durch die Selbstgeißelung vgl. ebd., S. 44–48.

115 Fischer-Lichte 2004, S. 14 (Das Zitat im Zitat findet sich bei Jeanne Ancelet-Hustache, Les „Vitae sororum“ d'Unterlinden. Édition critique du ms. 508 de la bibliothèque de Colmar, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 5 (1930), S. 317–513, hier S. 341).

Durch die regelmäßig praktizierte Selbstflagellation nahm Rosalia Traina eine wechselseitig wirkende Selbstgestaltung ihres Körperäußeren und -inneren vor. Ihren Wunsch nach größtmöglicher Kongruenz zwischen Leib und Seele konnte die körperliche Züchtigung trotz der Grausamkeit, mit der Rosalia ihr eigenes Fleisch bearbeitete, nicht befriedigen. Wie ihre Vita ausführt, suchte sie sehr bald nach weiteren Strategien einer Selbstformung ihres Körperbildes.

Die spirituelle Verwandlung der Fürstin in eine Nonne und die konkreter werdende Selbstmodellierung ihrer Körperhüllen

Von dem dringlicher werdenden Wunsch „di morire al Mondo“¹¹⁶ geleitet, nahm Rosalia Traina eine Modellierung ihres Körperäußeren vor, die noch vor ihrem eigentlichen Klostereintritt die spirituelle Verwandlung der Fürstin in eine Nonne reflektierte. Die sukzessive Formung ihres monastischen Körpers leitete sie damit, anders als Sor María Antonia de la Purísima Concepción, selbstbestimmt und unabhängig von den kirchlichen Autoritäten und der Zeremonie der Profess ein. Zunächst legte sie hierzu ihre prunkvollen Kleider ab, unter denen sie zuvor bereits Eisenketten, Nagelkreuze und Bußgürtel auf der Haut getragen hatte.¹¹⁷ Ihre Gewänder aus Seide tauschte die Fürstin – „per tenere mortificato il lusso“¹¹⁸ – gegen einfache Tuniken aus grober Wolle ein und näherte ihr Aussehen damit an das einer Religiösen an.¹¹⁹ Über den Gebrauch eines Kruzifixes, das sie auf ihrem neuen „Habit“ anlegte, berichtet Talstosa wie folgt:

„Non contenta di mortificarsi nell'apparenza col porto d'umili abiti di rustiche lane, aggiunse al petto un Crocifisso inviatole da Roma dal P.D. Carlo Maria suo Cognato; col quale tenendo fomentata la divozione alle Piaghe del suo Bene Giesù, conservava impressa nel cuore dolorosissima la memoria dell'acerba Passione del Redentore: onde compariva agli occhi del Mondo sì moderata e composta, che dava non picciola edificazione a chi miravala in quello stato più di Religiosa soggetta, che di Secolare Padrona.“¹²⁰

116 Talstosa 1722, S. 33 („von der Welt abzusterben“, Übersetzung M. S.). Vgl. auch ebd. S. 90, 106, 117.

117 Vgl. ebd., S. 32 f., 65.

118 Ebd., S. 65 („um die Prunksucht [in ihr] abgetötet zu halten“, Übersetzung M. S.).

119 Vgl. ebd.

120 Ebd. („Nicht zufrieden damit, sich äußerlich mit einem bescheidenen Habit aus grober Wolle selbst zu geißeln [das Material sollte grob sein, um einen Juckreiz zu provozieren], legte sie auf der Brust ein Kruzifix an, welches ihr der Schwager, der fromme Pater Carlo Maria aus Rom geschickt hatte. Mit diesem Kruzifix schürte sie die Verehrung der Wunden ihres guten Jesus und bewahrte – schmerzhaft in ihr Herz eingepägt – die Erinnerung der bitteren Passion des Erlösers. Dadurch erschien sie den Augen der Welt so maßvoll und geordnet, dass sie denjenigen nicht wenig Erbauung spendete, die sie in diesem Zustand betrachteten, der mehr jener einer unterworfenen Ordensschwester war als der einer weltlichen Herrscherin.“, Übersetzung M. S.).

Nachdem auch der Kleiderwechsel und das Anlegen des Kreuzifixes auf dem Äußeren Rosalia Traina nicht zufriedenstellte, steigerte sie wiederum ihre blutige Selbstgeißelung.¹²¹ So fügte sich die Fürstin, ihrer Vita zufolge, im Eifer der Liebe auf der linken Brust in Höhe ihres Herzens ein Brandmal mit dem Namen des Gottessohnes zu:

„E perché dalla speranza usciva l'Amore; amava con viscere di tanta carità il Redentore Giesù, che struggevasi nella confusione e nel dolore di non saperlo e poterlo amare con quel sommo ed infinito amore, con cui è degno di essere amato; onde amante infervorata spinta un giorno dal suo fervore, prese una lamina infuocata, in cui stava intagliato a rilievo il Nome santissimo di Giesù, ed applicandosela strettamente al petto su la parte del cuore, v'imprese a caratteri di fuoco, non senza un eccessivo, e straordinario tormento quella sacratissima impronta, che le rimase per sempre improntata, come fregio più bello dell'Anima; contestando quell'estrinseco fuoco l'interna fiamma, con che avvampava d'amore verso il suo Dio.“¹²²

Durch das Auflegen des glühenden Blechs auf die Haut erhielt die Selbstgeißelung der Fürstin eine neue Dimension. Die diffusen Spuren, die die Geißelhiebe auf ihrem Körper hinterließen, wurden nun in die konkrete Form eines Brandmals überführt. Indem Rosalia Traina sich den Namen Jesu Christi auf Höhe ihres Herzens in die Brust einbrannte, markierte sie den Besitzanspruch des Gottessohnes an ihrem Körper. Die Fürstin rekurrierte hiermit nicht allein auf die seit der Antike übliche Praxis, Nutztiere und Rennpferde durch Brandzeichen als einem Eigentümer zugehörig auszuweisen.¹²³ So kamen Brandeisen in Rom (und vermutlich auch in Griechenland) ebenso am menschlichen Körper zum Einsatz.¹²⁴ Bis ins 5. Jahrhundert soll Kriegsgefangenen der

121 Vgl. ebd., S. 66. Zur Bedeutung des Blutvergießens bei der Selbstgeißelung vgl. Largier 2001, S. 49 f.

122 Talstosa 1722, S. 67 („Und weil von der Hoffnung Liebe ausging; liebte sie den Erlöser Jesus so innig, dass sie sich in der Verwirrung und im Schmerz darüber verzehrte, ihn nicht mit jener höchsten und unendlichen Liebe kennen und lieben zu können, mit der er es würdig ist, geliebt zu werden. Daher nahm eines Tages die inbrünstig Liebende, getrieben von ihrer Inbrunst, ein glühendes Blech, in das im Relief der heiligste Name Jesu eingestanz war und legte es eng auf ihre Brust auf der Höhe des Herzens an und mit den glühenden (Blei-)Lettern prägte sie sich – nicht ohne einen übermäßigen und außergewöhnlichen Schmerz – diesen heiligsten Abdruck ein, der ihr für immer eingedrückt blieb, wie der schönste Fries der Seele. Dieses äußere Feuer wetteiferte mit der inneren Flamme, mit der sie in ihrer Liebe zu Gott loderte.“, Übersetzung M.S.).

123 Zur Brandmarkung von Nutztieren sowie Rennpferden in der Antike vgl. Franz Joseph Dölger, Profane und religiöse Brandmarkung der Tiere in der heidnischen und christlichen Antike, in: ders., *Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien*, Band 3, Münster 1932, S. 25–61.

124 Zur Brandmarkierung am menschlichen Körper vgl. Katrina H. B. Keefer, Marked by Fire. Brands, Slavery, and Identity, in: *Slavery & Abolition* 40/4 (2019), S. 659–681; Beling 2000, S. 125 f.; Christopher P. Jones, Stigma. Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity, in: *The Journal of Roman Studies* 77 (1987), S. 139–155.

Name des Kaisers eingegraben worden sein.¹²⁵ Belegt ist zudem, dass die Stirn geflüchteter Versklavter im antiken Rom mit den Buchstaben FUG (lateinisch: *fugitivus* für „flüchtig“ oder „entflohen“) markiert wurde.¹²⁶ Die Brandmarkierung war damit einhergehend traditionell auch mit der Assoziation eines Schandmals verknüpft. Dass überführte Straftäter*innen dementsprechend bis weit ins 18. Jahrhundert „gebrandmarkt“ wurden, bezeugt, dass die Körpermodifikation der Fürstin als selbst zugefügte Erniedrigung verstanden werden muss, die gleichsam auch eine Erhöhung darstellt, da ihrem Körperbild nun der Name Jesu Christi eingeschrieben war.¹²⁷ Neben der Brandmarkierung nahm Rosalia Traina, wie Talstosa weiter ausführt, schließlich noch eine andere Form der Selbstbeschriftung vor, die im Porträt Provenzanis (Abb. 60 und 61) in den Vordergrund tritt:

„Nè il dolore in quest'atto estremamente soffrito, la sgomentò a non mostrare con altrettanto, e forse maggior tormento simile amore a Maria; mentre in una solenne festività di essa sorpresa da fervoroso ossequio, dato di mano ad un picciolo coltellino, intagliò sù il propio petto dentro la nuda carne a lettere ben grandi, e profonde queste dolci parole: Mariae sum, noli me tangere, e fu tale il dolore, e lo spasimo sentito per aver troppo calcata la mano, ed affondato il ferro, e principalmente nell'intagliar l'ultime lettere, che prima di terminar l'opera, cadde tramortita, intrisa nel proprio sangue. Ma poi restituita ne'senzi, ripigliò coraggiosa con maggior fervore ed intrepidezza l'impresa; e [...] terminolla costantemente al segno, ò disegno prefisso; talmente, che guarità alla fine dopo lunghi dolori delle piaghe, rimasero sì ben scolpiti que'ossequiosi caratteri, che leggendosi con chiarezza, davan testimonio fedele dello sviscerato suo amore verso la Vergine amabilissima.“¹²⁸

125 Vgl. Beling 2000, S.125 f.

126 Vgl. Keefer 2019, S. 662; Jones 1987, S. 139 f., 153.

127 Zur Brandmarkierung als frühneuzeitliche Körperstrafe vgl. Katherine Dauge-Roth, *Signing the Body. Marks on Skin in Early Modern France*, London/New York 2020, Kapitel 5 „Stigma and state control. Branding the deviant body“, S. 217–256; Von Moos 2004, S.132; Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der Frühen Neuzeit*, München 1985, S. 69 f.

128 Talstosa 1722, S. 67 („Und auch der Schmerz in diesem äußerst starken Leid hat sie nicht davon abgebracht, mit ebenso großer oder vielleicht größerer Qual die gleiche Liebe zu Maria zu zeigen. Während einer festlichen Feierlichkeit ihr zu Ehren wurde sie [Suor Maria Sepellita] von einer inbrünstigen Ehrerbietung erfasst. Sie nahm ein kleines Messerchen in die Hand und ritzte sich auf ihre eigene Brust in das nackte Fleisch in großen Buchstaben und tief diese süßen Worte: Ich gehöre Maria, berühre mich nicht. Und der Schmerz und die Qualen, die sie empfand, weil sie ihre Hand zu fest drückte und das Eisen zu tief versenkt hatte, vor allem beim Einritzen der letzten Buchstaben, waren so groß, dass sie, bevor sie ihr Werk vollendet hatte, blutüberströmt in Ohnmacht fiel. Aber nachdem sie wieder zu Sinnen gekommen war, nahm sie ihr Werk mit noch größerer Inbrunst und Entschlossenheit mutig wieder auf; und [...] beendete es beharrlich nach dem vorgesehenen Zeichen oder der Zeichnung; ebenso gut, dass nach ihrer Heilung und nach lang andauernden Schmerzen der Wunden jene ehrfürchtigen Buchstaben so gut eingeritzt blieben, dass man sie deutlich lesen konnte und sie ein treues Zeugnis von ihrer verinnerlichten Liebe gegen die geliebte Jungfrau gaben.“, Übersetzung M.S.).

Die Narbeninschrift „*Mariae sum, noli me tangere*“ („Ich gehöre Maria, berühre mich nicht“, Übersetzung M.S.) auf der linken Brust der Fürstin ist an späterer Stelle ausführlicher zu besprechen.¹²⁹ An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass Rosalia Traina sich durch das Einprägen und Einritzen der Inschriften in ihren Körper nicht nur als Eigentum des Gottessohnes markierte, sondern auch der Jungfrau Maria verschrieb. Wie Talstosa der inneren Notwendigkeit seiner Vita entsprechend argumentiert, sollten die schmerzvollen Gesten der Ablösung von ihrem Status als weltliche Gemahlin Rosalia Traina zum Exemplum für ihren Gatten Giulio Tomasi machen.¹³⁰ Der männliche Hagiograph konstruiert damit eine einvernehmliche Trennung der beiden Eheleute. Wie das Fürstenpaar, der Biographie Rosalia Trainas zufolge, in letzter Konsequenz gemeinsam eine mystische „Neuvermählung“ zelebrierte, soll im Folgenden näher untersucht werden.

Die mystische „Neuvermählung“ des Fürstenpaares und der performative Einsatz von Bildwerken der Gottesmutter und des Gekreuzigten

Obgleich die Ehe Rosalia Trainas und Giulio Tomasis bis zum Tod des „heiligen Herzogs“ formell bestehen blieb, nahm das Fürstenpaar – Rosalia Trainas Wunsch entsprechend – bereits 1661 eine symbolische „*separazione, de thoro et mensa*“¹³¹ vor. Der ehelichen Lebensgemeinschaft wurde insofern ein Ende gesetzt, als wortwörtlich „Bett und Tisch“ nicht länger geteilt wurden.¹³² Ihrer sogenannten „Josephsehe“, in der die beiden Eheleute sich nach dem Vorbild Josephs und Marias, aber auch vieler Heiliger in dauernder Enthaltensamkeit übten, suchten Giulio Tomasi und Rosalia Traina durch einen symbolischen Akt besonderen Ausdruck zu verleihen.¹³³ So vollzog das Fürstenpaar noch vor den Feierlichkeiten, mit denen Rosalia Traina ihre einfachen Ordensgelübde ablegte, eine gemeinsame, mystische „Neuvermählung“.¹³⁴ Wie Talstosa berichtet, wurden Bildwerke aus dem Nonnenkloster in Palma di Montechiaro hierbei in folgender Weise einbezogen:

„Un atto veramente eroico e ripieno del più segnalato fervore e pietà, mostrarono questi due eletti compagni nel separarsi fra loro, poiché il Duca preso quello istesso anello, che nel suo Sponsalizio aveva ricevuto dalla Consorte, lo presentò alla Beatissima Vergine

129 Vgl. hierzu dieses Kapitel, S. 274–305.

130 Vgl. Talstosa 1722, S. 110 f.

131 Cabibbo und Modica 1989, S. 33.

132 Vgl. Talstosa 1722, S. 89–99, hier insbesondere S. 97.

133 Ausführlicher zur „Josephsehe“ vgl. Dyan Elliott, *Spiritual Marriage. Sexual Abstinence in Medieval Wedlock*, Princeton 1993; Joseph Wenner, Art. „Josephsehe“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 1140 f.

134 Vgl. Talstosa 1722, S. 97; Biagio della Purificazione 1685, S. 109 f.

del Rosario, facendolo ponere nel dito della di lei statua, situata nella Chiesa del Monistero; ed altresì la Duchessa presentò quello che aveva ricevuto dal Duca, ad una effigie di rilievo del Santissimo Crocifisso, esistente in detta Chiesa, quali anelli si conservano oggi nel Monistero medesimo, riservati come sacri donativi per servire d'ornamento a quei santi simulacri nelle occorrenti festività; volendo con tal dimostrazione significare, che col dividersi dal loro consorzio terreno, intendevano contraere uno più nobile Sponsalizio celeste.¹³⁵

Aus den zitierten Zeilen geht hervor, dass bildliche Darstellungen der Gottesmutter und des Gekreuzigten im Akt der mystischen „Neuvermählung“ eine besondere Rolle spielten. Entsprechend der *unio mystica* der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción veranschaulichten auch im Fall der symbolischen Auflösung der Ehe und mystischen „Wiederheirat“ Rosalia Trainas und Giulio Tomasis plastische Bildwerke die Präsenz des neuen Bräutigams respektive der neuen Braut. Während jedoch in neuspanischen Konventen für gewöhnlich der Priester in Stellvertreterfunktion den Ehering an die Professen übergab, wurde der Ringtausch in Palma di Montechiaro ohne Einbeziehung der kirchlichen Autoritäten an den Abbildern der Jungfrau Maria und des Gottessohnes vollzogen.

Vor dem Hintergrund, dass der „heilige Herzog“ der Schilderung Talstosas entsprechend seinen Ehering einer Statue der Rosenkranzmadonna an den Finger steckte und die Fürstin den Ring, den sie einst von ihrem Gatten erhalten hatte, in ebendieser Weise einem Reliefbild des Gekreuzigten dargeboten haben soll, liegt es nahe anzunehmen, dass die körperlich einbezogenen Bildwerke lebensgroß waren. In der Beschreibung des Ringtauschs im performativen Akt der „Neuvermählung“ manifestiert sich, wie wichtig das Berühren und Befühlen des Abbildes der Jungfrau Maria beziehungsweise des Gottessohnes als realitätsproduzierendes Moment und zur taktilen Selbstvergewisserung der *unio mystica* war. Der von Talstosa geschilderte Bildgebrauch lässt an den Mythos des zyprischen Künstlers und Königs Pygmalion denken, der, wie Ovid (43 v. Chr. – 17. n. Chr.) in seinen Metamorphosen ausführt, eine Statuette aus Elfenbein küsste, zu ihr sprach und sie mit Kleidern, Ringen und Ketten schmückte, bis sie sich

135 Talstosa 1722, S. 97 („Diese beiden auserwählten Gefährten zeigten, indem sie sich voneinander trennten, eine wirklich heldenhafte Tat voll von höchster zu bezeugender Leidenschaft und Frömmigkeit, denn der Herzog nahm jenen selben Ring, den er zu seiner Hochzeit von der Gemahlin erhalten hatte, und bot ihn der Seligsten Jungfrau vom Rosenkranz dar, indem er ihn auf den Finger ihrer Statue steckte, die sich in der Kirche des Klosters befand. Und in ebendieser Weise bot die Herzogin jenen [Ring], den sie von dem Herzog erhalten hatte, einem Abbild, [das] im Relief [gefertigt war], des Heiligsten Gekreuzigten dar, das sich [ebenfalls] in besagter Kirche befand. Diese Ringe werden heute in demselben Kloster aufbewahrt, und sie sind wie heilige Gaben dafür vorbehalten, um diese Bildnisse an aufkommenden Festtagen zu schmücken. Sie [das Herzogspaar] wollten mit dieser Demonstration mitteilen, dass sie mit dem Auflösen ihrer weltlichen Verbindung beabsichtigen, eine noch viel vornehmere, himmlische Hochzeit einzugehen.“, Übersetzung M.S.).

schließlich verlebendigte.¹³⁶ Der Topos, dass Statuen lebendig sein oder lebendig werden können, und die damit verknüpfte Vorstellung ihrer aktiven Handlungsfähigkeit haben eine rege Tradition; sehr bekannt ist das Beispiel der Erzählung *De anulo statue commendato* aus dem 12. Jahrhundert.¹³⁷ Wie hierin berichtet wird, sollte ein Jüngling am Tag seiner Hochzeit „Opfer“ einer Venusstatue aus Bronze werden. Nachdem er dieser seinen Ehering an den Finger gesteckt hatte, soll die Statue sich selbst als Gemahlin betrachtet und den Ring des jungen Mannes für sich behalten haben. Erst ein Magier konnte die Skulptur wieder unschädlich machen.¹³⁸ Durch die Ringübergabe wurde das Bildwerk der Liebesgöttin, wie der Bericht suggeriert, „zum Leben erweckt“, die Berührung scheint hierbei ein aktivierendes Potenzial zu besitzen.¹³⁹ Während sich „belebte“ Kunstwerke, wie im Fall der eigensinnigen Venus, in dieser und ähnlichen literarischen Fiktionen mitunter ganz unberechenbar und ungezähmt verhielten, wird der Moment einer tatsächlichen „Verlebendigung“ ausgespart. Die Anspielung auf das tradierte Vorstellungsbild „belebter“ Kunstwerke in der Vita Rosalia Trainas weist dennoch darauf hin, dass die einbezogenen Bildwerke im Akt der mystischen „Neuvermählung“ des Fürstenpaares nicht nur als solche, sondern zugleich auch wie lebendige Wesen behandelt wurden. In der einseitigen Ringübergabe war es möglich, der Madonnenstatue und dem Reliefbild des Gekreuzigten eine Aktivität und damit einhergehend die – wenn auch unsichtbar bleibende – bestätigende Handlung der *unio mystica* zuzusprechen. Dass sich die Fürstin hierbei dem Gottessohn am Kreuz anvermählte, verdeutlicht nochmals die Ausrichtung ihrer Devotion: Anders als bei Sor María Antonia de la Purísima Concepción, in deren Bildnis die Figur des *Niño Jesús* und der im Herzen schlafende Christusknabe in der Klosterarbeit den kindlichen Gottessohn repräsentieren, hatte Rosalia Traina in ihrer mystischen Vermählung und wundersamen Vereinigung das Bild des erwachsenen und gekreuzigten Erlösers vor Augen.¹⁴⁰

136 Vgl. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink, Berlin 2014, Zehntes Buch, S. 495–497. Zum Pygmalion-Mythos und dem Topos der Verlebendigung und Lebendigkeit von Skulpturen vgl. Dietrich Boschung, Unheimliche Statuen und ihre Bändigung, in: *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, herausgegeben von dems. und Christiane Vorster, Paderborn 2015, S. 281–305; Caroline van Eyck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object* (= Studien aus dem Warburg-Haus, Band 16), Boston u. a. 2015; Michael Paraskos, Bringing into being. Vivifying sculpture through touch, in: *Sculpture and Touch*, herausgegeben von Peter Dent, Farnham 2014, S. 61–69; Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011; *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, herausgegeben von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997.

137 Vgl. Boschung 2015, S. 284.

138 Vgl. ebd.

139 Zum aktivierenden Potenzial der Berührung vgl. Paraskos 2014; Stoichita 2011, S. 22 f.

140 Vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 109 f.

Oblation und Handlungsspielräume. Die Fürstin als „Grenzgängerin“ oder: Suor Maria Sepellita – Die „(lebendig) Begrabene“

Ogleich Artemio Talstosa die Ablegung der einfachen Ordensgelübde der Fürstin in ihrer Vita in größter Nähe zur Feier einer zweiten Profess beschreibt,¹⁴¹ geht aus der Lebensbeschreibung deutlich hervor, dass sie ihre Identität als Gattin des „heiligen Herzogs“, spätere Witwe, Mutter und Herrscherin über Palma di Montechiaro noch bis zum endgültigen Klostereintritt im Jahre 1674 – für den sie eine päpstliche Genehmigung erhielt¹⁴² – keinesfalls vollständig ablegte. Vielmehr beanspruchte die Fürstin für sich noch eine Zeitlang den Status einer „Grenzgängerin“ zwischen dem Leben außerhalb und innerhalb des Klosters. Mit dem Ablegen der einfachen Ordensgelübde im Jahre 1661 ließ sie ihren Mann und die beiden kleinen Söhne allein zurück, um sich mit der jüngsten Tochter, Alipia Gaetana, in das Nonnenkloster zu begeben.¹⁴³ In Situationen, die das Fortbestehen des Adelshauses Tomasi di Lampedusa gefährdeten, nahm sie vorerst jedoch weiterhin ihre weltlichen Rechte und Pflichten wahr. Ihre Handlungsspielräume zeichnen sich mit Blick auf den Namen Suor Maria Sepellita, die „(lebendig) Begrabene“, ab, den die Fürstin seit der Ablegung der einfachen Ordensgelübde trug. So verließ sie das Kloster ein erstes Mal im Jahre 1669, um anlässlich der Krankheit und des Todes Giulio Tomasis die Regierungsgeschäfte zu übernehmen.¹⁴⁴ Der plötzliche Tod ihres Sohnes machte es 1672 noch einmal nötig, den Benediktinerinnenkonvent temporär zu verlassen, um die Fürsorge für den einzigen Stammhalter der Familie, Giulio II. Tomasi e Naselli (1671–1698), zu gewährleisten.¹⁴⁵ Vor dem Antritt des Noviziats und dem Ablegen der ewigen Ordensgelübde hielt sich die Fürstin durch den Status der Oblatin die Möglichkeit offen, in das Leben außerhalb der Klostermauern zurückzukehren. So konnte sie die Zukunft des Adelsgeschlechts der Tomasi di Lampedusa bis zu ihrer Profess in entscheidendem Maße aktiv mitgestalten.

Aus den obigen Ausführungen geht hervor, dass Rosalia Trainas spirituelle Verwandlung in eine Nonne bereits deutlich vor ihrem Klostereintritt begann. Wesentlich hierfür war die immer konkreter werdende Neumodellierung ihres Körperbildes. Durch eine selbstbestimmt vorgenommene Einkleidung mit einfachen, dem Ordenskleid von Nonnen ähnlichen Gewändern sowie durch die Selbstbeschriftung ihrer Haut mit den Namen Jesu Christi und Mariens nahm der monastische Körper der Fürstin Schritt für Schritt Gestalt an. Nach der symbolischen Auflösung ihrer Ehe mit Giulio Tomasi scheint es sich bei der Absolvierung des Noviziats und der Ablegung der end-

141 Vgl. Talstosa 1722, S. 93–98.

142 Vgl. Cabibbo und Modica 1989, S. 34.

143 Vgl. Talstosa 1722, S. 21, 84–99, 101.

144 Vgl. ebd., S. 117.

145 Vgl. ebd., S. 153.

gültigen Ordensgelübde nur noch um rein formelle Schritte gehandelt zu haben. Den inneren wie äußerlichen Übergang in den Stand einer Religiösen hatte die Fürstin spätestens seit der mystischen „Neuvermählung“ mit dem Gekreuzigten vollzogen. Als Oblatin konnte sie sich in das von ihr mitgegründete Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro zurückziehen, den Konvent in prekären familiären Situationen jedoch temporär verlassen. Ausgehend von diesen Beobachtungen soll in einem weiteren Schritt untersucht werden, wie Provenzani Rosalia Traina in dem eingangs vorgestellten Porträt (Abb. 60) als Religiöse präsentiert. Es gilt hierbei herauszuarbeiten, inwiefern der sizilianische Künstler mit dem Bildnis Suor Maria Sepellitas auf Talstosas Vita der Fürstin Bezug nimmt, welche Aspekte der Inszenierung des Körperbildes der Nonne aus der Lebensbeschreibung übernommen sind, aber auch, was den Betrachtenden des Gemäldes verborgen bleibt.

3.6 Das verwundete Körperbild der Suor Maria Sepellita della Concezione und die Überblendung verschiedener Geschlechterfolien

Das gemalte Bildnis von der Hand Domenico Provenzanis und Arnold van Westerhouts Kupferstich für die Vita der Fürstin im Vergleich

Das Werk Provenzanis ist von einem Kupferstich inspiriert, den der flämische Künstler Arnold van Westerhout (1651–1725) für Talstosas Vita der Fürstin von Lampedusa anfertigte und am unteren Bildrand mit der Inschrift „*Arnold V. Westerhout Scul^c*“ signierte (Abb. 77).¹⁴⁶ Im Zentrum beider Arbeiten wird die Porträtierte vor einem dunklen

¹⁴⁶ Vgl. ebd., ohne Seitenangabe (auf das Inhaltsverzeichnis folgende Illustration). Arnold van Westerhout war von 1673 bis 1674 Mitglied in der Antwerpener Lukasgilde. Seit 1681 und bis zu seinem Tod lebte er in Italien. Ab 1681 wurde er der wichtigste Kupferstecher Roms und nannte sich seit 1716 „*Intagliatore*“ des Fürsten von Parma. Zu seinem Leben und künstlerischen Schaffen vgl. ausführlicher The British Museum, London, *Arnold van Westerhout (Biographical details)*, <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=103179>, (6. Juli 2023); Didier Bodart, *L'œuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651–1725). Essai de catalogue raisonné*, Brüssel 1976. Die gesamte Inschrift in der Legende am unteren Bildrand des Kupferstichs lautet: „*Soror MARIA SEPULTA á Conceptione Ordinis S. Bene / dicti, Venerabilium Servorum Dei Cardinalis IOSEPH MARIAE, / et MARIAE CRUCIFIXAE de THOMASIJS emerita Parens, / que Lampeduse, et Palme Principatus, Mundi que pompas despiciens, / IULIJ. Coniugis consensu, humilem monastice Professionis statum / amplexa Admirande in DEIPARAM pietatis, in Tabulis Cordis / Carnalibus Hoc ipsi redidit Testimonium, obiit die 3 Maij 1692. Arnold V. Westerhout Scul.^c*“. Zu van Westerhouts Kupferstich vgl. Bodart 1976, S. 79, Kat. Nr. 210, La sœur Maria Sepolta della Concezione (†1692). Nach Bodart besitzt das erwähnte Referenzexemplar die Maße 20,5 × 14 cm.

Hintergrund präsentiert. Während van Westerhout den Bildraum nicht näher definiert, ist dieser in dem Kniestück des sizilianischen Malers zu einem Innenraum erweitert worden: Auf einem rot bezogenen Lehnstuhl hat Suor Maria Sepellita in dem Gemälde an einem ihr zur Rechten aufgestellten Beistelltisch Platz genommen, auf dem sich ein zugeschlagenes Buch und ein Kruzifix sowie eine Sanduhr und zwei Geißelinstrumente finden. Aus der Frontalansicht ist ihr verschleiertes Haupt zur linken Bildseite in die Dreiviertelansicht gewendet. Das ovale Antlitz ist leicht geneigt, den Blick hat Suor Maria Sepellita zu Boden gesenkt, auf ihren Lippen zeichnet sich ein zartes Lächeln ab.

Dass sie den schwarzen Habit der Benediktinerinnen mit dem gestickten Marienbild auf der Körpermitte trägt, ist insofern bemerkenswert, als Provenzani Giulio Tomasi etwa zeitgleich in einem ähnlichen Bildarrangement mit einem schwarzen Mantel bekleidet porträtierte, auf dessen linken Ärmel die Insignie der Ritter des Jakobusordens angebracht ist.¹⁴⁷ Die Bildnisse waren wohl zur gemeinsamen Hängung bestimmt, doch stellt der sizilianische Künstler Suor Maria Sepellita ihrem Gatten nicht als Fürstin und Ehefrau gegenüber, sondern verewigte sie stattdessen basierend auf van Westerhouts Vorlage. Auf die eheliche Verbindung und den Status als Mitregentin von Palma di Montechiaro verweist lediglich die Inschrift am unteren Bildrand des Nonnenporträts.¹⁴⁸

In beiden Arbeiten hat Suor Maria Sepellita die Hände vor die linke Brust geführt, wobei Provenzani sich entschied, ihr ein wellenförmig flatterndes Schriftband in die Linke zu geben. Mit dem Messer, das Suor Maria Sepellita in ihrer Rechten hält, hat sie ihr Gewand auf der Höhe des Herzens mit einem vertikalen Schnitt geöffnet, sodass an den Rändern des Stoffausschnitts das weiße Unterkleid ihrer Ordenstracht hervorblitzt. In der Druckgraphik van Westerhouts ist die Benediktinerin im Begriff, sich die

147 Eine Abbildung dieses Porträts findet sich bei Calogero Gallerano, *Isabella Tomasi*, Agrigent 1986, Bildtafel (nicht nummeriert, auf S. 96 folgend). Der Jakobusorden (*Orden de Santiago*) war eine geistliche Ritterbruderschaft, die im Jahre 1170 auf Initiative des Königs Fernando II. von León (1137–1188) gegründet wurde. Alexander III. (1100/1105–1181) approbierte den Jakobusorden 1175 als geistlichen Ritterorden. Die Angehörigen sahen in Jakobus dem Älteren im Kampf gegen die Mauren ihren Schutzheiligen. Er wurde als „*miles Christi*“ und „*Santiago Matamoros*“ (deutsch: „Maurentöter“) imaginiert. Der Santiagoorden war eng mit der spanischen Krone verbunden. Seine Mitglieder lebten nach den Regeln des heiligen Augustinus oder der Benediktsregel. Die Insignie des Santiagoordens, ein rotes Schwertkreuz (*espada*) wurde auf dem Mantel in Höhe der Brust oder – wie im Bildnis Giulio Tomasis nachvollzogen werden kann – auf den Ärmel aufgenäht. Vgl. Jürgen Sarnowsky, *Die geistlichen Ritterorden. Anfänge – Strukturen – Wirkungen*, Stuttgart 2018, S. 46–49, 98; Robert Plötz, Art. „Jacobus d. Ä.“, in: *Lexikon des Mittelalters*, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 5, München 1991, Sp. 253 f.; Bernd Schwenk, Art. „Jacobusorden“, in: *Lexikon des Mittelalters*, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 5, München 1991, Sp. 262 f. Zu den geistlichen und weltlichen Ritterorden vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 371–390.

148 Die beiden Porträts sehen sehr verschieden aus. Dass sie dennoch zur gleichen Zeit bei Provenzani in Auftrag gegeben wurden, ist durch einen schriftlichen Hinweis belegt. Vgl. Cibella 1988, S. 144.



Abb. 77: Arnold van Westerhout, Suor Maria Sepellita della Concezione bzw. Rosalia Traina e Drago, Kupferstich, aus: Artemio Talstosa, *Ragionamento storico della Vita, e Virtù dell'Illustre Madre Suor Maria Sepellita della Concezione* [...], Palermo, 1722, ohne Seitenangabe (auf das Inhaltsverzeichnis folgende Illustration)

Worte „*MARIAE SUM*“ in das nackte Fleisch einzuritzen. Dunkle Blutstropfen rinnen von der Spitze des Werkzeugs auf ihre Brust. In dem Ölgemälde des sizilianischen Künstlers, das der blutigen Spur der Selbstverletzung entbehrt, ist dagegen nur der Name der Gottesmutter in roten Lettern in die offengelegte Hautpartie eingeschrieben. Das „*SUM*“ hat Provenzani stattdessen auf die Banderole verschoben und um die Worte „*NOLI ME TANGERE*“ ergänzt. In beiden Werken scheint sich der Zeigefinger der Linken förmlich in die selbst zugefügte Wunde zu bohren.

Verhüllen und Offenbaren. Die Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas und ihr neues Körperbild

Vor dem Hintergrund der Kenntnis der Vita Suor Maria Sepellitas offenbart sich die Bildidee, die Provenzani von van Westerhout mit den eben geschilderten Abwandlungen übernahm, als visuelle Konstruktion. So ist der Moment der Selbstbeschriftung, die die Fürstin von Lampedusa ihrer Lebensbeschreibung zufolge noch vor dem Klostereintritt ausführte, in ihr neues Körperbild, das der Nonne, integriert. Damit einhergehend wird behauptet, der Statuswandel vollziehe sich in ihrem Bildnis. Im Kontrast zur Verhüllung der femininen Silhouette, die wie in dem Professporträt der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción durch den voluminösen Habit vollkommen ungreifbar wird, steht hierbei die Entblößung der linken Brust der Benediktinerin, wo die selbst zugefügte Wunde der Nonne für die Betrachtenden des Gemäldes sichtbar gemacht wird. Von der Brandmarkierung mit dem Christusmonogramm, die Talstosa noch vor dem Einritzen des Namens der Gottesmutter beschreibt, fehlt im Porträt Suor Maria Sepellitas jegliche Spur. Das Motiv ihrer Selbstbeschriftung ist demgegenüber kunstvoll mit dem des verschleierte Nonnenkörpers verschliffen.¹⁴⁹

Die Selbststigmatisation mit dem Namen Mariens, die Rosalia Traina noch als weltliche Herrscherin vorgenommen hatte, wurde mit dem Kleiderwechsel und dem damit einhergehend vorgestellten Ablegen der fleischernen Hülle ihres „alten Adam“ folglich keineswegs aus ihrem Körperbild ausgelöscht. Die Wunde, die sie sich noch vor dem Klostereintritt selbst zufügte, wird nicht unter dem Ordenskleid der Benediktinerin verborgen, sondern durch den Ausschnitt in ihrem Gewand dezidiert zur Schau gestellt. Anders als in dem Bildnis Sor María Antonias geht es gerade nicht darum, das vollständige „Überkleidetwerden“ des Körpers darzustellen.¹⁵⁰ Vielmehr

149 Zur Beschreibung der Brandmarkierung und Selbstbeschriftung in der Vita Suor Maria Sepellitas vgl. ausführlicher dieses Kapitel, S. 223 f.

150 Zur Vorstellung, das „alte Kleid des Fleisches“ bzw. den „alten Adam“ auszuziehen, um sich beim Anlegen des Habits mit Jesus Christus zu bekleiden vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 101–103.

hat der reinszenierte Akt der nicht unproblematischen Selbstverletzung Rosalia Trainas durch den Habit in ihrem Nonnenporträt eine nobilitierende Rahmung erhalten.

Der mandelförmige Gewandausschnitt im Habit und die Überlagerung männlich und weiblich codierter Körperbilder

An der Stelle des Gewandausschnitts, durch den die Narbenschrift auf der Höhe des Herzens Suor Maria Sepellitas freigelegt ist, kann eine wechselseitige Überlagerung männlich und weiblich codierter Körperbilder beobachtet werden. So weist die mandelförmige Öffnung in dem Ordenskleid der Benediktinerin Ähnlichkeiten mit dem ebenfalls auf der linken Brust lokalisierten Einschnitt im Kleid einer polychrom gefassten Holzskulptur der Madonna del Rosario auf, die ein unbekannter sizilianischer Künstler im Jahre 1696 für den Konvent in Palma di Montechiaro schuf (Abb. 78).¹⁵¹ Die als „*Colomba Rosata*“ bekannte Madonnenfigur ist möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt entsprechend der in dem Benediktinerinnenkonvent bevorzugten Verehrung der Rosenkranzmadonna umgearbeitet worden. In ihrem heutigen Zustand zeigt die Holzskulptur die Mutter Gottes in einem rot-blauen Gewand als *Maria Immaculata* mit zum Segen erhobener Rechten und dem Jesuskind auf dem linken Arm. Wie im Porträt der sizilianischen Nonne bildet das Unterkleid Mariens eine zweite Rahmung um ihre offengelegte Brust (Abb. 79). Mit dem linken Daumen weist der Gottessohn direkt auf die Milch spendende Brustwarze Mariens, die prononciert herausgearbeitet ist und durch die kindliche Geste geradezu taktil erfahrbar wird. Während sich die Brust der Rosenkranzmadonna aus dem Gewandausschnitt hervorwölbt, findet sich im Bildnis Suor Maria Sepellitas jedoch lediglich eine abstrakte Fläche, die jegliche Anhaltspunkte für eine weibliche Anatomie vermissen lässt. Die „*Colomba Rosata*“ wird dezidiert als Nährmutter ausgewiesen, während die sizilianische Nonne die Fähigkeit, stillen zu können, mit ihrem Statuswechsel eingebüßt zu haben scheint – Suor Maria Sepellita kann der *Maria lactans* nicht nacheifern, da es ihr – wie das Porträt suggeriert – schlichtweg an den anatomischen Voraussetzungen für die leibliche Ernährung eines Kindes fehlt. An die Stelle, an der die Brustwarze der Porträtierten zu vermuten wäre, ist indessen die blutige Narbenschrift mit dem Namen der Gottesmutter getreten, die auf die *Imitatio* Mariens verweist.

Durch das Kruzifix auf dem Tisch wird der Einschnitt im Habit Suor Maria Sepellitas zugleich aber auch in Beziehung zu der blutigen Wunde zwischen den Rippen des gekreuzigten Gottessohnes gesetzt. Vor der Folie dieser Assoziation ruft der akkurat ausgeführte Gewandausschnitt Darstellungen der Seitenwunde Jesu Christi auf,

151 Zur „*Colomba Rosata*“ vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 85, 88 f.; Simonetta La Barbera, *La scultura lignea*, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 149–164, hier S. 158–161.



Abb. 78 und 79: Anonymer sizilianischer Künstler, *Madonna del Rosario*, „*Colomba Rosata*“ (und Detail), 1696, polychrom gefasstes Holz, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters SS. Rosario, Sakristei

die, wie Silke Tammen festgehalten hat, seit den 1320er Jahren aus England, Böhmen, Deutschland und Frankreich überliefert sind und in engem Verbund mit Armachristi-Arrangements auftreten.¹⁵² Anhand des Kunigundenpassionals aus Prag, das in den 1320er Jahren entstand, sowie des Psalters der Bonne von Luxembourg (um

152 Vgl. Silke Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form. Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Jesu Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: Marek u. a. 2006, S. 85–114, hier S. 87 f. Zu Seitenwundenbildern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit vgl. ferner: Anna Boroffka, *Die „Länge Christi“ in der Malerei. Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs* (= *Vestigia Biblicae*, Band 35), Bern u. a. 2017, S. 95–103; Thomas Lentjes, *Der Blick auf den Durchbohrten*, in: Kat. Ausst. *Deine Wunden. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne*, herausgegeben von Reinhard Hoeps und Richard Hoppe-Sailer, Kunstsammlungen der Ruhr Universität Bochum, Bielefeld 2014, S. 43–61, hier S. 51–61; Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 177–182; Georges Didi-Huberman, *Katalogbeitrag, Anonym. Das hl. Herz, von Engeln gehalten*, in: Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod* 1996, S. 140 f.; Thomas Lentjes, *Katalogbeitrag, Die Vermessung des Christus-Körpers*, in: Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod* 1996, S. 144–147.



Abb. 80: Jean le Noir, *Psalter der Bonne von Luxembourg*, fol. 331r, *Arma Christi und Seitenwunde*, Paris, um 1345–1349, Federzeichnung (Tempera, Grisaille, Tinte und Blattgold), Höhe und Breite der Handschrift: 13,2 × 9,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters

1345–1349) (Abb. 80) lässt sich nachvollziehen, dass die mandorlenförmige Seitenwunde charakteristischerweise senkrecht neben dem Körper Christi stehend oder wie ein isoliertes Präparat zentral präsentiert wird.¹⁵³ Von der Forschung wurde immer wieder auf die diesen Seitenwundenbildern eigene „quasi vulvale Präsenz“¹⁵⁴ hingewiesen.¹⁵⁵ In Suor Maria Sepellitas Bildnis kann damit eine wechselseitige Überlagerung verschiedener Geschlechterfolien beobachtet werden: Es rekurriert einerseits auf Darstellungen der *Maria lactans*, doch diese Assoziation wird andererseits durch die abstrakte, plane Fläche, die an die Stelle der mütterlichen Brust getreten ist, in gewisser Weise auch negiert. Auf dieser Basis verstärkt sich der Eindruck, dass der

153 Vgl. Tammen 2006, S. 88. Eine Abbildung der Seitenwunde des Gottessohnes mit den *Arma Christi* auf f. 10r im *Passional* der Kunigunde in der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik in Prag (Ms. XIV. A. 17) findet sich bei Gia Toussaint, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn u.a. 2003.

154 Tammen 2006, S. 90.

155 Vgl. ebd., S. 90, 99–101, auch Anm. 39.

Gewandausschnitt noch deutlicher auf das Seitenwundenmotiv Bezug nimmt, das jedoch wiederum selbst auf die Form einer Vulva und damit ein weibliches Körperbild anspielt. Aufgrund der Produktion des Werks im geschlechtsspezifischen Kontext des Nonnenklosters kann davon ausgegangen werden, dass eine entsprechende erotische Konnotation des Gewandausschnitts in der Arbeit Provenzanis mit angelegt ist. Es liegt folglich nahe, dass die Betrachtenden des Porträts durch den Einschnitt im Ordenskneid der sizilianischen Religiösen zur Reflexion über die Verschiebung und (Rück-)Projektion der Vulva beziehungsweise der Seitenwunde auf den Nonnenkörper und die ins Bild gesetzte wechselseitige Überlagerung männlich und weiblich codierter Körperbilder angeregt wurden.¹⁵⁶

Die Erlösungspotenz der Fürbitte Mariens in Konkurrenz zum Erlösungswerk des Gottessohnes

Die Tatsache, dass sich im Körperbild Suor Maria Sepellitas nicht allein Anspielungen auf die milchspendende Brust Mariens, sondern auch auf die blutige Seitenwunde Jesu Christi finden, spiegelt überdies eine spezielle Vorstellung der Interzession wider, in der die *Maria lactans* dem Schmerzensmann gegenübertritt. Dieser Gedanke basiert auf der doppelten Fürbitte als progressives Stufensystem und als „Heilstreppe“, die literarisch im Umkreis von Bernhard von Clairvaux formuliert wurde. Zum ersten Mal bildlich dargestellt ist das Gnadensystem der Interzession in der Handschrift *Speculum humanae salvationis*, die wohl vor 1324 entstand. Das älteste großformatige Bildbeispiel der „Heilstreppe“ ist das Mengot-Epitaph von der Hand des Meisters des Hochaltars von St. Jakob in Nürnberg aus dem Münster in Heilsbronn bei Nürnberg von 1370.¹⁵⁷ Formal geklärt und damit noch verständlicher formuliert wird diese Idee auf einem in Tempera auf Leinwand gefertigten Gemälde der inneren Eingangswand des Florentiner Doms, das von der Hand Lorenzo Monacos (auch: Piero di Giovanni, um 1370 – um 1425) stammen soll, vor 1402 datiert ist und sich heute im Metropolitan Museum of

156 Zur Deutung der Seitenwunde Jesu Christi als Vulva oder Vagina vgl. Tammen 2006, S. 99, auch Anm. 39; Bernd Mohnhaupt, „Das Ähnliche sehen“. Visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, herausgegeben von David Ganz und Thomas Lentz (= KultBild, Band 1), Berlin 2004, S. 199–217, hier S. 210; Jean Wirth, *L'icongraphie medievale du coeur amoureux et ses sources*, in: *Il cuore / The Heart* 2003, S. 193–212, hier S. 200, 203; Wolf 2002, S. 179, 182; Elisabeth von Samsonow, Die verrutschte Vulva. Entwurf einer neuen Organtheorie, in: *Körperteile*, herausgegeben von Claudia Benthien und Christoph Wrulf, Reinbek 2001, S. 339–361, hier S. 352–359.

157 Zur Ikonographie der Interzession vgl. Dieter Koepllin, Art. „Interzession“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 346–352, hier Sp. 346–349.

Art in New York befindet (Abb. 81).¹⁵⁸ Hier tritt Maria nicht direkt in Interaktion mit Gott, sondern zeigt ihrem Sohn mit der Linken zur beschwörenden Empfehlung der vor ihr knienden Menschengruppe ihre entblößte Brust. Jesus Christus wiederum hat den Kopf in die Richtung des Heiligen Geistes in Gestalt der weißen Taube und seines Vaters im Himmel erhoben, während er mit der Rechten auf die blutende Seitenwunde an seinem Rumpf weist. Die Inschriften im Bild, „*DOLCIXIMO FIGLIUOLO PELLAC: / TE CHIO TIDIE ABBI MIA DI CHOSTORO*“¹⁵⁹ und „*PADRE MIO SIENO SALVI CHOSTORO PEQUALI TU / VOLESTI CHIO PATISSI PASSIONE*“¹⁶⁰, die vom Mund Mariens beziehungsweise Jesu Christi ausgehen, unterstreichen das stufenweise Aufsteigen der Fürbitte von der Mutter Gottes über ihren Sohn zu Gottvater.

In einem Meditationsbild, das wohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Benediktinerinnenabtei Nonnberg in Salzburg entstand, stehen sich die Gottesmutter und der ans Kreuz genagelte Jesus Christus in einer Weltgerichtsszene hinsichtlich ihrer Wirkmacht im Erlösungsprozess sogar auf gleicher Höhe gegenüber (Abb. 82).¹⁶¹ Unter den Augen der Trinität sowie der beiwohnenden Heiligen und Engel ergießt sich der Milchstrahl aus der Brust Mariens wie das Blut aus der Seitenwunde des Gottessohnes als Mittel der Gnade in hohem Bogen auf die sündigen Menschen im Fegefeuer. Eine derartige Parallelisierung der Milch der Mutter Gottes und des Blutes Jesu Christi wurde in der katholischen Kirche mitunter auch kritisch gesehen und von Seiten der Reformatoren strikt abgelehnt, erhöht sie doch den Anteil Mariens am Erlösungsprozess, und zwar so weit, dass sie als weibliche Mittlerin (*mediatrix*) des Heils in Konkurrenz zum Gottessohn tritt.¹⁶²

Für Suor Maria Sepellita und ihren Konvent, in dem alle Angehörigen mit dem

158 Zu diesem Gemälde vgl. The Metropolitan Museum of Art, New York, *The Intercession of Christ and the Virgin*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470328>> (6. Juli 2023); Koeplin 1994, Sp. 348 f.

159 („Liebster Sohn, wegen der Milch, die ich dir gegeben habe, erbarme dich über sie.“, Übersetzung M. S.).

160 („Mein Vater, lass die gerettet werden, für die du wolltest, dass ich die Passion erleide.“, Übersetzung M. S.).

161 Zu diesem Bildbeispiel vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Köln 2006, S. 208. Mein herzlicher Dank gilt der Äbtissin em. M. Perpetua Hilgenberg, osb für ihre schriftliche Auskunft zu dem Werk, das wohl nicht – wie von Schreiner vermerkt wurde – im ausgehenden 17. Jahrhundert entstand, sondern erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer Nonne aus der Abtei gefertigt worden sein soll.

162 Allgemein zur Ablehnung der *Maria lactans* bzw. ihrer Rolle als Mittlerin vgl. ebd., S. 204–210. Zur kritischen Haltung bzgl. der *Maria lactans* bei Martin Luther vgl. weiterhin Johann Anselm Steiger, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla. Mit Edition zweier christologischer Frühschriften Johann Gerhards* (= Studies in the History of Christian Thought, Band 104), Leiden u. a. 2002, S. 224; Walter Tappolet, *Das Marienlob der Reformatoren*, Tübingen 1962, S. 98–103, 119–122 sowie bei Calvin vgl. ebd., S. 203–205, 211–213.



Abb. 81: Lorenzo Monaco zugeschrieben, *Interzession*, vor 1402 für den Florentiner Dom Santa Maria del Fiore, Tempera auf Leinwand, 239,4 × 153 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters

Klostereintritt den Namen der Mutter Gottes annahm, muss die Vorstellung der Gleichrangigkeit Mariens und Jesu Christi derart reizvoll gewesen sein, dass sie im Porträt der Klostermitgründerin durch die sich überlagernden Geschlechterfolien an der Stelle des Gewandausschnitts ihren eigenen Ausdruck erhielt. In dem Gemälde wird die Erlösungspotenz der Fürbitte Mariens an jener des Gottessohnes gemessen. Angesichts der Tatsache, dass der Vita Talstosas zufolge erst die Selbstbeschriftung Rosalia Trainas den Höhepunkt der Modifikation ihres Körpers darstellte, könnten das weit an den linken Bildrand gedrängte Kreuzifix und der exponiert im Zentrum des Gemäldes in Form der Narbenschrift zur Schau gestellte Name Mariens schließlich sogar ein Indiz dafür sein, dass Suor Maria Sepellita, Provenzanis Bildaussage zufolge, der Marienverehrung tatsächlich die größere Bedeutung beimaß.



Abb. 82: Anonym, *Christi Blut und Marias Milch als Erlösungssymbole*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Aquarellmalerei auf Papier, auf Holzplatte aufgeleimt, 18,8 × 14 cm, Salzburg, Benediktinerinnenabtei Nonnberg

Verschränkungen von Gewand, Haut, Herz und Seele in Suor Maria Sepellitas Körperbild

Vor dem Hintergrund, dass die von Tammen diskutierten Seitenwundenbilder wie im Psalters der Bonne von Luxembourg (Abb. 80) durch den äußeren und inneren Wundrand eine doppelte Rahmung erhalten, wirft der erneute Blick auf den Gewandausschnitt im Porträt Suor Maria Sepellitas schließlich die Frage auf, ob ihr Habit dementsprechend ebenfalls als „zweite Haut“, beziehungsweise, um eine Formulierung Hildegard Elisabeth Kellers aufzugreifen, auch als „Fleischmantel“ gelesen werden kann.¹⁶³ Der Einschnitt

163 Vgl. Hildegard Elisabeth Keller, *Fleischmäntel. Textile Analogien in der mittelalterlichen Theologie und der frühneuzeitlichen Medizin*, in: *Beziehungsreiche Gewebe*, herausgegeben von Silke Tammen und Kristin Böse, Frankfurt am Main 2010, S. 138–153, hier insbesondere S. 139. In diesem Sinne argumentiert auch Wolf in Bezug auf eine Miniatur aus einem burgundischen Gebetsbuch von 1440, in der die von Engeln gehaltene weiße Tunika Jesu Christi mit einer blutenden Seitenwunde gezeigt wird, die Haut sei nichts anderes als das Kleid, das den Körper umschließe. Vgl. Wolf 2002, S. 180.

in der Ordenstracht würde demnach eine „Schauöffnung“ in das subkutane Körperinnere der sizilianischen Nonne bedeuten.¹⁶⁴ Diese gedankliche Verschiebung der Haut als äußere Körperhülle auf den Habit geht mit einer zunehmenden Destabilisierung dessen einher, was in Provenzanis Gemälde zuvor als klar voneinander abgrenzbares Körperäußeres und -inneres verstanden wurde. Die Verschränkung von Gewand, Haut, Herz und Seele die an dieser Stelle im Porträt Suor Maria Sepellitas aufscheint, wird vor dem Hintergrund plausibel, dass die Profess einer Nonne traditionell mit dem Ritual der Einkleidung einherging. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt wurde, lag diesem zeremoniell vollzogenen Übergangsritual die Vorstellung zugrunde, dass mit dem Ablegen der weltlichen Kleider auch das Ablegen der fleischlichen Hülle des „alten Adams“ erfolgte.¹⁶⁵ Dieses wiederum markierte die Transformation des Herzzinneren und die gewandelte Seele kam nach dem Anlegen der Ordenstracht in ihrer gereinigten, neuen Erscheinung – dem himmlischen Kleid – am Körperäußeren zur Anschauung. Das Porträt Suor Maria Sepellitas wird in diesem Sinne zu einem oszillierenden Vexierbild, das in aller Konsequenz suggeriert, das gestickte Marienbild der sizilianischen Nonne sei ganz und gar mit ihrem eigenen Fleisch verbunden und verwoben, oder, anders ausgedrückt, die Religiöse habe sich die Effigie der Gottesmutter in ihren „Fleischmantel“ eingestickt.

Bisher herausgearbeitet wurde, dass sich in dem Körperbild Suor Maria Sepellitas verschiedene Geschlechterfolien überlagern und das Porträt die Betrachtenden zu einer Reflexion über die mehrfache Überblendung von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen als Referenz anregte. In dem Bildnis der sizilianischen Nonne wird damit einhergehend auch die Erlösungspotenz der Fürbitte Mariens an jener des Gottessohnes gemessen. Dass Maria anscheinend eine wichtigere Rolle eingeräumt wurde, stellt eine bemerkenswerte Akzentverschiebung dar; im Vergleich zu den Ausführungen Talstosas wird die *Imitatio* Mariens in dem Nonnenporträt explizit betont. Aufbauend auf diesen Ergebnissen soll es in einem weiteren Schritt darum gehen, das Bild, das Suor Maria Sepellita sich bei einer gedanklichen Verschiebung der Körpergrenze auf den Habit in ihren eigenen „Fleischmantel“ einstickte, ausführlicher zu untersuchen. Die Arbeit wird sich zunächst den folgenden Fragen zuwenden: Handelt es sich bei dem Stickbild um einen verbindlichen Bestandteil des Ordenskleids der Benediktinerinnen? Welche Inspirationsquellen können in Betracht gezogen werden? Inwiefern referierte das Marienbild auf die Handarbeiten der Mutter Gottes und regte hierbei nicht allein die Meditation über die Inkarnation Jesu Christi im Herzen Mariens und im Herzen der Ordensschwester an, sondern auch das Rosenkranzgebet?

164 Dieser Gedanke ist auch von den Beobachtungen inspiriert, die Tammen für die Passionsszenen auf fol. 7v und 8r im Passional der Kunigunde festgehalten hat. Vgl. Tammen 2006, S. 92, auch Anm. 22.

165 Vgl. hierzu das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 101–103.

3.7 Das gestickte Marienbild und der perforierte „Fleischmantel“ – „L’Effigie di quella, che più vivamente era scolpita nell’interno.“

Eine außergewöhnliche Zufügung zum Habit – Das Stickbild in den Ordensregeln der Benediktinerinnen und in der Vita Giulio Tomasis

Dass Suor Maria Sepellita ein Marienbild auf der Brust trägt, ist im Hinblick auf ihre Ordenszugehörigkeit mehr als verwunderlich. So wurde in der *Regula Benedicti* – im Gegensatz zu den Forderungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses – ursprünglich keine derartige Zufügung als verbindlicher Bestandteil des Habits vorgeschrieben.¹⁶⁶ Während die 1582 in Monreale beziehungsweise 1589 in Palermo publizierte Regelwerke der dort ansässigen Benediktinerinnen dementsprechend lediglich die Länge, Farbe und Stoffqualität ihrer Ordenstracht bestimmen,¹⁶⁷ wird im zwölften Kapitel der *Costituzioni delle Monache Benedettine Del Monasterio della Beata Vergine Madre di Dio Maria del Rosario di Palma nella Diocesi di Girgenti* von 1690 vermerkt:

„Tutte le sorelle professe pòrtino sopra l’habito nero sul petto l’image della Madre di Dio del Rosario, posta in un circolo quindici rose, col bambino Giesù in braccia, e la Luna sotto i piedi; la quale sia ricamata di seta senz’altro ornamento d’oro ò d’argento.“¹⁶⁸

166 Vgl. *Regula Benedicti / Die Benediktusregel (Lateinisch / Deutsch)*, herausgegeben im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz, Beuron 1992, Kapitel 55 „Kleidung und Schuhe“, S. 199–201. In der Benediktusregel wird ausdrücklich weder eine bestimmte Farbe noch Qualität des zu verwendenden Stoffes für die Ordenstracht festgelegt. Erst Papst Paul III. (1468–1549) schrieb im Jahre 1550 vor, dass der Benediktinerhabit aus schwarzem Tuch gefertigt werden müsse. Vgl. Emmanuel von Severus, Art. „Ordenstracht“, in: *Lexikon des Mittelalters*, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 6, München 1993, Sp. 1431 f., hier Sp. 1432. Zu den Forderungen der heiligen Beatrix da Silva Meneses in Bezug auf den Habit der Konzeptionistinnen vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 117.

167 Vgl. Anonym, *Regola del Santissimo Padre Benedetto. Con le dichiarazioni, & costituzioni dei Padri Casinensi. Tradotta in lingua uolgare, & stampata d’ordine di Monsignore Don Luigi de Torres Archivescovo di Monreale* [...], Monreale 1582, Kapitel „De i vestimenti, et calciamenti delle Sorelle“, S. 102–107 sowie Anonym, *Regula del Santissimo Benedetto Padre Nostro* [...] *Composta per commissione & autoritade del nostro Reverendissimo Vescovo* [...], Palermo 1589, Kapitel LII „De vestimenti, & calicamenti [sic] delle sorelle“, S. 52–55.

168 Maggio 1690, S. 123 („Alle Professen sollen auf dem schwarzen Habit auf der Brust das Bild der Mutter Gottes vom Rosenkranz tragen, gerahmt von einem Kranz aus fünfzehn Rosen, mit dem Jesuskind in den Armen, und dem Mond unter den Füßen; welches in Seide gestickt und ohne ein anderes Ornament aus Gold oder Silber sei.“, Übersetzung M. S.).

Eine auf den ersten Blick recht ähnliche Beschreibung des Marienbildes, das tatsächlich bereits viele Jahre vor der Veröffentlichung des Regelwerks von den Mitgliedern des Konvents in Palma di Montechiaro getragen wurde, findet sich in Biagio della Purificazione Vita Giulio Tomasis aus dem Jahre 1685:¹⁶⁹

„E’questi un drappo di seta, in cui à ricamo parimente di seta è effigiata l’Imagine della Beatissima Vergine, qual esprime la sua Immacolata Concezzione, ed hà nelle braccia il Divino suo Figlio, e delle sue mani pende il Rosario. Lo portano al di fuori nello Scapolare, e sopra il petto.“¹⁷⁰

Im Vergleich der beiden Passagen aus den Ordensregeln und der Vita Giulio Tomasis offenbart sich eine bemerkenswerte Akzentverschiebung in Bezug auf die Ausführungen zu dem Stickbild: So betont Biagio della Purificazione gleich an erster Stelle, dass das Marienbild der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro die *Maria Immaculata* zeigt, der sich der Orden der Unbefleckten Empfängnis Mariens bereits lange zuvor verschrieben hatte.¹⁷¹ Durch das Jesuskind in ihren Armen ist die Jungfrau Maria, wie die Lebensbeschreibung des „heiligen Herzogs“ weiter ausführt, zugleich als Mutter Gottes definiert. Die Gebetskette in ihren Händen, die sie als Rosenkranzmadonna ausweist, wird demgegenüber erst nachrangig erwähnt.

Im Regelwerk für das Kloster von Palma di Montechiaro ist gleich an erster Stelle festgehalten, dass es sich bei dem gestickten Marienbild um eine Darstellung der Madonna vom Rosenkranz handelt, die von fünfzehn Rosenblüten umgeben wird. Der Hinweis auf die Mondsichel als Symbol der Unbefleckten Empfängnis Mariens und des Apokalyptischen Weibes ist in den Ordensregeln währenddessen in den Hintergrund getreten.¹⁷² Die verschobene Gewichtung der verschiedenen Aspekte des Marienbildes in den *Costituzioni* weist nicht allein darauf hin, dass die Stickerei auf der Brust der Religiösen das Patronat der Rosenkranzmadonna über das Benediktinerinnenkloster zum Ausdruck bringen sollte. Vielmehr geben die obigen Ausführungen Anlass, die Ordensschmuckstücke der Konzeptionistinnen als mögliche Vorlage für die sizilianischen Marienbilder in Betracht zu ziehen. Dies ist insofern

169 Aus den Quellen geht nicht hervor, ab wann die gestickten Aufnäher auf dem Habit der Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro angebracht wurden. Die Lebensbeschreibung des „heiligen Herzogs“ scheint das älteste schriftliche Zeugnis darzustellen, in dem die gestickten Marienbilder beschrieben werden.

170 Biagio della Purificazione 1685, S. 84 f („Dieses ist ein Seidentuch, in das mit Seidenfäden das Bild der Heiligsten Jungfrau eingestickt ist, die ihre Unbefleckte Empfängnis zum Ausdruck bringt und in den Armen ihren göttlichen Sohn trägt, während von ihren Händen der Rosenkranz herabhängt. Sie [die Nonnen] tragen dieses [Bild] am Äußeren ihres Skapuliers und auf der Brust.“, Übersetzung M.S.).

171 Vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 118 f.

172 Zur Mondsichel als Symbol der Unbefleckten Empfängnis Mariens und des Apokalyptischen Weibes vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 120.

schlüssig, als Sizilien, wie bereits ausgeführt wurde, im 17. Jahrhundert ein spanisches Vizekönigreich war.¹⁷³

Mögliche Vorlagen I: Die Ordensschmuckstücke der Konzeptionistinnen

Im Porträt Suor Maria Sepellitas finden sich weitere Hinweise darauf, dass insbesondere die Ordensschmuckstücke der neuspanischen Konzeptionistinnen als Inspirationsquelle für die Stickbilder der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro diskutiert werden müssen. So weist nicht nur der Anbringungsort in der Körpermitte, sondern auch die ovale Form sowie die überdimensionierte Größe des gestickten Aufnehmers auf dem Habit der sizilianischen Nonne bemerkenswerte Gemeinsamkeiten mit den *escudos de monjas* auf. Die *Costituzioni* geben in Bezug auf das Marienbild der sizilianischen Benediktinerinnen überdies sehr konkrete Hinweise zur vorgeschriebenen Materialwahl, was sich als weiteres Indiz dafür werten lässt, dass sich das Regelwerk des Konvents in Palma di Montechiaro an den Forderungen orientierte, die der spanische Erzbischof Francisco Manso y Zuñiga an den Ordensschmuck der Konzeptionistinnen im Vizekönigreich Neuspanien stellte.

So wird mit fast gleichem Wortlaut wie in der 1635 in Mexiko-Stadt veröffentlichten Neubearbeitung der *Regla y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia e Inmaculada Concepcion de la Santissima Virgen N. Señora* ein Verbot der Verwendung von Gold und Silber ausgesprochen.¹⁷⁴ Wie im Fall der nur vermeintlich aus weniger edlen Materialien wie Kupferblech und Perlmutter gearbeiteten *escudos de monjas* steigerten die in Seide gefertigten Stickereien trotz dieser Reglementierung den Wert der Ordenstracht der sizilianischen Benediktinerinnen erheblich. Durch die gestickten Aufnehmer auf ihrer Brust setzten sich die Angehörigen des Konvents in Palma di Montechiaro von allen anderen Mitgliedern des Benediktinerordens ab. Die ungewöhnliche Zufügung zu ihrem Habit konnte die soziale Distinktion der Religiösen des Klosters SS. Rosario, aber auch ihrer Familien zum Ausdruck bringen, wovon wiederum insbesondere das Adelshaus der Tomasi di Lampedusa profitierte. Es wird an dieser Stelle sehr deutlich, dass die gestickten Marienbilder der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro nicht allein religiöse Funktionen erfüllten, sondern zugleich auch der Legitimation des gesellschaftlichen Standes der Adelsfamilie dienten.

173 Vgl. dieses Kapitel, S. 203.

174 Vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 132.

Einwände aus Rom und Argumente Carlo Tomasis für das Marienbild der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro

Wie die Vita Giulio Tomasis in Bezug auf die Stickbilder fortfährt, reagierte die *Sagra Congregazione* in Rom entsprechend kritisch auf die eigenmächtig vorgenommene Änderung des traditionellen Habits. So musste der für den Konvent vorschlagende Zwillingbruder des „heiligen Herzogs“ den Einwand abwehren, dass sich auch andere Religiösen die Effigie der Jungfrau Maria für ihren Habit wünschen könnten, was nach Auffassung der Autoritäten der katholischen Kirche unbedingt zu verhindern war.¹⁷⁵ Die Argumente, die Carlo Tomasi gegen diese Bedenken vorbrachte, überliefert Biagio della Purificazione wie folgt:

„Non si sgomentò à queste opposizioni il Padre, rispondendo, che si come non vietasi aggiungere nuove Costituzioni alla Regola, così non pareva gran fatto si aggiungesse all’Habito quella Sagra Imagine: corrispondere ella in tutto al nuovo titolo del Monastero, di cui non essendo altro, non era maraviglia non si adducesse esempio: parere sufficientissimo motivo per introdurla l’esprimersi in essa il proprio titolo del Monastero, come con somiglianti Imagini affisse al petto lo rappresentano molte Confraternite.“¹⁷⁶

Wie die eben zitierten Zeilen bezeugen, ging Carlo Tomasi nicht weiter auf die von der *Sagra Congregazione* befürchtete Nachahmung der Marienbilder durch andere Frauenkonvente ein. In seinem Plädoyer für die außergewöhnliche Zufügung zum Habit der Benediktinerinnen kommt der Theatinerbruder stattdessen auf die Bilder zu sprechen, die zu dieser Zeit von den Mitgliedern vieler Bruderschaften auf der Brust getragen wurden. Dies ist in der Diskussion um mögliche Vorlagen für die gestickten Aufnäher insofern interessant, als die Marienbilder der Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro sich – wie einleitend angedeutet wurde – von dem Ordensschmuck der Konzeptionistinnen nicht allein durch die verbindliche Darstellung der Rosenkranzmadonna unterschieden, sondern auch durch die permanente Anbringung am Habit. Eine Auftrennung der auf das Engste angenäherten Verbindung zwischen dem gestickten Marienbild und dem Ordenskleid der sizilianischen Nonnen wurde durch die Verordnungen des Regelwerks von vornherein ausgeschlossen, da die Stickerei als integraler Bestandteil des Körperbildes der Religiösen konzipiert war.

175 Vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 85.

176 Ebd. („Der Pater ließ sich durch die Einwände nicht beirren und antwortete, da es nicht verboten sei, neue Statuten in die Regeln einzufügen, so schien es keine große Sache zu sein, wenn man dieses heilige Bild am Habit anbrachte: passte es [doch] in allem zum neuen Titel des Klosters. Und da es von diesem [das Kloster] kein anderes gibt, ist es kein Wunder, dass man sich nicht nach Beispielen richten könne; man halte es für eine mehr als ausreichende Begründung, um es [das Marienbild] einzuführen, da in diesem der Titel des Klosters zum Ausdruck komme, so wie in ähnlichen Bildern, die [ebenfalls] von vielen Bruderschaften auf der Brust angebracht werden.“, Übersetzung M.S.).

Auf die Frage bezugnehmend, wie die Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro darauf kamen, ihren Habit mit der Effigie der Mutter Gottes zu besticken, sind in einem weiteren Schritt, dem Hinweis aus der Lebensbeschreibung des „heiligen Herzogs“ folgend, jene Bilder in den Blick zu nehmen, die in den Bruderschaften der Frühen Neuzeit getragen wurden. Aufgrund ihrer Materialität kommen als weitere Inspirationsquelle für die Stickbilder der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro insbesondere die sogenannten „kleinen Skapuliere“ in Betracht.

Mögliche Vorlagen II: Die Skapuliere von Bruderschaften

Angelehnt an das „große Skapulier“, den Überwurf über die Tunika einer Ordens-tracht, dessen Form auf das Kreuz Jesu Christi Bezug nimmt, handelt es sich bei den „kleinen Skapulieren“ um Sakramentalien, die noch heute an Laien verliehen werden. Das „kleine Skapulier“ besteht aus zwei rechteckigen Stückchen Stoff, die durch zwei Bänder miteinander verbunden sind und auf Brust und Rücken getragen werden. Auf den rechteckigen Stoffflecken finden sich gestickte und gemalte beziehungsweise häufiger auch gedruckte Bildchen von Maria, Jesus Christus oder Heiligen, zudem können auch die Monogramme des Gottessohnes und seiner Mutter sowie andere Inschriften auf „kleinen Skapulieren“ appliziert sein (Abb. 83 und 84).¹⁷⁷ Ursprünglich leitet sich das „kleine Skapulier“ vom Überwurf der Karmeliten ab, den der heilige Simon Stock (um 1165–1265) im Jahre 1251 in einer Vision von der Jungfrau Maria erhalten haben soll. Aus dem legendarischen Bericht geht hervor, dass die Mutter Gottes versprochen habe, wer auch immer das braune Skapulier trage, den bewahre es vor dem Fegefeuer. Seit dem 16. Jahrhundert statteten die Karmeliten die Mitglieder der ihnen angeschlossenen Marienbruderschaften mit dem „kleinen Skapulier“ aus, das – laut Vorschrift – als Heils- und Gemeinschaftszeichen anzulegen war.¹⁷⁸ Wie Christoph Kürzeder resümiert, etablierte sich das „kleine Skapulier“ im Laufe

177 Zu diesen Beispielen vgl. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, *Scapular (Italy)*, <<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18445773/>> (6. Juli 2023) und Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, *Scapular (Italy)*, <<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18485161/>> (6. Juli 2023).

178 Zum „kleinen Skapulier“ vgl. Klaus Schreiner, „sygzeichen“. Symbolische Kommunikationsmedien in kriegerischen Konflikten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, herausgegeben von Ute Frevert und Wolfgang Braungart, Göttingen 2004, S. 20–94, hier S. 71 f.; ders., Maria Victrix. Siegbringende Hilfen marianischer Zeichen in der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620), in: *Kloster – Stadt – Region. Festschrift für Heinrich Rüthing*, herausgegeben von Johannes Altenberend, Bielefeld 2002, S. 87–144, hier S. 106 f.; Richard Copesey, Simon Stock and the Scapular Vision, in: *Journal of Ecclesiastical History* 50 (1999), S. 652–683; Gondulf Mesters, Art. „Skapulier“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 815 f.

des 17. und 18. Jahrhunderts „neben dem Rosenkranz zum wichtigsten sichtbaren Bekenntniszeichen des nachkonziliaren Reformkatholizismus“¹⁷⁹. Demgegenüber argumentiert Klaus Schreiner, dass sich die Skapulierfrömmigkeit weniger durch ein Bedürfnis nach konfessioneller Abgrenzung erklären lässt, sondern vielmehr auf dem Verlangen beruht, ein geweihtes Unterpfang gegen innere und äußere Gefahren zu besitzen.¹⁸⁰ Wie Schreiner an anderer Stelle nachweist, wurde das Skapulier in zeitgenössischen Predigten dementsprechend als ein verehrungswürdiges Gnadenkleid konzipiert.¹⁸¹ Aus einem Sermon, den der Rottenbacher Augustinerchorherr Anselm Manhardt (1680–1752) anlässlich eines Skapulierfests mit Bezug auf Jes 61,10 unter der Überschrift „*Induit me vestimento salutis*“ hielt, geht die außerordentliche Wertschätzung dieses heiligen Zeichens hervor.¹⁸² Nachdem Manhardt die „Kleider-Pracht“¹⁸³ verblendeter „Welt-Affen“¹⁸⁴ beschrieben hat, heißt es in den 1739 in Augsburg veröffentlichten *Marianische[n] Lob- und Ehren-Predigen*:

„Aber hinweg, hinweg mit all diser vermeynten Koestlich- und Kostbarkeit! [...] Sey es, daß das Heilige Scapulier den aeußerlichen Schein nach, nur ein schlecht, und veraechtliches Ding zu seyn scheine, O! so ist es doch in seinen innerlichen und geistlichen Werth- und Wesenheit, vor denen Augen GOTTES, MARIAE, und des gantzen Himmels, ein unschaetzbares Gnaden-Kleid. Seye es! daß, das H. Scapulier nicht mit Gold und Silber ausgebrammet, wie die eitle Welt-Popperey. O! so glantz, und schimmeret es doch vor Heiligkeit / und von GOTT, und MARIA eingedruckten unvergleichlichen Herrlichkeiten. [...] Seye es, daß das Heil. Scapulier nicht von raren Stick- und Wirkereyen, ausgemacht, O! so ist es doch mit unbeschreiblichen Privilegien / und Ablassen scheinbar.“¹⁸⁵

Nach der Beschreibung des Augustiners besitzt das Skapulier keinen großen materiellen, sondern einen viel kostbareren geistlichen Wert. Das Glänzen und das Schimmern dieser Sakramentalien geht nicht von ihrer äußeren Hülle aus, sondern drängt aus dem verborgenen Inneren an die Oberfläche und liegt darin begründet, dass die „kleinen Skapuliere“ die Herrlichkeit Gottes und der Jungfrau Maria in sich tragen. Die beson-

179 Christoph Kürzeder, *Geweihte Sachen und anberührte Bildlein. Das Kloster der Ursulinen in Landshut als Zentrum barocker Sakramentalienfrömmigkeit*, in: Kat. Ausst. *Maria Allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Franz Niehoff, Spitalkirche Heiliggeist, Landshut, Landshut 1999, S. 277–302, hier S. 285. Vgl. hierzu auch Schreiner 2004, S. 72.; ders. 2002, S. 111.

180 Vgl. Schreiner 2004, S. 72; ders. 2002, S. 112.

181 Vgl. Schreiner 2009, S. 424. Vgl. auch ders. 2004, S. 72.

182 Vgl. Anselm Manhardt, *Marianische Lob- und Ehren Predigen Auf alle Vornehmste Fest der allerseeligst-uebergebedeyten Jungfrauen und Mutter Gottes Mariae* [...], Augsburg 1739, „Erste Predig Auf das Heilige Scapulier-Fest“, S. 116–121.

183 Ebd., S. 116.

184 Ebd.

185 Ebd., S. 117 f.



Abb. 83: Anonym, *Skapulier*, Italien, 17. Jahrhundert, Seide, Metallfäden, 61 × 6 cm lang, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum



Abb. 84: Anonym, *Skapulier*, Italien, 18. Jahrhundert, Seide, Metallfäden und -quasten, farbiges Glas, 14,5 × 11 cm (ohne Fransen), New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum

dere Qualität des Skapuliers fasst Manhardt unter Verwendung des Wortes „Eindrucken“ wiederum als Resultat eines himmlischen Prägeprozesses auf. Es ist, seiner Predigt zufolge, deshalb so viel wertvoller als die kostbarsten irdischen Kleider, da es seine Träger*innen mit Privilegien und Ablässen auszustatten vermag. Über diese Reflexionen hinaus erscheint im Hinblick auf die Stickbilder der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro bemerkenswert, dass das „kleine Skapulier“ auch deshalb eine besondere Wertschätzung erfuhr, da es von der Gottesmutter selbst gefertigt worden sein soll. So antwortet Manhardt auf die rhetorische Frage, woher das marianische Skapulier der Karmeliten denn komme, es sei

„[...] ein in dem Himmel von ihr [Maria] gewuercktes Ehren-Kleid, als ein Liebvolltes Kenn-Zeichen ihrer Schwesterschafft gegen uns, als ein ausgezeugte Liberey unserer Dienerschaft gegen ihr, als ein unfehlbares Beweisthum eines wahren Christ-Catholischen Menschen, und besonders erkennt- und auserwählten Liebhabers der Himmels-Koenigin.“¹⁸⁶

In den Ausführungen, die doch sehr deutlich erkennen lassen, dass nach Manhardts Meinung das „Ehren-Kleid“ Mariens allein den Katholik*innen als Beweis ihres wahren christlichen Glaubens diene, deutet sich schließlich an, dass das „kleine Skapulier“ als eine textile Hülle aufgefasst wurde, die die Gläubigen als Ganzes ummanteln und umschließen sollte.¹⁸⁷ In diesem Sinne argumentiert auch der Augustinereremit Raymund Zitter (aktiv zwischen 1734 und 1766) in einer Predigt, die er zu einem Skapulierfest ausgehend von dem Kanzelspruch „*De vestimento quid solliciti estis?*“ / „Warum sorget ihr für die Kleidung?“ aus Mt 6,28 hielt.¹⁸⁸ Dem Vorstellungsbild des „Eindrucks“, der sich bereits im Sermon Manhardts fand, widmet sich Zitter unter der rhetorischen Frage „Warum das Scapulier mit einem Theil auf der Brust, mit dem anderen aber auf dem Rucken zwischen den Schultern getragen werde?“ wie folgt:¹⁸⁹

„Entzwischen aber erklinget die Stimm Mariae vom Berg Carmelo mit jenen Worten des hohen Lied: *Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum*, setze mich, und mein Scapulier, wie ein Sigill auf dein Hertz, und wie ein Sigill auf deinen Arm, Cant. 8. v.6. Und was soll dieses besagt seyn? Die Schriftsteller verstehen durch das Hertz die innerliche, und durch den Arm die aeußerliche Andacht. Schon genug! Jetztt errathe ich allbereits die Ursach, warum das Marianische Scapulier mit einem Theil ueber die Brust, mit dem anderen aber auf dem Rucken zwischen den Schultern angetragen werde: nemlich auf dem Herten oder Brust aus Liebs als ein Kennzeichen und Schanckung der Himmels-Koenigin: auf dem Rucken aber als ein Zeichen des Heyls.“¹⁹⁰

Die eben zitierten Zeilen bringen zum Ausdruck, dass die „kleinen Skapuliere“ die Verinnerlichung des von außen aufgelegten Marienbildes im Herzen vermitteln sollten, es galt, wie Zitter an späterer Stelle noch einmal explizit unterstreicht, die Effigie der Mutter Gottes nicht allein „auf dem Scapulier aeußerlich ueber unser Hertz, sondern vielmehr unter dem Scapulier auch innerlich mitten im Herten [zu] tragen“¹⁹¹. Es ist bemerkenswert, dass der Augustinerbruder in seiner Argumentation, wie der anonyme Jesuit im Fall der Ordensschmuckstücke der neuspanischen Konzeptionistinnen, ebenfalls auf das Hld 8,6 rekurriert und den Bezug auf diese Bibelstelle zu einem zentralen Motiv seiner Predigt macht. Anders als die *escudos de monjas* liegt das „kleine Skapulier“

187 Zum Skapulier als Zeichen der katholischen Kirche in der Predigt Manhardts vgl. Schreiner 2002, S. 112.

188 Vgl. Raymund Zitter, *Sermones Dogmatico-Morales de Mysteriis et Origine Festorum B. Mariae semper Virginis. Oder Lehr- und Sitten-Reden von denen Geheimnissen und Ursprung derer Fest-Taegen der allerseligsten Jungfrau Mariae* [...], Augsburg 1766, „An dem Fest des Heil. Scapuliers / unter der hochfeyerlichen Gedächtnus MARIAE vom Berg Carmelo / Erste Red.“, S. 289–308.

189 Vgl. ebd., S. 303. Vgl. auch Schreiner 2004, S. 71f.; ders. 2002, S. 107.

190 Zitter 1766, S. 303f.

191 Ebd., S. 305.

wie das Marienbild der Benediktinerinnen direkt auf der Kleidung auf. Im Gegensatz zu Letzteren ist es jedoch nicht fest auf dem Gewand seiner Träger*innen fixiert.¹⁹² Die gestickten Aufnäher auf der Brust der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro stellen damit nicht allein auf ikonographischer Ebene, sondern auch aufgrund ihrer Anbringung am Habit eine eigenständige Bilderfindung dar. Sie schöpfen – wie anzunehmen ist – sowohl aus der Tradition der Ordensschmuckstücke der neuspanischen Konzeptionistinnen als auch der des „kleinen Skapuliers“, besitzen aber noch einmal eine ganz besondere Qualität.¹⁹³ Im Skapulierdiskurs wurde die Möglichkeit einer auf das Engste angenäherten Verbindung zwischen Körper und Bild bereits vorbereitet. Für die gestickten Aufnäher auf der Brust der Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro war dies von entscheidender Bedeutung, denn die Effigie Mariens konnte erst durch den Medienwechsel von einem gemalten zu einem gestickten Bild ganz und gar mit dem als „Fleischmantel“ imaginierten Habit der Religiösen verwoben und verbunden werden.

Ausgehend von den Beobachtungen, die zu den beiden möglichen Vorlagen zusammengetragen wurden, ist anzunehmen, dass auch die Stickereien auf der Brust der sizilianischen Nonnen wechselseitig wirkten. In Vorbereitung auf die Profess war es möglich, durch das Einsticken des Marienbildes einen (Ein-)Prägeprozess anzuregen. Zugleich sollten die Stickereien, die die Benediktinerinnen auf der Höhe ihres Herzens permanent an den Habit anbrachten, aber auch die „inneren Bilder“ auf dem Körper-äußeren anschaulich machen. Einen Hinweis darauf, dass das im Herzen getragene Bild der Mutter Gottes nicht allein als mentales, sondern tatsächlich greifbares Bild aufgefasst wurde, gibt der Bericht über den Ausgang der Verhandlungen Carlo Tomasis mit der *Sagra Congregazione* in Rom.

Die haptische Qualität des gestickten Marienbildes und seine Funktionen

Die Autorisierung des Marienbildes der sizilianischen Benediktinerinnen konnte der Zwillingbruder des „heiligen Herzogs“ in Rom mit dem Argument durchsetzen, dass der gestickte Aufnäher mit der Darstellung der Rosenkranzmadonna auf den Titel des Klosters in Palma di Montechiaro Bezug nimmt. Überdies trug auch der Verweis auf

192 Bisweilen wurde das Skapulier auch unter dem Gewand getragen. Anselm Manhardt begründet dies damit, dass niemand es wegen seiner „Geringfügigkeit“ öffentlich tragen wollte. Vgl. Manhardt 1739, S. 117.

193 Wie Giulio Tomasi im Jahre 1660 in einem Brief an seinen Zwillingbruder schrieb, wünschte er sich, dass auch die Kanoniker der noch im Bau befindlichen Chiesa Madre in Palma di Montechiaro ein Stickbild der Rosenkranzmadonna auf der Brustmitte an ihrer Mozzetta tragen sollten. Der „heilige Herzog“ begründet die Materialwahl der Marienbilder in seinem Schreiben explizit damit, dass sich die gestickten Aufnäher von goldenen Kettenanhängern, wie sie etwa von Kanonikern in Monreale an einem Seidenfaden um den Hals getragen wurden, durch ihre Größe absetzen könnten und somit besser zu sehen wären. Vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 148–151.

Bruderschaften, deren Mitglieder ähnliche Bilder auf der Brust anlegten, zur erfolgreichen Verteidigung der Stickbilder bei.¹⁹⁴ Den positiven Ausgang der Verhandlungen führte Carlo Tomasi auf das Eingreifen der Jungfrau Maria zurück, das er, wie aus Biagio della Purificaciones Lebensbeschreibung des „heiligen Herzogs“ hervorgeht, mit den folgenden Worten begründete:

„Con queste, ed altre ragioni, e via più con efficaci maniere appianò il tutto, ed ottenuto il favorevole rescritto, lo partecipò con molto giubilo al Duca, attribuendolo all'intercessione della Vergine, qual haveva voluto che i cuori delle sue figlie fossero fregiati con la propria Imagine, affinché apparisse di fuori l'Effigie di quella, che più vivamente era scolpita nell'interno.“¹⁹⁵

Carlo Tomasi zufolge war es der Wunsch der Gottesmutter, dass die Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro die Effigie Mariens auf ihrem Habit anbrachten. Die eben zitierten Zeilen bezeugen eine Reflexion über das Verhältnis der „inneren“ zu den „äußeren Bildern“ und darüber, wie diese aneinander gemessen wurden. Das Körperäußere und -innere der Religiösen sollten in Kongruenz zueinander stehen; dennoch schrieb der Theatinerbruder dem Marienbild im Herzen noch einmal eine deutlich größere Lebendigkeit zu. Das Wort „*scolpire*“, mit dem in Biagio della Purificaciones Bericht die Qualität der Effigie Mariens beschrieben wird, lässt sich am treffendsten mit den Verben „einschnitzen“, „eingravieren“, „einmeißeln“ oder „einprägen“ übersetzen.¹⁹⁶ Diese Begrifflichkeit ist insofern interessant, als sie an die künstlerischen Fertigungsprozesse von Bildhauer*innen denken lässt, die aus einem Stein oder einem Stück Holz eine Skulptur ausarbeiten. Mit dem Wort „*scolpire*“ wird zugleich auch die Signatur des in Kupfer gestochenen Bildnisses der Suor Maria Sepellita in Erinnerung gerufen, in der van Westerhout seinen Namen – wie in der Frühen Neuzeit üblich – mit dem Zusatz „Scul“ (lateinisch: *sculpsit* für „[van Westerhout] hat es gestochen“) versah.¹⁹⁷

Diese Beobachtungen evozieren die Vorstellung, die Effigie Mariens sei nicht allein als ein mentales, sondern vielmehr als ein tatsächlich greifbares Bild in das Innere der Benediktinerinnen eingepägt. Diesem Gedanken folgend hinterließ die Jungfrau Maria als Bildhauerin oder Kupferstecherin ein dreidimensionales Bild ihrer selbst im Herzen der Nonnen, das wiederum in Form des gestickten Aufnehmers auf dem Körperäußeren

194 Vgl. ebd., S. 85.

195 Ebd. („Mit diesen und anderen Gründen und in effizienter Art und Weise regelte er [Carlo Tomasi] alles und, nachdem er den positiven Bescheid erhalten hatte, teilte er es mit viel Freude dem Herzog [Giulio Tomasi] mit und schrieb es der Fürsprache der Jungfrau zu, welche wollte, dass die Herzen seiner Töchter mit ihrem eigenen Bild verziert seien, sodass am Äußeren das Bild derjenigen [die Jungfrau Maria] erscheine, die noch lebendiger im Inneren eingepägt war.“, Übersetzung, M. S.).

196 Vgl. *Dizionario Sansoni*, Tedesco / Italiano, herausgegeben von Vladimiro Macchi, Florenz 2012, S. 1868.

197 Zur weiteren Verwendung des Wortes „*scolpire*“ in den Nonnenviten aus dem Kloster in Palma vgl. dieses Kapitel, S. 313–315.

zur Anschauung kam. Gerade durch die Materialwahl des Stickbildes und die damit einhergehende Tatsache, dass es sich bei dem Marienbild der sizilianischen Nonnen nicht wie im Fall der *escudos de monjas* um eine in Öl gemalte und durch den Firnis abgeschlossene Fläche handelte, wurde das Prinzip des *scolpire* am Körperäußeren der Religiösen präsent gehalten. So blieben die einzelnen Fäden des Garns und die Einstichstellen der Nadel deutlich als Einzelstrukturen zu erkennen. Wie die im Herzen eingeprägte Effigie Mariens verfügte damit auch das „äußere Bild“ der Mutter Gottes über eine haptische Qualität. Als tastbares Bild regte die Stickerei nicht nur ein haptisches Sehen an. Während es eher unwahrscheinlich ist, dass die neuspanischen Konzeptionistinnen die gerahmten Miniaturmalereien, die sie auf ihren Herzen trugen, berührten, konnten die sizilianischen Benediktinerinnen die gestickte Effigie Mariens im Gebet durch Gebärden wie das Klopfen auf die Brust aktivieren. Durch das Betasten und Einprägen der einzelnen Stickfäden in die Fingerspitzen war es möglich, die Vorstellung des im Herzen eingepprägten Marienbildes im Körpergedächtnis präsent zu halten; zugleich konnte durch die am Körperäußeren angebrachte Stickerei der Gedanke vermittelt werden, selbiges Bild der Mutter Gottes nicht nur betrachten, sondern auch berühren und befühlen zu können. Nach Biagio della Purificazioni Bericht sollte die Stickerei das „innere Bild“ der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind im Herzen auch am Körperäußeren widerspiegeln. Die visuell greifbare Herzeinschreibung, die das Stickbild vorträgt, wird in dem obigen Zitat als Entsprechung des Bildes der Mutter Gottes im Körperinneren konstruiert. Das in den Habit eingestickte Marienbild diente den Angehörigen des Konvents in Palma di Montechiaro somit auch als visueller Beleg dafür, dass sie – im Gegensatz zu allen anderen Mitgliedern ihres Ordens – mit aller Gewissheit von sich behaupten konnten, die Mutter Gottes sowohl auf als auch in ihren Herzen zu tragen.

Die Handarbeiten Mariens und die Inkarnation des Gottessohnes

Ihre besondere Stellung, aber auch die vorbildhafte *Imitatio* Mariens konnten die sizilianischen Nonnen schließlich auch dadurch zum Ausdruck bringen, dass die im Regelwerk klar definierte Materialität des Stickbildes an die textilen Handarbeiten anknüpfte, die die exemplarische Mutter Gottes selbst ausgeführt haben soll. Wie oben aufgezeigt wurde, erklärte Manhardt in seiner Predigt, Maria selbst habe das „kleine Skapulier“ des Karmeliterordens angefertigt. Lange zuvor wusste darüber hinaus das Pseudo-Matthäusevangelium zu berichten, dass die Mutter Gottes sich bereits in ihrer Kindheit, die sie bei den Jerusalemer Tempeljungfrauen verbrachte, zwischen den Gebeten der Spinnarbeit widmete.¹⁹⁸ Nach ihrer Verlobung mit Joseph, so wird im Pseudo-

198 Vgl. Oliver Ehlen, Das Pseudo-Matthäusevangelium, in: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Band 1, Evangelien und Verwandtes, herausgegeben von Christoph Marksches und Jens Schröter, 2 Teilbände, Tübingen 2012, Band 1,2, S. 983–1002, hier S. 991.



Abb. 85: Nürnberger Meister, *Maria am Spinnrocken*, 1400–1420, 27 × 19 cm, Tempera und Gold auf Leinwand und Holz, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Matthäusevangelium sowie dem Protoevangelium des Jakobus weiter beschrieben, wurde Maria auserwählt, das scharlachrote und purpurne Garn für den Tempelvorhang zu spinnen, der nach Lk 23,45 beim Kreuzestod Jesu Christi mitten entzwei riss.¹⁹⁹ Bevor das Buch als Attribut der Gottesmutter in künstlerischen Darstellungen der Verkündigung gängig wurde, verbanden diese den Augenblick der Empfängnis Jesu Christi mit dem Motiv der Jungfrau Maria beim Spinnen.²⁰⁰ Ein berühmtes Beispiel

199 Vgl. ebd., S. 994 sowie Silvia Pellegrini, Das Protoevangelium des Jakobus, in: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Band 1*, Evangelien und Verwandtes, herausgegeben von Christoph Marksches und Jens Schröter, 2 Teilbände, Tübingen 2012, Band 1,2, S. 903–929, hier S. 920 f.

200 Zur Verknüpfung der Empfängnis Jesu Christi mit dem Motiv der Jungfrau Maria beim Spinnen vgl. Gail McMurray Gibson, The Thread of Life in the Hand of the Virgin, in: *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages*, herausgegeben von Julia B. Holloway, Constance S. Wright und Joan Bechtold, New York 1990, S. 46–54, hier S. 47; Robert L. Wyss, Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken, in: *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, herausgegeben von Michael Stettler und Mechthild Lemberg, Bern 1973, S. 113–188, hier S. 155–161. Allgemein zu den Handarbeiten Mariens in der bildenden Kunst vgl. weiterhin Maria Evangelatou, The Purple Thread of the Flesh. The Theological Connotations of a Narrative Element in Byzantine Images of the Annunciation, in: *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, herausgegeben von Antony Eastmond und Liz James, Aldershot 2003, S. 261–279; Nicholas P. Constatas, Weaving the Body of God. Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh, in: *Journal of Early*



Abb. 86: Philippe de Champaigne, *Verkündigung*, um 1644, Öl auf Eichenholz, 69,2×70,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

für die Verknüpfung von Josephszweifel und der spinnenden Maria stellt eine Tafel des Nürnberger Meisters von um 1400–1420 aus der Berliner Gemäldegalerie dar (Abb. 85).²⁰¹ In diesem Gemälde führt Maria, wie Jeffrey F. Hamburger hervorgehoben hat, das purpurne Garn diagonal durch ihren Unterleib, in dem der als Homunculus dargestellte Gottessohn sitzt.²⁰² Noch in vielen jüngeren Werken, wie Philippe de Champaignes (1602–1674) Verkündigungsszene von um 1644, die sich heute im Besitz des Metropolitan Museum of Art befindet, verweist ein Korb, der mit einem weißen Tuch sowie Handarbeitsutensilien gefüllt ist und sich in unmittelbarer Nähe der Gottesmutter befindet, auf die Tradition der textil metaphorisierten Fleischwerdung des Gottessohnes (Abb. 86).²⁰³

Christian Studies 3/2 (1995), S. 169–194; Henk van Os, *Mary as Seamstress*, in: *Studies in Early Tuscan Painting*, herausgegeben von dems., London 1992, S. 277–286.

201 Zur Verbindung des Motivs der Maria am Spinnrocken mit dem Josephszweifel vgl. McMurray Gibson 1990, S. 51; Wyss 1973, S. 162–168. Zu diesem Gemälde vgl. Keller 2010, S. 149; Hamburger 1998, S. 186; McMurray Gibson 1990, S. 51; Wyss 1973, S. 162 f.

202 Vgl. Hamburger 1998, S. 186.

203 Zur Herkunft des Motivs des Wollkorbs vgl. McMurray Gibson 1990, S. 47, die exemplarisch ein Relief auf einem in Ravenna gefertigten Sarkophag aus dem frühen 5. Jahrhundert heranzieht, um aufzuzeigen, dass sich der Korb nahezu ausnahmslos in byzantinischen Verkündigungsszenen nachweisen

Wie Gail McMurray Gibson feststellte, sind die mit dem Gedanken der Inkarnation des Logos verknüpften textilen Aktivitäten Mariens in spätmittelalterlichen Kunstwerken überdies nicht immer klar voneinander getrennt.²⁰⁴ So konnte das Motiv der Mutter Gottes beim Spinnen zuweilen auch in das Weben und Sticken überführt werden.²⁰⁵ Das Motiv der Jungfrau Maria am Webstuhl findet sich beispielsweise auf einem seidenbestickten Altartuch von um 1400, das heute im Städtischen Museum in Braunschweig ausgestellt ist.²⁰⁶ Die Tatsache, dass die Paramentenstickerei von Nonnen für die Jodocikapelle in Braunschweig geschaffen wurde, verdeutlicht, dass sich die Jungfrau Maria gerade auch aufgrund ihrer textilen Aktivitäten als Vorbildfigur für Klosterfrauen anbot.²⁰⁷ Davon, dass Maria bisweilen auch in ihrer Beschäftigung mit einer Stickerarbeit dargestellt wird, zeugt etwa eine – wohl einer Kölner Schule zuzuschreibende – Arbeit aus der Sammlung Dr. Arthur Wilhelms in Bottmingen, die um 1460 entstand (Abb. 87 und 88), oder Lluís Borassàs (vermutlich 1375–1425) Werk *Die heilige Jungfrau in der Schule* vom Ende des 14. Jahrhunderts aus der Kirche San Francisco in Vilafranca del Panadés (Barcelona).²⁰⁸ Ein 1630 entstandenes Gemälde von der Hand Francisco de Zurbaráns, das die kindliche Maria in der Verklärung zeigt, unterstreicht, dass die Handarbeiten Mariens bis ins 17. Jahrhundert aufs Engste mit der Meditation verknüpft waren (Abb. 89).²⁰⁹ So ist die mit himmelndem Blick dargestellte kindliche Mutter Gottes tief in ihr Gebet versunken und hat hierzu ihre Stickerarbeit im Schoß abgelegt. „The Virgin Mary“, so führt Hamburger in diesem Sinne über die Vorbildfunktion Mariens fort, „offered nuns the archetypal image of pious labor and prayer.“²¹⁰

Die obigen Ausführungen lassen sich schließlich noch um den Hinweis ergänzen, dass die Gottesmutter überdies laut Joh 19,23 auch die nahtlose Tunika Jesu Christi gestrickt haben soll.²¹¹ Diese Vorstellung ist beispielsweise in der Szene *Der Besuch der*

lässt. Zu dem Motiv des Korbes in Verkündigungsdarstellungen der Frühen Neuzeit vgl. ausführlicher Mindy Nancarrow, *The Significance of the Basket in El Greco's „Annunciation“ for the Retable of the Madrid Seminary of Doña María de Aragón*, in: *Notes in the History of Art* 23/2 (2004), S. 9–16. Zu diesem Bildbeispiel vgl. The Metropolitan Museum of Art, New York, *The Annunciation*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438724>> (6. Juli 2023).

204 Vgl. McMurray Gibson 1990, S. 46.

205 Vgl. ebd.

206 Zu dieser Paramentenstickerei vgl. Wyss 1973, S. 118 f.

207 Zu Maria, die durch ihre Handarbeiten zu einem Vorbild für Religiösen wurde vgl. Hamburger 1998, S. 186; McMurray Gibson 1990, S. 46.

208 Zum ersten Gemälde vgl. Hamburger 1998, S. 187; Wyss 1973, S. 121–124. Zum zweiten Werk vgl. Wyss 1973, S. 124 f.

209 Zu diesem Bildbeispiel vgl. Kat. Best. *Francisco de Zurbarán* 2009/2010, Band 1, S. 524 f. (Kat.Nr. 180).

210 Hamburger 1998, S. 186.

211 Zum Motiv der Maria beim Stricken der nahtlosen Tunika vgl. McMurray Gibson 1990, S. 46, 50; Otto F. A. Meinardus, *Zur „strickenden Madonna“ oder „Die Darbringung der Leidenswerkzeuge“ des Meisters Bertram*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 7 (1988), S. 15–22; Wyss 1973, S. 174–181.



Abb. 87 und 88: Kölner Schule, *Die Jungfrau Maria beim Sticken* (und Detail), um 1460, unbekannte Technik und Maße, Bottmingen, zuletzt in der Privatsammlung Dr. Arthur Wilhelm

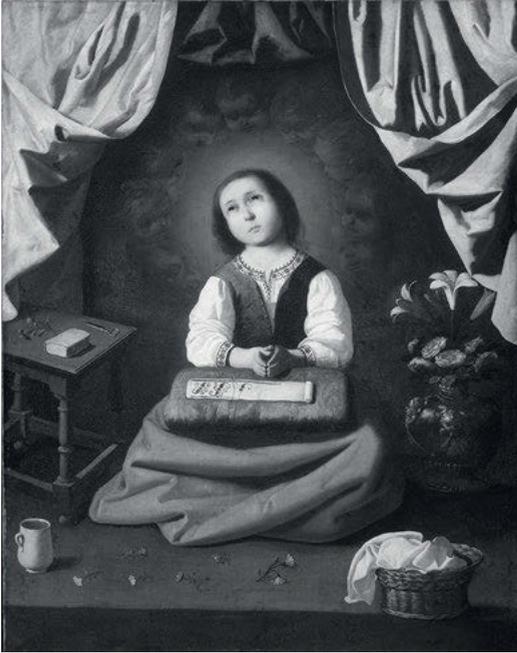


Abb. 89: Francisco de Zurbarán, *Die Jungfrau Maria als Kind in Ekstase*, 1630, Öl auf Leinwand, 117 × 94 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Engel auf dem rechten Flügel des in der Hamburger Kunsthalle ausgestellten Buxtehuder Altars aus der Werkstatt des Bertram von Minden (auch: Meister Bertram, um 1340–1414/1415) vom Ende des 14. Jahrhunderts verbildlicht. Die Jungfrau Maria wird beim Stricken des Gewands ihres Sohnes gezeigt, um das nach seinem Tod gelöst werden sollte.²¹²

Ganz eindeutig zeichnet sich ab, dass Darstellungen der Jungfrau Maria beim Weben, Spinnen, Sticken oder Stricken aufs Engste mit der Vorstellung der Inkarnation Jesu Christi verbunden sind, in der sich der Gottessohn in seinen „Fleischmantel“ hüllte. McMurray Gibson resümiert: „The Virgin Mary is, literally as well as figuratively, the clother of the Messiah.“²¹³

In diesem Sinne ist anzunehmen, dass die Benediktinerinnen in Palma di Montechiaro, die ihre gestickten Aufnäher in Vorbereitung auf die Profess wohl selbst anfertigten, um das Marienbild hierauf in den eigenen „Fleischmantel“ einzusticken, mit

212 Zu diesem Bildbeispiel vgl. Meinardus 1988. Eine Abbildung des Retabels findet sich bei Kat. Ausst. *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Goldgrund und Himmelslicht*, herausgegeben von Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, 2 Bände, Hamburg 1999, Band 2, S. 127.

213 McMurray Gibson 1990, S. 50.

jedem Nadelstich nicht allein über die Verinnerlichung der Effigie Mariens reflektierten. Während sie die Stickerei auf ihrem Ordenskleid anbrachten, konnten die Anwärterinnen, da Maria durch das Jesuskind in den Armen als Christusträgerin ausgezeichnet wurde, zugleich auch über die Inkarnation des göttlichen Logos im Herzen der Gottesmutter und in ihrem eigenen Herzen meditieren. Durch das Sticken war es möglich, ein sukzessives, fleischliches Wachstum zu vermitteln, setzte sich doch das erhabene Bild der den Gottessohn tragenden Maria, das sich mit jedem Nadelstich mehr konkretisierte, zugleich immer stärker vom Stickgrund ab. Bedingt durch den Reliefcharakter der Stickerei konnte der abstrakte Gedanke der Bildwerdung Mariens, aber auch der Fleischwerdung des Gottessohnes im eigenen Herzen viel besser vorstellbar gemacht werden, als es durch eine flächige, in sich abgeschlossene Miniaturmalerei möglich war.

Stich für Stich, Perle für Perle – Sticken als Meditation und das Rosenkranzgebet

Für die Angehörigen des Klosters von Palma di Montechiaro bestand überdies ein enger Zusammenhang zwischen dem Sticken als Meditation und dem Rosenkranzgebet. Den Forderungen ihres Regelwerks entsprechend fertigten sie im Zuge der Vorbereitung auf ihre Profess wohl nicht allein das Bild der *Madonna del Rosario* an, sondern fädelten gleichzeitig mit Nadel und Faden einen gestickten Rosenkranz auf, der den Rahmen für die Effigie der Gottesmutter bildete. Dass der Kreis aus fünfzehn Rosen, der in den Ordensregeln des Benediktinerinnenkonvents für das Stickbild gefordert wurde, tatsächlich als Gebets- und Zählkette fungieren konnte, geht aus einer näheren Betrachtung der Bildnisse Suor Maria Sepellitas hervor: Sowohl van Westerhout als auch Provenzani schildern den ovalen Blütenkranz als eine zweisträngige Schnur. Während die rechte Hand der Porträtierten in dem Ölgemälde des sizilianischen Künstlers einige der Rosen partiell verdeckt (Abb. 60 und 61), misst der flämische Kupferstecher der Forderung des Regelwerks so viel Bedeutung bei, dass er den Anspruch auf einen gleichmäßigen Abstand zwischen den einzelnen Blüten rund um das Handgelenk Suor Maria Sepellitas verwirft, um der vorgeschriebenen Anzahl von fünfzehn Rosen visuell zu entsprechen (Abb. 77).

Die Druckgraphik deutet außerdem an, dass auf einem Strang des gestickten Rosenkranzes zwischen zwei aufeinanderfolgenden Blumen jeweils fünf Perlen aufgefädelt sind. Mit diesem Entwurf ordnete van Westerhout die Gesamtheit der 150 Perlen immer genau zu 15 Zehnern an, wobei ein Zehner einem Gesätz entspricht und mit dem Einschub eines der fünfzehn traditionellen Rosenkranzgeheimnissen (*gaudii mysteria*, *doloris mysteria*, *gloriae mysteria*) einhergeht. Auf zehn „Ave Maria“ und das erste eingeschobene Rosenkranzgeheimnis folgend konnten die angehenden Mitglieder des Konvents bei der Anfertigung ihres Stickbildes an der ersten Blüte das „Ehre sei dem

Vater“ sowie das „Vater unser“ beten, um in dieser Weise mit den folgenden Gesätzen fortzufahren.²¹⁴ Beim Sticken entstanden damit sukzessive das Marienbild und der Rosenkranz-Rahmen, doch es blieb nicht allein bei der Produktion dieser „äußeren Bilder“. Vielmehr ging es darum, die wiederholte Abfolge der „Ave Maria“-Gebete und die wechselnden Geheimnisse des Rosenkranzes mit jedem Nadelstich zu erinnern, zu vergegenwärtigen und schließlich auch im Herzen zu verinnerlichen. Wie beim Befühlen der Perlen einer Paternosterschnur kam den Fingern auch im Zuge der Nadelarbeit eine entscheidende Rolle zur Aktivierung der „inneren Bilder“ zu.²¹⁵

Exkurs: Die Tradition der Paramentenstickerei und außergewöhnliche Herzikonographien im Kloster von Palma di Montechiaro

Dass die Anfertigung der Marienbilder schließlich in eine breitere Tradition der Paramentenstickerei in dem Kloster in Palma di Montechiaro eingeordnet werden kann, legt der Blick auf einige der dort hergestellten Antependien nahe. So findet sich der Rosenkranz mit den 150 „Ave Maria“-Perlen, der die Effigie der Mutter Gottes in dem gestickten Aufnäher der sizilianischen Nonnen rahmt, in einem Altartuch wieder, das vermutlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Angehörigen des Benediktinerinnenkonvents gefertigt wurde (Abb. 90).²¹⁶ An drei der vier Seiten des elfenbeinfarbenen bestickten Satintuchs umschließt der wiederum von fünfzehn Rosenblüten unterteilte Kranz eine Mariendarstellung mit einer äußerst ungewöhnlichen Herzikonographie.

Wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, ist das Marienmotiv des Antependiums – ähnlich der Interzession, in der die Milch der Mutter Gottes mit dem Blut Jesu Christi

214 Nachdem Dominikus von Preußen (gestorben 1460) aus der Trierer Kartause die Praxis des Rosenkranzgebets begründet hatte, memorierten sein französischer Dominikanerbruder Alanus de Rupe (1428 – um 1475) und zahlreiche Nachfolger*innen das Leben Jesu Christi in drei Rosenkränzen á fünfzig Stationen zur Kindheit und Passion des Gottessohnes sowie zu Ereignissen nach seinem Kreuzestod. Diese drei Rosenkränze mit ihren 150 „Ave Maria“-Perlen bezeichnete de Rupes sächsischer Ordensbruder Marcus von Weida (1450–1516) in seiner Schrift *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie* aus dem Jahre 1515 als „psalter der werden iu[n]gfrawe“. Vgl. Moritz Jäger, Bild für Bild, Perle für Perle, Finger für Finger. Der Rosenkranz als teils inneres, teils äußeres Bildsystem, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, herausgegeben von David Ganz und Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 201–216, hier S. 207.

215 Zum Rosenkranzgebet, den „inneren Bildern“ und der Hand als Bildspeicher vgl. ebd., S. 207–211.

216 Zur Herkunft, Datierung und Technik dieses und anderer Antependien aus dem Besitz des Konvents vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 56–67, insbesondere S. 66; Roberta Civileto, La Ricchezza della Tradizione. Paramenti sacri nel monastero benedettino di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 199–222, hier S. 211; Maurizio Vitella, Tradizione Manuale e Continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità* 1999, S. 178–198, hier S. 178 f.



Abb. 90: Anonym, *Maria che tiene i cuori*, Antependium, für den Hauptaltar der Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Satin, Seide, farbige Spiegelfolie, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Benediktinerinnenkloster SS. Rosario

gleichgesetzt wird – nicht ganz unproblematisch.²¹⁷ Flankiert von zwei Banderolen mit der Inschrift „*UNIONEM CORDIUM FACIT AMOR*“²¹⁸ sowie „*IN FUNICULIS AMORIS TRAHAM VOS*“²¹⁹ wird die stehende Mutter Gottes als eine von Engeln gekrönte *Maria Immaculata* auf einer Säule präsentiert. In beiden Händen hält Maria ein Bündel roter Schnüre, an denen zahlreiche geflügelte, mit einem Kreuz markierte Herzen festgebunden sind. Die gestickten Zeilen in den Schriftrollen machen deutlich, dass sich die aneinandergereihten Herzen aus Liebe zur Mutter Gottes vereinigt haben und die Jungfrau Maria die Herzen ebenfalls aus Liebe zu sich zieht.

Als Vorlage für diese eigenartige Bilderfindung aus dem sizilianischen Benediktinerinnenkloster zieht Maurizio Vitella ein Fresko des *Gesù-vite* in Betracht, das Lorenzo Lotto um das Jahr 1523 für das Oratorio Suardi in Trescore bei Bergamo angefertigt hat.²²⁰ Trotz der Gemeinsamkeiten im Bildaufbau sprechen wesentliche Unterschiede zwischen der Wandmalerei Lottos und der Paramentenstickerei aus Palma di Montechiaro dafür, dass die These Vitellas neu überdacht werden muss: Wie die *Maria Immaculata* auf dem Antependium ist der Gottessohn in dem Fresko des Oratorio Suardi im Bildzentrum dargestellt. Doch aus den Fingern Jesu Christi wachsen

217 Zur Interzession vgl. dieses Kapitel, S. 236–239.

218 („Liebe stiftet die Vereinigung der Herzen.“, Übersetzung M. S.)

219 („An den Seilen der Liebe werde ich euch ziehen.“, Übersetzung M. S.)

220 Vgl. Vitella 1999, S. 178. Eine Abbildung des Freskos findet sich bei Humfrey 1997, S. 76 f., pl. 86.

Weinranken heraus, die zu den Medaillons am oberen Bildrand aufstreben, wohingegen die *Maria Immaculata* die gebündelten Seile fächerartig aus der unteren Bildhälfte des bestickten Seidentuchs in die Höhe zu ziehen scheint. Die gefesselten Herzen widersetzen sich der Gottesmutter nicht. Vielmehr richtet sich ein jedes von ihnen in Reih und Glied zu Maria hin aus und signalisiert die Bereitschaft, sich der Mutter Gottes gehorsam zu fügen und ihrem Willen Folge zu leisten. Dass die Herzen geflügelt sind, deutet darauf hin, dass sie überdies nicht nur von Maria gelenkt und gezogen werden, sondern sich auch aus eigenem Antrieb auf die Gottesmutter zubewegen. Das Motiv des geflügelten Herzens, das sich bereits in der profanen Liebessymbolik des Mittelalters findet, ist in der Frühen Neuzeit überwiegend in der geistlichen Emblemik anzutreffen.²²¹ In dem Antependium aus dem sizilianischen Benediktinerinnenkonvent kann es als Symbol für den zu Maria strebenden, „inneren Menschen“ verstanden werden, womit gleichzeitig die Nonnen und die übrigen Gemeindemitglieder angesprochen sind.²²²

Bei dem Motiv der von Maria gebündelten, aneinandergereihten Herzen scheint es sich demgegenüber um eine Neuerung zu handeln, die auf sehr verschiedenen Inspirationsquellen basieren könnte. Es weist zunächst eine gewisse Nähe zu einem Bild aus den *Emblèmes ou devises chrestiennes* auf, die von der adeligen Hugenottin Georgette de Montenay (1540–1599) nach dem Vorbild der emblematischen Sammlung des italienischen Juristen und Humanisten Andrea Alciato (1492–1550) konzipiert und 1571 von ihrem Glaubensgenossen Jean Marcorelle (vermutlich gestorben 1576) veröffentlicht wurden. Streng überwacht von seiner Auftraggeberin Montenay fertigte der ebenfalls reformierte Lyoner Kupferstecher Pierre Woëriot de Bouzay (1532–1599) die Illustrationen für dieses erste religiöse Emblemabuch an.²²³ In einer erweiterten polyglotten Neuauflage des Werks, die 1619 in Frankfurt am Main erschien, zeigt das 25. Emblem mit dem auf Mt 15,8 Bezug nehmenden Motto „*FRUSTRA ME COLUNT*“ eine Landschaft mit einem steinernen Haus, vor dem eine junge stehende Frau im Halbprofil dargestellt ist, die durch ihren Habit und den von ihrem Arm herabhängenden Rosenkranz als Nonne gekennzeichnet ist (Abb. 91).²²⁴ Mit ihrem Blick fixiert die

221 Frühe bildliche Darstellungen geflügelter Herzen finden sich etwa im *Buch vom liebentbrannten Herzen* (Codex René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'amour épris*) in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (cod. 2597). Vgl. hierzu König 1996.

222 Zum geflügelten Herzen als Ausdruck des Erhebens des „inneren Menschen“ zu Gott am Beispiel der Emblemik des lutherischen Theologen Daniel Cramers vgl. Mödersheim 1992, S. 100.

223 Vgl. Sara F. Matthews Grieco, Georgette de Montenay, Eine andere Stimme in der Emblemik des 16. Jahrhunderts, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* 2 (1997), S. 78–146, hier S. 78.

224 Vgl. Anonym, *Stammbuch darinnen christlicher Tugenden Beyspiel Einhundert außeresener Emblemata, mit schönen Kupfferstücken geziert. Erstlichen in französischer Sprach von der edlen sinnreichen Jungfraw Georgetta von Montney beschrieben. Nunmehr aber mit Lateinischen Hispanischen Italianischen Teutschen Englischen und Niderländischen Versen vermehret [...]*, Frankfurt am Main 1619, S. 130.

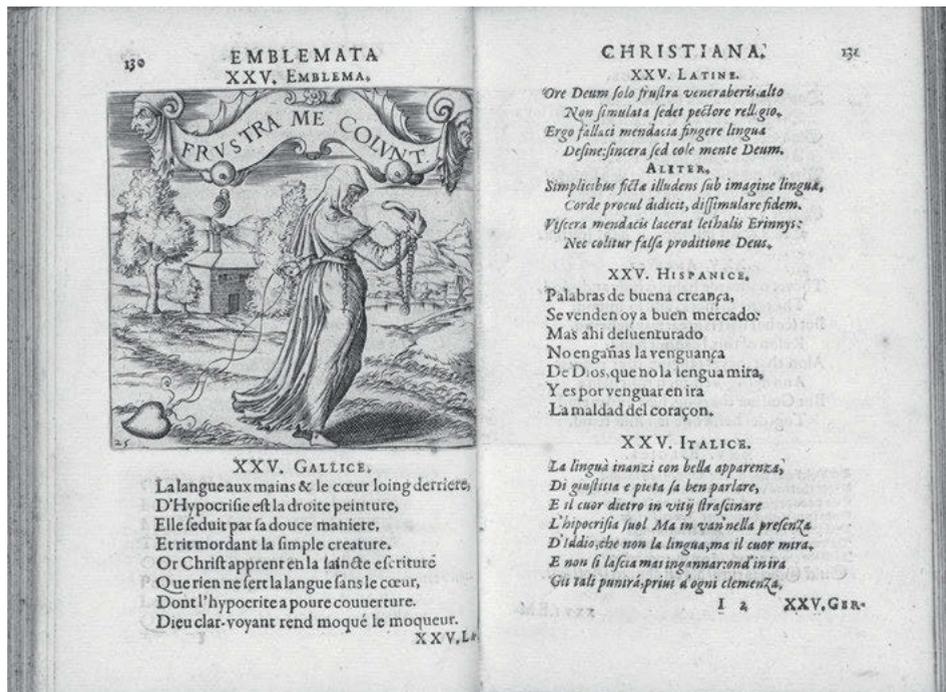


Abb. 91: Pierre Woeiriort de Bouzay, *FRUSTA ME COLUNT* (25. Emblem), Kupferstich, aus: Anonym, *Stammbuch darinnen christlicher Tugenden Beyspiel Einhundert außerslesener Emblemata* [...], Frankfurt am Main 1619, S. 130

Ordensschwester die abgetrennte Zunge in ihrer Rechten. In der hinter den Rücken geführten Linken findet sich hingegen eine Schnur, an der die Klosterfrau ein Herz hinter sich herzieht. Dieser verschlüsselten Darstellung ist überdies eine Erklärung beigegeben, die in der deutschen Übersetzung wie folgt lautet:

„Das heilig Kleid / an diesem Bild / Die Zung und die Corallen mild / Sind wol formirt / und reden schon / Allein das Hertz ist weit davon. Wer Gott will dienen recht und schlecht / Derselb nicht mit der Zungen fecht / Er ehre Gott von gantzem Hertz / Dann er lest mit sich gar nicht schertzn.“²²⁵

Wie das Emblem aus Montenays Sammlung kritisiert, gibt sich die Nonne äußerlich fromm, während ihr Herz fern von ihrem nur dahingeplapperten Lippenbekenntnis zu Gott ist. Bereits Sara F. Matthews Grieco erkannte, dass die Heuchelei als traditionell weiblich vorgestellte Sünde in diesem Bild einer katholischen Religiösen zugeschrieben

225 Ebd., S. 132.



Abb. 92: Anonym, *Omnia conjungo* (24. Emblem), Kupferstich, aus: Daniel Heinsius, *Nederduytsche Poemata* [...], Amsterdam 1616, S. 80

wird, und verwies auf entsprechende allegorische Vorbilder aus der profanen Emblemantik, in denen Liebhaber ihre Zunge offen zeigen, aber ihr Herz verstecken.²²⁶ Bei Georgette de Montenay wird die Falschheit damit also nicht allein mit Weiblichkeit assoziiert, sondern überdies dezidiert als katholische Sünde deklariert. Diese deutliche Polemik und die Tatsache, dass es sich bei dem angebundenen Herzen nicht um ein fremdes Herz handelt, sondern um das der Nonne, lässt ihr EmblemBuch als Vorlage für die sizilianischen Paramentenstickereien eher unwahrscheinlich erscheinen.

Aufgrund der Tatsache, dass die Stickfäden des Antependiums zugleich die dünnen Seile bilden, an denen die Mutter Gottes die Herzen hält, ist auch das 24. Emblem „*Omnia conjungo*“ aus den 1616 in Amsterdam veröffentlichten *Nederduytsche[n] Poemata* als Vorlage für die Paramentenstickereien in Betracht zu ziehen (Abb. 92).²²⁷ Bei der Schrift handelt es sich um ein Werk des Gelehrten Daniel Heinsius (1580–1655),

226 Vgl. Matthews Grieco 1997, S. 89.

227 Vgl. Daniel Heinsius, *Nederduytsche Poemata* [...], Amsterdam 1616, S. 80. Zur Rezeption dieses Emblems vgl. Stefanie Knöll, Vom Ruhm des Geistesadels. Professorengräber in Oxford, Leiden und Tübingen, in: *Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa*, herausgegeben von Barbara Krug-Richter und Ruth E. Mohrmann (= Archiv für Kulturgeschichte, Beiheft 65), Köln u. a. 2009, S. 273–283, hier S. 281–283.

Abb. 93: Anonym, *REX REGUM REGES REGIT* (13. Emblem), Kupferstich, aus: Jakob Bornitz, *Emblematum Sacrorum et Civilium Sylloge I. miscellanea* [...], Frankfurt am Main, 1638, ohne Seitenangabe



der wie viele flämische Protestant*innen mit seiner Familie vor den Spaniern aus den südlichen Niederlanden fliehen musste.²²⁸ Die Illustration zeigt einen Amor/Cupido in Gestalt eines kleinen geflügelten Puttos, der unter Einsatz seiner Pfeile einige Herzen erbeutet hat. Diese sind in einem kleinen Weidenkörbchen in seiner Werkstatt neben einem Tisch platziert, an dem der Putto mit einer Nadel mehrere Herzen auf ein Band auffädelt und so eine Herzenskette fertigt, die dem Motiv in der sizilianischen Paramentenstickerei recht ähnlich ist, jedoch noch keine Erklärung für den ziehenden beziehungsweise lenkenden Part Mariens bietet.

Aus der protestantischen Emblemliteratur bietet sich diesbezüglich eine weitere mögliche Vorlage an. Gemeint ist das 13. Emblem aus dem erstmals 1638 in Frankfurt am Main veröffentlichten Band *Emblematum Sacrorum et Civilium Sylloge I. miscellanea* des lutherischen Juristen, Staatsmanns und kaiserlichen Rats Jakob Bornitz (um 1560–1625) (Abb. 93).²²⁹ Unter dem Motto „*REX REGUM REGES REGIT*“ zeigt

228 Zum Leben und Wirken Daniel Heinsius' vgl. dbnl – digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren, *Daniel Heinsius*, <https://www.dbnl.org/tekst/hein001nede01_01/hein001nede01_01_0002.php> (6. Juli 2023).

229 Vgl. Jakob Bornitz, *Emblematum Sacrorum et Civilium Sylloge I. miscellanea* [...], Frankfurt am Main 1638, ohne Seitenangabe. Zur Rezeption dieses Emblems vgl. Steiger 2016 [Gedächtnisorte], Band 1, S. 65 f.

die Illustration, wie die göttliche Hand aus einer Wolke herabkommt und ein gekröntes und geflügeltes Herz an der Leine hält. Aus Bornitz' Sammlung ist wohl eines der Herzembleme für die Ausmalung im Kaisersaal (1691) des österreichischen Stifts Heiligenkreuz nahezu identisch übernommen worden. Damit scheint in diesem Beispiel in einem Zisterzienserkloster auf eine protestantische Vorlage zurückgegriffen worden zu sein, eine Beobachtung, die den regen Austausch zwischen den Konfessionen im Bereich der Emblemliteratur in der Frühen Neuzeit nochmals unterstreicht.²³⁰

Das Motiv des „Ziehe mich dir nach“ (*Trahe me post te*) aus dem Hld 1,4 (Vulgata: Ct 1,3), das in der Paramentenstickerei aus dem Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro auf Maria bezogen ist,²³¹ steht auch im Mittelpunkt des 4. Emblems der *Göttliche[n] Liebesflamme*, ein Kooperationswerk der lutherischen Theologen Johann Michael Dilherr (1604–1669) und Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), das erstmals im Jahre 1651 in Nürnberg erschien (Abb. 94).²³² Die Radierung von der Hand des Nürnberger Künstlers Georg Strauch (1613–1673) zeigt eine in Rückenansicht dargestellte kindliche Anima-Figur, die in einer Gebirgslandschaft in einem sogenannten Gängelwagen steht. Diese in der Frühen Neuzeit gebräuchliche Lauflernhilfe für kleine Kinder wird in dem lutherischen Erbauungsbuch wiederum von dem nimbierten Christusknaben an einem Band beziehungsweise einer Art Deichsel gezogen. Der Gängelwagen findet sich bereits im 18. Emblem der *Pia desideria* des flämischen Jesuiten Hermann Hugo (1588–1629), dessen Werk erstmals im Jahre 1624 in Antwerpen erschien und sehr bald konfessionsübergreifend verbreitet war (Abb. 95).²³³ Bemerkenswerterweise wird die Mädchenfigur, die die fromme Seele repräsentiert, in dem katholischen Emblembuch jedoch nicht von ihrem Bräutigam gezogen; die nimbierte und mit Flügeln versehene Figur des *Amor divinus* ermutigt seine Braut vielmehr, selbst zu

230 Zu den Herzemblemen im Kaisersaal des Stifts Heiligenkreuz vgl. Wirth 1965–1969, S. 87.

231 Wie ein Blick auf die katholische Andachtsliteratur des 18. Jahrhunderts verdeutlicht, war die Verknüpfung des Motivs des „Ziehe mich dir nach“ mit der Jungfrau Maria in der Frühen Neuzeit durchaus üblich. Vgl. exemplarisch Francisco Marchese, *Zusatz Deren vier Theilen des Marianischen Tag-Buchs* [...], Wien 1724, S. 90; Archangelus a. S. Georgio, *Hundertfache Lob-Stimm Das ist:/ Hundert Lob-Schuldige Ehren-Predigen* [...], Augsburg 1714, S. 704.

232 Die Abbildung ist hier einer späteren Auflage entnommen. Vgl. Johann Michael Dilherr, *Göttliche Liebesflamme* [...], Nürnberg 1660, S. 54. Zur Rezeption dieses Emblems vgl. Steiger 2016 [Gedächtnisorte], Band 2, S. 754–756; ders., *Ikongraphie und Meditation des Hohenliedes in der Barockzeit zwischen Konfessionalität und Transkonfessionalität. Die „Göttliche Liebesflamme“ (1651) Johann Michael Dilherrs und Georg Philipp Harsdörffers sowie das Bildprogramm an der Patrontempore in Steinhagen (Vorpommern)* (= Theologie – Kultur – Hermeneutik, Band 19), Leipzig 2016, S. 34–41.

233 Vgl. Hermann Hugo, *Pia desideria Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*, Antwerpen 1624, ohne Seitenangabe (auf S. 144 folgende Illustration).

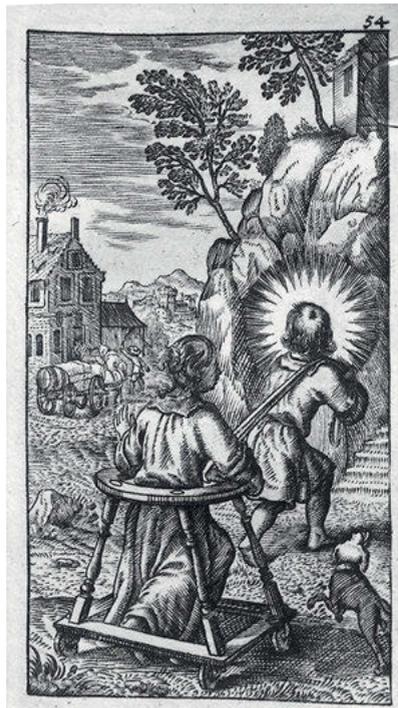


Abb. 94: Georg Strauch, *Der Christusknabe zieht die Anima-Figur in einem Gängelwagen* (4. Emblem), Radierung, aus: Johann Michael Dilherr, *Göttliche Liebesflamme* [...], Nürnberg 1660, S. 54



Abb. 95: Anonym, *Amor diuinus sucht die Anima-Figur im Gängelwagen in seine Richtung zu locken* (18. Emblem), Radierung, aus: Hermann Hugo, *Pia desideria* [...], Antwerpen 1624, ohne Seitenangabe (auf S. 144 folgende Illustration)

ihm gelaufen zu kommen.²³⁴ Wie Johann Anselm Steiger feststellte, werden durch die semantische Verschiebung, die im Vergleich der beiden Embleme offensichtlich wird, die konfessionellen Unterschiede im Verständnis von Gnadenlehre und Rechtfertigung sehr deutlich ins Bild gesetzt. Während die Rettung und Begnadung des sündigen Menschen gemäß der lutherischen Lehre allein das Werk des dreieinigen Gottes ist, besaß der sündige Mensch, aus katholischer Sicht, aufgrund seines freien Willens die Möglichkeit, einen eigenen Beitrag zum Heilsprozess zu leisten.²³⁵ Die *Pia desideria* birgt überdies noch zwei weitere Stiche, die als mögliche Inspirationsquellen für die Paramentenstickerei aus dem Benediktinerinnenkonvent in Palma di Montechiaro zu diskutieren ist. In visueller Entsprechung zu Maria, die in dem Antependium aus dem

234 Vgl. Steiger 2016 [Gedächtnisorte], Band 2, S. 754–756; ders. 2016 [Ikonographie und Meditation], S. 34–40.

235 Vgl. Steiger 2016 [Gedächtnisorte], Band 2, S. 756; ders. 2016 [Ikonographie und Meditation], S. 38–40.



Abb. 96: Francisco Martínez, *El Alma guiada por Cristo*, 1732, Öl auf Leinwand, 99 × 156 cm, Mexiko-Stadt, Galería Daniel Liebsohn

sizilianischen Nonnenkloster auf einer Säule steht, zeigt das 17. Emblem den geflügelten *Amor divinus*, der von seinem erhöhten Standpunkt auf einem Turm die Braut mithilfe eines ausgeworfenen Seils durch einen Irrgarten auf den richtigen Weg, das heißt in seine Richtung, führt.²³⁶ Im 23. Emblem wird die Anima-Figur mithilfe eines Seils von ihrem Bräutigam gezogen, zudem rufen die begleitenden Zeilen das biblische *Trahe-me-post-te*-Motiv direkt auf.²³⁷

Ogleich die eben angeführten Embleme keinerlei Herzen zeigen, scheinen sie für die Paramentenstickerei aus Palma di Montechiaro relevant zu sein, denn sie thematisieren den Gedanken, dass Jesus Christus die Gläubigen zu sich zieht beziehungsweise ihren Weg in seine Richtung lenkt. Dass dieses Vorstellungsbild in der Frühen Neuzeit für Nonnen sehr bedeutsam war, legt ein Ölgemälde mit dem Titel *El Alma guiada por Cristo* von 1732 nahe, das Francisco Martínez (aktiv zwischen 1717 und 1758) sehr wahrscheinlich für ein neuspanisches Frauenkloster anfertigte (Abb. 96).²³⁸ In dem Werk, das sich heute in der Sammlung Daniel Liebsohn in Mexiko-Stadt befindet, leitet der Gottessohn Anima, die hier in Gestalt einer jungen Frau mit weißem Kleid

236 Vgl. Hugo 1624, ohne Seitenangabe (auf S. 134 folgende Illustration).

237 Vgl. ebd., ohne Seitenangabe (auf S. 190 folgende Illustration).

238 Zu dem Gemälde vgl. Clara Bargellini, Katalogbeitrag Nr. VI-38, *The Soul Guided by Christ*, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America* 2006, S. 390 sowie Kilroy-Ewbank 2018 [Love Hurts], S. 348 f.

und verbundenen Augen dargestellt wird, ebenfalls mithilfe eines Seils zu sich, während der Teufel sowie die Personifikationen der Welt und des Fleisches sie wiederum von diesem Weg abzubringen suchen.²³⁹ Dass die Seele von diesen Ablenkungsversuchen unbeirrt bleibt, verdeutlicht das rot leuchtende Herz, das in der Körpermitte der weiblichen Bildfigur auf ihrem Gewand aufgemalt ist und nicht allein von einem Kreuzifix bekrönt wird, sondern überdies auch die Inschrift „*MICHI ENIN [sic] VIVERE XPTUS EST*“ (Phil 1,21) trägt.

In dem Antependium aus dem Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro ruft das Motiv der von der Jungfrau Maria angeleiteten Herzen schließlich auch die Assoziation mit dem Vorstellungsbild des Seelenfischfangs auf, das sich im Barock wiederum vor allem in der Emblematik findet. Dem 45. Emblem mit dem Motto „*EMERGO*“, das aus den erstmals 1617 veröffentlichten *Emblemata Sacra* des lutherischen Theologen Daniel Cramer stammt, ist der Psalm 68,23 „Aus der Tiefe des Meers will ich etliche holen“ beigegeben (Abb. 97).²⁴⁰ Es ist, wie in dem Emblem aus dem Werk des Jakob Bornitz, wiederum die aus einer Wolke fahrende göttliche Hand, die das gläubige Herz nun mit einer Angelrute aus einem von Ungeheuern bewohnten Meer herauszieht. Im ersten Emblem der Schrift *Amoris divini et humani effectus varii*, die 1626 mit Kupfern von Gillis van Schoor (1596–1617) und Michael Snyders (um 1588 – um 1630) in Antwerpen publiziert wurde, sind sich die blinde irdische und die erleuchtete himmlische Liebe als Angler gegenübergestellt (Abb. 98).²⁴¹ Während der mit einer Augenbinde versehene *Amor mundanus* in seinem Unterfangen erfolglos bleibt, fischt der *Amor divinus* ein kleines Herz nach dem anderen aus der stürmischen See und sammelt diese neben seinen Füßen.

Die Vorstellung des Gottessohnes als Seelenfischer thematisiert überdies eine aus Wachs, Öl auf Holz, Schildpatt, Glas und Holz hergestellte sizilianische Klosterarbeit aus dem 18. Jahrhundert, die als *Scarabattola* (deutsch: Kram) bezeichnet wird und im Diözesanmuseum von Monreale zu besichtigen ist (Abb. 99).²⁴² Der *Gesù Bambino Pescatore di cuori* in dem Glaskasten hat zum Angeln in einer pittoresken Landschaft an einem Gewässer Platz genommen. Seinen Fang, die rot leuchtenden Herzen, legt das Jesuskind in einem Weidenkörbchen ab – ein Detail, das bereits in Heinsius’

239 Zum Motiv der drei verschworenen Feinde der Seele (*Tres coniurati animae hostes*) vgl. John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, 2 Bände, Nieuwkoop u. a. 1974, Band 1, S. 94.

240 Die Abbildung ist hier der zweiten Auflage von 1622 entnommen Vgl. Daniel Cramer, *Emblemata Sacra, Das ist 50 Geistliche in Kupfer gestochene Emblemata, oder Deutungsbilder, aus der Heiligen Schrift, von dem süßen Namen und Creutz Jesu Christi [...]*, Frankfurt am Main 1622, S. 193. Allgemein zu diesem EmblemBuch vgl. Mödersheim 1992.

241 Vgl. Anonym, *Amoris divini et humani effectus varii [...]*, Antwerpen 1626, ohne Seitenangabe. Zum Motiv des Herzensfischens vgl. Wirth 1965–1969, S. 68–70.

242 Vgl. Lisa Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2016, S. 67 mit Fig. 98.

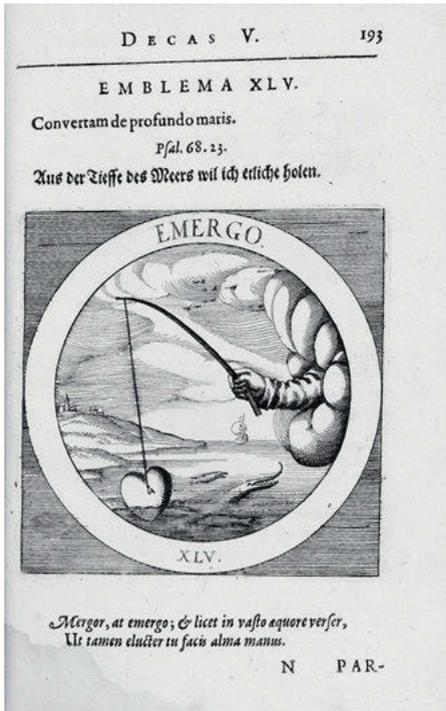


Abb. 97: Anonym, *EMERGO* (45. Emblem), Kupferstich, aus: Daniel Cramer, *Emblemata Sacra* [...], Frankfurt am Main 1622, S. 193



Abb. 98: Gillis van Schoor und Michael Snyders, *Piscatio Amoris*, Kupferstich, aus: Anonym, *Amoris divini et humani effectus varii* [...], Antwerpen 1626, ohne Seitenangabe

Darstellung des mit Nadel und Faden ausgestatteten Amor/Cupido beobachtet wurde und das an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen wird.

Zwei weitere Antependien aus dem Benediktinerinnenkloster in Palma di Montechiaro, die wohl in der Mitte des 18. Jahrhunderts für den Hauptaltar der Klosterkirche gefertigt wurden, stellen nicht allein Maria als Kind (Abb. 100), sondern auch den Christusknaben (Abb. 101) mit angeleiteten Herzen dar.²⁴³ Wie in dem Emblem aus dem Druck *Amoris divini et humani effectus varii* sind zu den Füßen des Jesuskindes ebenfalls einige Herzen abgelegt. In den Paramentenstickereien wohnen die beiden kindlichen Bildfiguren außerdem jeweils selbst in einem überdimensionalen Herzen ein – ein sehr wahrscheinlich wiederum von der Wierix'schen Kupferstichfolge inspiriertes Motiv.²⁴⁴

243 Vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 66; Civiletto 1999, S. 211 f.; Vitella 1999, S. 178 f.

244 Zur Rezeption der Wierix'schen Kupferstichfolge vgl. das zweite und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 159–178 resp. S. 406–413.

Abb. 99: Anonym, *Scarabattola con Gesù Bambino Pescatore di cuori*, sizilianische Klosterarbeit aus dem 18. Jahrhundert, Wachs, Öl auf Holz, Schildpatt, Glas, Holz, unbekannte Maße, Monreale, Museo Diocesano di Monreale (aus der Sammlung Renda Pitti in Palermo)



Die beiden Stickerarbeiten, die von den Nonnen zur Hängung am Ostersonntag hergestellt wurden, führen damit nicht allein vor Augen, dass der Jungfrau Maria und dem Gottessohn daran gelegen ist, die Herzen der Gläubigen zu sich zu ziehen, zu lenken und zu erretten. Vielmehr stellen die Antependien zugleich auch die Bildwerdung der Mutter Gottes und Jesu Christi im menschlichen Herzen dar. Sie schließen damit thematisch einerseits an die gestickten Aufnäher auf dem Herzen der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro an. Durch die Anbringung der Seidentücher am Altar wurde die Darstellung des Herzzinneren andererseits aber auch in Bezug zu dem Altarinnenraum gesetzt. Da in katholischen Kirchen traditionell Reliquien in das Innere des Altars eingemauert wurden, konnte das Herz auf den Paramentenstickereien als *pars pro toto* für den Menschen auf die Heiligen verweisen, die durch ihre exemplarische Verinnerlichung des Gottessohnes und der Jungfrau Maria bereits bei Gott sind. Als Ort der materiellen, jedoch nicht sichtbaren Präsenz des Heiligen wurde der Altarinnenraum damit einhergehend auch mit der Vorstellung des im Herzzinneren verborgen liegenden Bildschatzes verknüpft. Das Antependium mit der Darstellung des kindlichen Gottessohnes im Herzen konnte darüber hinaus auch mit der Feier der Eucharistie in Verbindung gesetzt werden. Vermittelt durch dieses Antependium wurden die Gläubigen noch einmal ganz speziell dazu angeregt, in einer Assoziationskette darüber zu reflektieren, dass die Inkarnation Jesu Christi nicht allein in Mariens Schoß, sondern auch in ihrem Herzen geschah, aber auch, wie der fleischgewordene Erlöser nach der Wandlung der Hostie ins eigene Körperinnere einverleibt wurde.

Mit Blick auf das brisante Bild der Jungfrau Maria als diejenige, die die Herzen zu sich zieht, beziehungsweise als „Seelenlenkerin“ oder „Herzensfischerin“, die Gläubigen



Abb. 100: Anonym, *Maria Bambina che tiene i cuori*, Antependium, für den Hauptaltar der Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro, wohl Mitte 18. Jahrhundert, Satin, Seide, farbige Spiegelfolie, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Benediktinerinnenkloster SS. Rosario

ebenso zu erretten vermag wie der Gottessohn, bleibt abschließend anzumerken, dass es sich hierbei um einen von der genuin sizilianischen Ikonographie der *Madonna del Lume* abgeleiteten Gedanken handeln könnte. Von diesem außerordentlich erfolgreichen, jedoch zugleich stark kritisierten Marienbild schuf die Schule Domenico Provenzanis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für den Fürstenpalast in Palma di Montechiaro eine Darstellung, die sich heute im Besitz des Benediktinerinnenklosters befindet (Abb. 102).²⁴⁵ Das in Öl auf Leinwand gefertigte Gemälde zeigt die *Maria*

245 Zu diesem Werk vgl. Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001, S. 73 f.; Gutila 1999, S. 134. Zur Ikonographie der *Madonna del Lume* vgl. Rebeca Carretero Calvo, La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida, in: *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, herausgegeben von Ernesto Carlos Arce Oliva u. a. Zaragoza 2014, S. 203–212; Enrique Giménez López, La devoción a la Madre Santísima de la Luz. Un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III, in: *Revista de Historia Moderna* 5 (1996), S. 213–231. Zur Entstehung des Kults vgl. Janeth Rodríguez Nóbrega, La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Caracas (1757–1770) – El ocaso del Barroco, in: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, herausgegeben von Norma Campos Vera, La Paz 2003, S. 61–71; Luigi Lugaresi und Paolo Bononi, La „Madonna del Lume“ di Melara – Rovigo. Genesi e storia di una devozione bicentenaria, in: *Ravenmatensia* 8 (1983), S. 239–256. Zur Verbreitung des Kults der *Madre Santísima de la Luz* in Iberoamerika vgl. Rodríguez Nóbrega 2003; Clara Bargellini, Jesuit Devotions and Retablos in New Spain, in: *The Jesuits – Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*, herausgegeben von John W. O'Malley u. a., Toronto/Buffalo/London 2000, S. 680–698, hier S. 692–695.



Abb. 101: Anonym, *Gesù Bambino che tiene i cuori*, Antependium, für den Hauptaltar der Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro, wohl Mitte 18. Jahrhundert, Satin, Seide, farbige Spiegelfolie, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Benediktinerinnenkloster SS. Rosario

Immaculata mit dem Jesuskind auf dem Arm. Während die Gottesmutter mit ihrer Rechten einen sündigen Menschen aus dem Fegefeuer zu sich hinaufzieht, sammelt der Christusknabe, wie in der Klosterarbeit in Monreale, kleine Herzen in seinem Weidenkorb. In den Darstellungen der *Madonna del Lume* kann dieses mit Herzen gefüllte Körbchen nicht allein auf die oben andiskutierten Embleme oder Klosterarbeiten zurückgeführt werden. Wie Margit Kern hingewiesen hat, scheint es vielmehr auch vom Motiv der Herzopferschale der Mexica abhängig zu sein, dessen Neusemantisierung in süddeutschen Kirchenraumdekorationen aus dem 18. Jahrhundert nachgewiesen werden kann. Wie Kern weiter ausführt, muss eine Ordensschwester in Palermo einen Augsburger Kupferstich mit einer Herzopferschale rezipiert haben, bevor sie eine Marienvision erlebte, auf die der Bildtypus der *Madonna del Lume* zurückzuführen ist.²⁴⁶

Als *Madre Santissima de la Luz* sollte das Marienbild wiederum insbesondere in Neuspanien eine besondere Verbreitung finden, was nicht zuletzt an seiner Promotion durch die *Societas Jesu* lag. Hierzu kam es, weil der Jesuit Giovanni Antonio Genovesi im Jahre 1722 besagte sizilianische Ordensschwester um ein Bild der Mutter Gottes bat, das die Jungfrau Maria so zeigen sollte, wie sie der Nonne in ihren Visionen erschienen

²⁴⁶ Zum Motiv des mit Herzen gefüllten Weidenkorbs und zu seiner Bedeutung für die Ikonographie der *Madonna del Lume* vgl. Margit Kern, Übersetzung und Transfer – Die Neusemantisierung des Herzopfers der Mexica in Europa, in: *Visualisierung und kultureller Transfer*, herausgegeben von Kirsten Kramer und Jens Baumgarten, Würzburg 2009, S. 181–200, hier S. 200.



Abb. 102: Schule Domenico Provenzanis (Tommaso Pollace zugeschrieben), *Madonna del Lume (e le Anime del Purgatorio)*, für die Klosterkirche des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, unbekannte Maße, Palma di Montechiaro, Benediktinerinnenkloster SS. Rosario

war. Die Religiöse entsprach dem Wunsch Genovesis, und der Jesuit nahm dieses Madonnenbild mit auf eine Missionskampagne nach Amerika.

Die besondere Bedeutung, die ebendiese Mariendarstellung im Kontext neuspanischer Frauengemeinschaften erlangen sollte, spiegelt sich etwa in einem *escudo de monja* mit dem Bildmotiv der *Madre Santísima de la Luz* wieder, der im 18. Jahrhundert entstand und heute in einer Privatsammlung aufbewahrt wird (Abb. 103).²⁴⁷ Anders als in dem von der Schule Provenzanis angefertigten Werk wird die Rettung der sündigen Seelen in der Miniaturmalerei dieses bildtragenden Schmuckstücks jedoch so dargestellt, dass die Jungfrau Maria die in einem Meer schwimmenden Herzen, vermittelt durch gebündelte Lichtstrahlen, zu dem Christusknaben auf ihrem Arm weiterleitet, der die Herzen wiederum in seinen Weidenkorb legt. Diese Bildlösung kommt der Mariendarstellung in dem Antependium aus Palma di Montechiaro bemerkenswert nahe. Die von vielen Seiten als anmaßend empfundene Aussage der sizilianischen Bilderfindung, nach der Maria selbst die Menschen aus ihrer Not erretten kann, ist in dem neuspanischen Schmuckstück deutlich zurückgenommen. In dem *escudo de*

247 Zu diesem *escudo de monja* vgl. Armella de Aspe 1993, S. 95 f.



Abb. 103: Anonym, *Escudo de Monja* mit der Darstellung der *Madre Santissima de la Luz*, 18. Jahrhundert, Öl auf Kupferblech, Schildpatt, unbekannte Maße, Privatsammlung

monja wird Maria dem Gottessohn nicht in ihrer gleichwertigen Erlösungspotenz gegenübergestellt, vielmehr scheint ihre Vermittlungsfunktion unterstrichen zu sein, sie ist damit also gewissermaßen wieder „in ihre Schranken gewiesen“. Bezogen auf die Tradition der Stickarbeiten der Benediktinerinnen des Klosters in Palma di Montechiaro ergibt sich demgegenüber ein ganz anderer Befund: Die obigen Ausführungen unterstützen die Beobachtung, die sich bereits in der Analyse der wechselseitigen Überlagerung der verschiedenen Geschlechterfolien im Porträt Suor Maria Sepellitas abgezeichnet hat. Beim Erlösungswerk ist die Jungfrau Maria, wie die Paramentenstickereien des sizilianischen Benediktinerinnenklosters nahelegen, dem Gottessohn zumindest gleichgestellt.

Wie zusammenfassend festzuhalten ist, handelt es sich bei dem gestickten Marienbild Suor Maria Sepellitas um eine außergewöhnliche Zufügung zum Habit der Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro. Diese wurde wahrscheinlich von den Ordensschmuckstücken der neuspanischen Konzeptionistinnen sowie den Skapulieren von Bruderschaften inspiriert. Das Stickbild sollte, wie aus dem Regelwerk des sizilianischen Nonnenklosters hervorgeht, das im Herzen der Nonnen eingeprägte Bild am Körperäußeren der Angehörigen des Konvents anschaulich machen. Es diente zugleich aber auch der Verinnerlichung der Effigie der Gottesmutter sowie der Reflexion über die Inkarnation Jesu Christi. Derartige Vorstellungsbilder wurden beim Sticken des Marienbildes wohl unter Einbindung des Rosenkranzgebets imaginiert. Nachdem der gestickte Aufnäher auf der Brust Suor Maria Sepellitas als eine erste Form der Herzeinschreibung näher beleuchtet wurde, ist in einem weiteren Schritt zu untersuchen, wie sich die aktive Selbstmodellierung, die die Benediktinerin mithilfe von Nadel und Faden an ihrem eigenen Körper vornahm, in ihrer Selbststigmatisierung steigert. Die folgenden Ausführungen sollen damit noch einmal zu der einleitend gemachten Beobachtung zurückkehren, dass seit dem Mittelalter Geschlechterdifferenzen in Bezug auf die Frage bestanden, inwiefern Herzeinschreibungen in Form von Nadelarbeit und Narbenschrift zulässig waren.

3.8 Suor Maria Sepellitas Selbstbeschriftung als Selbstermächtigung und die „Vererbung“ der Herzenswunde an die weiblichen Nachkommen

Herzeinschreibungen in Form von Nadelarbeit und Narbenschrift, ihre bildliche Inszenierung und Geschlechterdifferenzen

Wie in den einführenden Betrachtungen dieses Kapitels festgehalten wurde, stellte Landfester der Selbstbeschriftung Heinrich Seuses Elsbeth Stagels Tüchlein mit dem handgestickten Christusmonogram als „weiblichen Modus der Nadelarbeit“²⁴⁸ gegenüber.²⁴⁹ Dass sich *de facto* auch Mönche regelmäßig in der Anfertigung elaborierter Stickereien übten, belegt das Beispiel des 1419 verstorbenen Ordensbruders Thomas Selmiston, der unter Zeitgenoss*innen als herausragender Stickkünstler galt.²⁵⁰ Die Nadelarbeit im

248 Landfester 2012, S. 144.

249 Vgl. dieses Kapitel, S. 195.

250 Zu Thomas Selmiston vgl. Glyn Davis, *Embroiderers and the Embroidery Trade*, in: Kat. Ausst. *English Medieval Embroidery. Opus Anglicanum*, herausgegeben von Clare Browne, Glyn Davis und M. A. Michael, Victoria and Albert Museum, London, New Haven/London 2016, S. 41–47, hier S. 46; Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, New York 1989, S. 43 f.

monastischen Kontext war also keineswegs allein dem weiblichen Geschlecht vorbehalten. Ebenso ist eine Vielzahl von Fällen bekannt, in denen Nonnen sich selbst stigmatisierten und ihrem Körper mitunter dabei auch Narbenschriften zufügten.²⁵¹ Bemerkenswert ist, dass die Berichte über die Selbstbeschriftung des weiblichen Körpers im monastischen Kontext jedoch keineswegs so prominent geworden sind wie das Beispiel Heinrich Seuses. Während der Dominikanermönch durch das IHS-Monogramm auf seinem Herzen und die bildlichen Inszenierungen seiner Selbstbeschriftung größte Berühmtheit erlangte, wurde Frauen, die sich selbst stigmatisierten, eine Bildwürdigkeit, durch die sie zu Vorbildfiguren hätten erhoben werden können, für gewöhnlich nicht zuteil. Die Tatsache, dass der durch die Selbstbeschriftung überformte weibliche Körper gemeinhin nicht im Medium des Bildes thematisiert wurde, ist vor dem Hintergrund des Verbots der Selbstgeißelung, das Suso gegenüber seiner Schülerin Stigel aussprach, durchaus plausibel. Anknüpfend an diese Überlegungen gilt es, in einem weiteren Schritt die in Bezug auf die bildliche Darstellung von Herzeinschreibungen vorherrschenden geschlechtsspezifischen Konventionen näher zu beleuchten.

Die Selbstbeschriftung der heiligen Johanna Franziska von Chantal im Text-Bild-Vergleich

Wie Alois Hahn ausführte, scheinen sich Beispiele weiblicher Selbstbeschriftungen vor allem in französischen Nonnenviten des 17. Jahrhunderts zu akkumulieren, in denen vermehrt Hinweise auf Religiösen zu finden sind, die sich zumeist den Namen Jesu Christi in den eigenen Körper einschrieben.²⁵² Hahn verweist hierbei auf die Forschungen Jacques Lebruns, der sich unter anderem der Untersuchung der Vita der heiligen Johanna Franziska Frémyot, Baronin von Chantal (1572–1641), gewidmet hat.²⁵³ Über

251 Bei der Selbststigmatisation scheint es sich, anders als der Fall Seuses und Elsbeth Stagels zunächst vermuten lässt, sogar um ein vorwiegend frauenspezifisches Phänomen zu handeln. Belegt ist hierbei zumeist die Zufügung von Verletzungen am Ort der Wundmale Jesu Christi. Nonnen schnitten sich überdies die Kreuzesform in die Brust oder schrieben sich – wohl in Anlehnung an das Vorbild Heinrich Seuses – das IHS-Monogramm auf der Höhe des Herzens in ihr Körperbild ein. Für einen Überblick zum Phänomen der vornehmlich weiblichen Selbststigmatisation vgl. Dinzelbacher 2007, S. 56–77. Zur Selbstbeschriftung des weiblichen Körpers im monastischen Kontext der Frühen Neuzeit vgl. überdies Dauge-Roth 2020, Kapitel 2 „Demonic marks, divine stigmata. The female body inscribed“, S. 73–120; Alois Hahn, *Körper und Gedächtnis*, Wiesbaden 2010, S. 125 f.; Beling 2000, S. 124; Küsters 1997, S. 50 f.; Hahn 1993, S. 214; Jacques Lebrun, *A corps perdu. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle*, in: *Corps de Dieux*, herausgegeben von Charles Malamoud (= *Le temps de la réflexion*, Band 7), Paris 1986, S. 389–408, hier insbesondere S. 399–402.

252 Vgl. Hahn 2010, S. 125 f.; ders. 1993, S. 214. Vgl. hierzu auch Dauge-Roth 2020, S. 92–107.

253 Vgl. Lebrun 1986, S. 399–402. Zur Selbststigmatisation der heiligen Johanna Franziska Frémyot, Baronin von Chantal vgl. weiterhin Dauge-Roth 2020, S. 93–96.

die selbstbeigebrachte Herzinschrift der geistlichen Gefährtin des heiligen Franz von Sales und Mitbegründerin des Ordens von der Heimsuchung Mariens (auch: Salesianerinnen) heißt es in ihrer Lebensbeschreibung, die Henry Cauchon de Maupas du Tour (1604–1680) erstmals im Jahre 1644 in Paris veröffentlichte:

„Cette brave Sunamite de nos iours [Madame de Chantal] pour imprimer plus profondément sa [Dieu] parole eternelle dans son cœur, eut bien le courage & la générosité de prendre un fer tout rouge de feu, duquel se servant comme d'un burin elle mesme se grava le saint & sacré nom de Jesus sur sa poictrine si avant, qu'elle se fust mise en danger de sa vie, si l'amour neust esté plus fort que la mort, & que ces saints caracteres, comme un sacré baume respandu, ne leussent guarie en blessant par cette amoureuse & douloureuse playe, du sang de laquelle elle escrivit de nouveaux vœux & de nouvelles promesses, faisant ainsi à son adorable amour un sacrifice eternel, puis que son cœur & son corps en demeurent iamais les innocentes victimes, & seront à toute eternité cachez de ce divin sceau, qui l'a renduë le reste de ses iours redoutable à ses ennemis, & indomtable à toutes les puissances d'Enfer.“²⁵⁴

Dass Johanna Franziska von Chantal in den obigen Zeilen als eine „Sulamith unserer Tage“ konstruiert wird, die sich durch die Selbststigmatisation in Lebensgefahr bringt, dies jedoch mit der Gewissheit tut, dass die Liebe stärker ist als der Tod, macht den Bezug der eben zitierten Zeilen auf das Hld 8,6 offensichtlich. Auch der Kupferstich, den ein flämischer Künstler mit dem Namen van Merlen für die Vita anfertigte, trägt besagte Bibelstelle in der Bildunterschrift vor (Abb. 104).²⁵⁵ Im Gegensatz zu dem Zitat aus der Lebensbeschreibung Madame de Chantals wird in dem Blatt jedoch nicht das Einprägen des Namens Jesu Christi in Form einer Brandmarkierung mit einem in

254 Henry de Maupas du Tour, *La vie de la venerable mère Ieanne François Fremiot* [...], Paris 1658, S. 170 f („Diese mutige Sulamith unserer Tage [Madame de Chantal], um sein [Gott] Ewiges Wort noch tiefer in ihr Herz einzugraben, hatte den Mut & die Hochherzigkeit, ein Eisen zu nehmen, welches vom Feuer ganz rot war, das sie bediente wie eine Graviernadel, mit der sie sich den heiligen & göttlichen Namen Jesu auf ihre Brust einschrieb, so tief, dass sie sich in Lebensgefahr gebracht hätte, wenn nicht die Liebe stärker gewesen wäre als der Tod, & wenn diese heiligen Buchstaben sie nicht, wie ein ausgegossener heiliger Balsam, geheilt hätten, indem sie sie verletzten, mit dieser liebevollen & schmerzhaften Wunde, aus deren Blut sie neue Gelübde & neue Versprechen schrieb und somit ihrer süßen Liebe ein ewiges Opfer brachte, da ihr Herz & ihr Körper für immer fortbestehen würden als deren unschuldige Opfer, & bis in alle Ewigkeit mit diesem göttlichen Siegel versiegelt sein werden, das sie für den Rest ihrer Tage furchterregend für ihre Feinde, & unzählbar für alle Kräfte der Hölle gemacht hat.“, Übersetzung M.S.).

255 Vgl. Du Tour 1658, ohne Seitenangabe (auf die Vorrede folgende Illustration). Bei dem Künstler handelt es sich – wie anzunehmen ist – um Theodoor II. (1609–1672) oder Jacques (1616–1682) van Merlen, die als Kupferstecher und Herausgeber in Antwerpen bzw. Paris tätig waren. Vgl. hierzu RKD, *Jacques (I) van Meerlen*, <<https://rkd.nl/nl/explore/artists/Merlen%2C%20Jacques%20van%20%28I%29>> (6. Juli 2023) und RKD, *Theodoor (II) van Meerlen*, <<https://rkd.nl/nl/explore/artists/Merlen%2C%20Theodoor%20van%20%28II%29>> (6. Juli 2023). Zu diesem Kupferstich vgl. ferner Dauge-Roth 2020, S. 93.



Abb. 104: (Theodoor II. oder Jacques?) van Merlen, *Jesus Christus unterstützt die heilige Johanna Franziska von Chantal bei der Selbstbeschriftung ihres Herzens*, wohl um 1645, Kupferstich, aus: Henry de Maupas du Tour, *La vie de la venerable mère Ieanne Françoise Fremiot [...]*, Paris 1658, ohne Seitenangabe (auf die Vorrede folgende Illustration)

Feuer erhitzten Eisen auf der Brust der Salesianerin dargestellt. Wie im Fall der Narbenschrift Suor Maria Sepellitas handelt es sich in dem Kupferstich von der Hand van Merlens zweifelsfrei um die Technik des Einritzens. Die heilige Johanna Franziska hat in der Druckgraphik überdies ihre Augen geschlossen, was auf den visionären Zustand hindeutet, in dem sie sich befindet. Ihr spannungsloser Körper wird von einem hinter der Religiösen stehenden Engel gestützt, während der Gottessohn die Hand der Heiligen führt. Das Stigma auf seiner rechten Hand wird hierbei ostentativ zur Schau gestellt und so mit der Herzenswunde Madame de Chantals parallelisiert. Nach Hahns Verständnis ist diese erstaunliche Bildidee wie folgt zu lesen:

„In der Illustration, die van Meerlen der zitierten Tätowierungsszene beifügt, erscheint Jesus selbst und führt Mme Chantal die Hand, während sie sich den Namen Jesus in die Brust ritzt. Hier geht es zwar um Tätowierung im Dienste einer ‚fremden Macht‘. Es ist aber der Schreiber selbst, der sich die fremde Macht einschreibt, um sich so mit ihr zu identifizieren.“²⁵⁶

256 Hahn 2010, S. 126; ders. 1993, S. 214.

Im Gegensatz zu den eben zitierten Ausführungen Hahns soll in dieser Studie eine alternative Lesart des Kupferstichs vorgestellt werden, die in einer genderbewussten Perspektive den Blick für die Machtverhältnisse in der Druckgraphik schärft. Wie zunächst festzuhalten ist, befindet sich Madame de Chantal in Ohnmacht, das heißt, sie ist gar nicht in der Lage, die Selbstbeschriftung aus eigenen Kräften vorzunehmen. Obgleich ein derartiges mystisches Erlebnis, wie es van Merlen inszeniert, für Ordensschwwestern wie Johanna Franziska von Chantal ein außerordentlich erwünschter Ausnahmezustand war, birgt die geschilderte Szene doch ein verstörendes Moment. In der Darstellung der Herzeinschreibung spielt ein aktiver Widerstand seitens der Nonne keine Rolle, dennoch schwingt im dem Bild, in dem ihre Hand durch die Hand Jesu Christi geleitet und die Narbenschrift somit nur indirekt durch die Salesianerin selbst ausgeführt wird, unterschwellig die Assoziation einer Nötigung beziehungsweise eines tätlichen Übergriffs mit, der nicht frei von sexuellen Konnotationen ist. Der Gottessohn und der Engel, der hinter der Ordensschwester steht, werden in dieser Situation zu Komplizen, die sich am Körper der Ohnmächtigen vergehen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Jesus Christus mitunter auch weiblich – etwa als Mutter – konzipiert werden konnte, doch bei van Merlen erscheint er zweifelsfrei als männlicher Akteur, der den weiblichen Körper beschreibt.²⁵⁷ Dies wird insbesondere im Vergleich des Gottessohnes mit dem jünglingshaften Engel offensichtlich, der durch sein bartloses Antlitz mit den weichen Gesichtszügen und dem langen glatten Haar eine androgyne Ausstrahlung besitzt, durch seine „Mittäterschaft“ in der Bildszene aber wiederum auch maskulinisiert ist.

Das verstörende Moment, das von dem Blatt ausgeht, liegt vor allem in der Zustandsveränderung begründet, in der sich Madame de Chantal aufgrund ihrer Ekstase befindet und so in dem Bild nicht allein schmerz-, sondern vor allem auch wehrlos gegenüber der Verletzung ihres Körpers durch die männliche Schreiberhand scheint. Ein Blick auf die in der ersten Fallstudie vorgestellte Darstellung der an einer Staffelei sitzenden *Caritas* von der Hand Hendrik Goltzius' kann die eben getroffenen Aussagen unterstützen (Abb. 52). Wie bereits herausgearbeitet wurde, malt sich die Personifikation der Liebe in diesem Stich unter der Anleitung des Gottessohnes das Bild des kindlichen Hirten in ihr Herz ein. Der Gottessohn verweist hierbei nur durch Gesten auf das einzubildende *Agnus Dei*, während *Caritas* ihr eigenes Bild des Hirtenjungen mit dem Lamm Gottes in ihr Herz eintragen kann. Eine derartige weibliche Handlungsmacht lässt van Merlens Darstellung der Herzeinschreibung der heiligen Johanna Franziska von Chantal vermissen; die Selbstbeschriftung der französischen Nonne wird in dem Blatt vielmehr als eine unselbstständige, letztendlich doch durch die Hand Jesu Christi ausgeführte Handlung inszeniert.²⁵⁸

257 Zur Vorstellung des Gottessohnes als Mutter vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 51, Anm. 165.

258 Vgl. in diesem Sinne auch Dauge-Roth 2020, S. 93; Lebrun 1986, S. 403.

Das Porträt Suor Maria Sepellitas, das von Seiten der Forschung bislang vollkommen unberücksichtigt blieb, stellt nach derzeitigem Kenntnisstand demgegenüber das einzige visuelle Zeugnis einer sich selbst beschriftenden Nonne dar, die eine Narbenschrift vollkommen eigenmächtig und bei vollem Bewusstsein auf ihrem Herzen anbringt. Im Folgenden soll skizziert werden, aus welchen Inspirationsquellen die Selbststigmatisation der sizilianischen Benediktinerin schöpfte. Es ist zugleich zu fragen, auf welche Vorlagen von Westerhouts Bildidee zurückgeführt werden kann, die von Provenzani mit den bereits beschriebenen Abwandlungen übernommen wurde. Ganz grundsätzlich festgehalten werden muss, dass die aktiv ausgeführte Selbstbeschriftung dem konventionellen Moment des passiven Empfangens der Herzeinschreibung gegenübersteht. Nur durch die klare Abgrenzung beider Modi ist es möglich herauszuarbeiten, was das Besondere am Bildnis der sizilianischen Nonne ist.

Maria Magdalena von Pazzis Vision von der Beschriftung ihres Herzens

Zunächst liegt nahe, dass die Selbstbeschriftung der Benediktinerin und ihre bildliche Inszenierung – ebenso wie der Kupferstich von Merlens – von den Herzvisionen berühmter Mystikerinnen der Frühen Neuzeit inspiriert wurde. Als Vorbild für Suor Maria Sepellita ist etwa die italienische Heilige Maria Magdalena von Pazzi (1566–1607) aus dem Florentiner Konvent Santa Maria degli Angeli in Betracht zu ziehen. In eigenen Schriften, wie *I quaranta giorni* beziehungsweise *I colloqui*, wird unter anderem von der Stigmatisation der Schwester vom Orden der Unbeschuhten Karmelitinnen sowie von ihrem Herzenstausch mit dem Gottessohn berichtet.²⁵⁹ Überdies soll Augustinus von Hippo – als Heiliger, dem wohl aufgrund seiner *Confessiones* eine besondere Herzautorität zugeschrieben wurde – die Worte „*Verbum caro factum est*“ aus Joh 1,14 zunächst in Buchstaben aus Blut und ein zweites Mal aus Gold in Maria Magdalena von Pazzis Herz eingetragen haben.²⁶⁰ Einer anderen

259 Zur Stigmatisation der heiligen Maria Magdalena von Pazzi vgl. [Maria Magdalena von Pazzi] / Maria Maddalena de' Pazzi, *Tutte le opere di Santa Maria Maddalena de' Pazzi dai manoscritti originali*, herausgegeben von Fulvio Nardoni, 7 Bände, Florenz 1960–1966, Band 1, S. 211 f. Zu ihrem Herzenstausch vgl. ebd., S. 248 f. sowie ebd., Band 2, S. 218. Vgl. ferner Clare Copeland, *Maria Maddalena de' Pazzi. The Making of a Counter-Reformation Saint*, New York 2016, S. 59, die jedoch fälschlicherweise mit Verweis auf vorgenannte Quellen über einen Herzenstausch Maria Magdalena von Pazzis mit der Jungfrau Maria schreibt.

260 Vgl. Maria Magdalena von Pazzi 1960–1966, Band 2, S. 265. Vgl. ferner Copeland 2016, S. 59; Jäger 2000, S. 95; Armando Maggi, *Uttering the word. The Mystical Performances of Maria Maddalena de' Pazzi, a Renaissance visionary*, Albany 1998, S. 90. Zur *theologia cordis* des heiligen Augustinus von Hippo und seinen *Confessiones* vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 38 f. Zum Motiv des Herzenstauschs vgl. die Einleitung, das zweite und vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 37 resp. S. 72, 145, 150 f. resp. S. 358.

Vision zufolge empfing sie die gleiche Herzensinschrift auch von der Heiligen Dreifaltigkeit.²⁶¹

Inbesondere die Einschreibungen des heiligen Augustinus am Herzen Maria Magdalena von Pazzis regten eine reiche Bildproduktion an, über die Fernando Moreno Cuadro konstatierte: „Una de las más importantes series grabadas de vidas de santos que se editan en el seiscientos es la *Vita iconibus expressa de santa Maria Magdalena de Pazzi*, probablemente realizada hacia 1669 coincidiendo con su canonización [...]“. ²⁶² Es handelt sich hierbei um eine Sammlung von Druckgraphiken, an deren Fertigung unter anderem die Brüder Gaspar Bouttats (1625–1703) und Frederick Bouttats der Jüngere (1620–1676) beteiligt waren. Unter dem Titel *Vita seraphicae virginis S. Mariae Magdalena de Pazzis, Florentinae ordinis B.V. Mariae de Monte Carmelo regularis observantiae iconibus expressa* erschien sie tatsächlich im Jahre 1670 (wohl in Antwerpen). Die Blätter orientierten sich einerseits, wie Moreno Cuadro ausführt, an der 1613 in Antwerpen publizierten *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu*. Andererseits sollten sie wiederum wichtige Impulse für Darstellungen der heiligen Teresa von Ávila von der Hand Arnold van Westerhouts aus dem 18. Jahrhundert geben.²⁶³ Wie aus diesen Beobachtungen deutlich wird, war der flämische Kupferstecher, der das Porträt der sich selbst beschriftenden Suor Maria Sepellita schuf, bestens mit der Herzeinschreibung Maria Magdalena von Pazzis vertraut. Es scheint, als habe van Westerhout sich insbesondere auf Darstellungen von Religiösen spezialisiert, die Herzeinschreibungen erfahren oder selbst ausgeführt haben sollen. Die Idee zu dem Porträt der sizilianischen Nonne könnte er auf Basis der *Vita iconibus expressa* entwickelt haben.

Inbesondere ein Blatt von Frederick Bouttats dem Jüngeren (Abb. 105) aus der druckgraphischen Sammlung wurde bereits als Vorlage für eine Vielzahl von Gemälden der heiligen Maria Magdalena von Pazzi verwendet. So ist anzunehmen, dass Bouttats' Kupferstich den florentinischen Künstler Giovanni Camillo Sagrestani (1660–1731) um 1702 zur Fertigung eines Ölgemäldes für die Chiesa di San Frediano in Cestello in Florenz inspirierte (Abb. 106).²⁶⁴ Auf der Grundlage dieses Werks schuf wiederum der

261 Zur Herzeinschreibung, ausgeführt von der heiligen Dreifaltigkeit vgl. Maria Magdalena von Pazzi 1960–1966, Band 1, S. 248 f. sowie ebd., Band 2, S. 218. Vgl. ferner Copeland 2016, S. 59; Maggi 1998, S. 90.

262 Fernando Moreno Cuadro, Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya, in: *Locus Amoenus* 10 (2009/2010), S. 141–152, hier S. 145 („Eine der wichtigsten druckgraphischen Serien von Heiligenlegenden, die im 17. Jahrhundert herausgegeben wurde, ist die *Vita iconibus expressa de santa María Magdalena de Pazzi*, die wahrscheinlich um 1669 und damit zeitgleich mit der Kanonisation der Heiligen angefertigt wurde.“, Übersetzung M. S.).

263 Vgl. ebd.

264 Zu dem Gemälde Sagrestanis vgl. Piero Pacini, Katalogbeitrag Nr. 41, G. C. Sagrestani, in: *Kat. Ausst. Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, herausgegeben von dems., Seminario Arcivescovile di Firenze, Florenz 2007, S. 120 f.; Jager 2000, S. 95–97.

Abb. 105: Frederick Bouttats der Jüngere, *Der heilige Augustinus beschreibt das Herz der heiligen Maria Magdalena von Pazzi*, Kupferstich, aus: ders. u. a., *Vita seraphicae virginis S. Mariae Magdalenae de Pazzis, Florentinae ordinis B. V. Mariae de Monte Carmelo regularis observantiae iconibus expressa*, Antwerpen (?) 1670, ohne Seitenangabe



Umkreis Sagrestanis eine ebenfalls in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts datierte Variante für die Kirche des Klosters Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Careggi (ein Stadtteil im Norden von Florenz).²⁶⁵ In Bouttats' Kupferstich beschriftet der heilige Augustinus das Herz Maria Magdalenas mit einem an seinem eigenen Herzen entflammten Pfeil. Die Auswahl seines Schreibwerkzeugs kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass das Herz als Attribut des Heiligen nicht nur entflammt, sondern auch mit Wundmalen oder als ein von zwei Pfeilen durchstochenes Symbol der göttlichen Liebe dargestellt werden konnte.²⁶⁶ Die bildliche Inszenierung der Herzvision der italienischen Mystikerin wird durch den Pfeil andererseits aber auch ganz bewusst an die Transverberation des Herzens der heiligen Teresa von Ávila angeschlossen. So beschreibt die nur wenig ältere spanische Ordensgenossin Maria Magdalena von Pazzis

265 Zu dem Gemälde aus dem Umkreis Sagrestanis vgl. Piero Pacini, Katalogbeitrag Nr. 42, *Ambito del Sagrestani*, in: *Kat. Ausst. Maria Maddalena de' Pazzi 2007*, S. 122 f. Eine Abbildung des Werkes findet sich ebd., S. 123.

266 Zur Ikonographie des heiligen Augustinus von Hippo vgl. Ekkart Sauser, Art. „Augustinus von Hippo“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 5, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 277–290, hier Sp. 283 f. Zum Herzen als Attribut des heiligen Augustinus vgl. das zweite und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 180 resp. S. 392–394.



Abb. 106: Giovanni Camillo Sagrestani, *Sant'Agostino scrive sul cuore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, 1702, Öl auf Leinwand, 194 × 300 cm, Florenz, Chiesa di San Frediano in Cestello

ihre mehrfach bekundete Vision in einer 1565 datierten Autobiographie, die unter dem Titel *Libro de la vida* erschien, wie folgt:

„Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto.“²⁶⁷

267 Teresa von Ávila, *Libro de la vida*, herausgegeben und kommentiert von Sebastián Mediavilla, Madrid 2014, Kapitel 29, 13, S. 220 f („Ich sah einen Engel neben mir, an meiner linken Seite, und zwar in leiblicher Gestalt [...]. Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze dieses 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 vor 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,

Deutlich geht aus den zitierten Zeilen die erotische Konnotation der Herzverwundung der heiligen Teresa von Ávila hervor, die von Seiten der kunsthistorischen Forschung insbesondere im Hinblick auf die berühmte Marmorgruppe in der Cornaro-Kapelle der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria bereits mehrfach unterstrichen wurde.²⁶⁸ In Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) Werk, das zwischen 1645 und 1652 entstand, sieht Eric Jager wiederum eine Referenz für das Gemälde Sagrestanis, wenn er bemerkt: „Maria’s posture and expression in the painting clearly recall the swooning Saint Teresa in Bernini’s famous sculpture.“²⁶⁹

Den Pfeil in der Rechten des Engels, den Augustinus in Bouttats’ Druckgraphik zum Schreibwerkzeug umfunktionierte, ersetzte Sagrestani durch eine Schreibfeder. Anders als in dem Kupferstich bleibt das von dem Heiligen beschriebene Herz Maria Magdalena von Pazzis bei dem italienischen Künstler jedoch unter dem weißen Mantel der Nonne verborgen. Sagrestanis Umkreis hingegen bezog sich in diesem Detail wiederum auf Bouttats’ Bildidee. So wird das Organ, auf dem bereits das Wort „*Verbum*“ zu lesen ist, in dem Werk in Careggi auf dem Habit der Mystikerin zur Schau gestellt. Der Kirchenvater wird hierbei zu einem verlängerten Arm der in den Wolken thronenden Jungfrau Maria, wie die ähnliche Körperhaltung dieser beiden Bildfiguren nahelegt. Als göttlicher Schreiber markiert Augustinus das Herz Maria Magdalena von Pazzis mit dem Liebeszeichen des Herrn. Durch die naturbedingte leichte Krümmung des Federkiels erweckt das Schreibwerkzeug in seiner Hand in dem Gemälde aus dem Umkreis Sagrestanis die Assoziation mit einem erigierten männlichen Glied. Für eine derartige Lesart plädiert auch Jager, wenn er in seinem Kommentar über das Werk in Florenz resümiert: „This very corporeal writing is also a gendered writing, since the male hand writes on the female ‚heart‘ with a pen having phallic significance, as suggested by other details in the scene, such as the cupids transformed into angelic *putti*.“²⁷⁰

Tatsächlich findet sich die Schreibfeder in der Hand des Kirchenvaters auch in einem Ölgemälde aus dem Museo Nacional del Virreinato, das der neuspanische Künstler Juan Correa (1646–1716) bereits im 17. Jahrhundert wohl ebenfalls nach

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.“, Übersetzung aus: Teresa von Ávila, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Ulrich Dobhan und Elisabeth Peeters, 8 Bände, Freiburg 2001–2013, Band 1, S. 426 f.).

268 Zur erotischen Konnotation der Transverberation des Herzens der heiligen Teresa von Ávila in Berninis Marmorgruppe vgl. Rudolf Preimesberger, Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavin Bernini Buch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/2 (1986), S.190–210, hier insbesondere S.204–208. Allgemein zur Cornaro-Kapelle vgl. Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 Bände, New York 1980, Band 1, S.75–140. Eine Abbildung der Marmorgruppe in der Cornaro-Kapelle findet sich bei Preimesberger 1986, S.203.

269 Jager 2000, S.95.

270 Ebd. S.97.

Bouttats' Vorlage schuf (Abb. 107).²⁷¹ Während Gottvater und Jesus Christus in der himmlischen Sphäre thronen, schwebt über dem Haupt der Mystikerin der Heilige Geist in der Gestalt einer weißen Taube. Correas Arbeit wirft nicht allein die Frage auf, ob das Schreibwerkzeug in der Hand des heiligen Augustinus aus dem Gefieder des Tieres stammt. In dem neuspanischen Gemälde bewegt sich die Taube über dem Kopf Maria Magdalena von Pazzis erstaunlicherweise auch sehr zielgerichtet auf die Brust des Kirchenvaters zu. Durch die in seiner schreibenden Hand liegende Feder wird die göttliche Inspiration auf die vor Augustinus kniende Mystikerin umgelenkt. Der Kirchenvater von Hippo ist auf diese Weise zum Vermittler der Einschreibung des Logos in das Herz der Karmelitin erhoben. Es scheint, als habe sich Correa sehr bewusst entschieden, die Taube des Heiligen Geistes nicht direkt auf Maria Magdalena von Pazzi, sondern auf die Körpermitte des heiligen Augustinus auszurichten, um dessen vermittelnden männlichen Part an der Herzeinschreibung zum Ausdruck zu bringen.

Im Vergleich zu Bouttats' Kupferstich wird weiterhin offensichtlich, dass das symbolisch geformte Herz Maria Magdalena von Pazzis, auf dem die dunkel vorgezeichneten Buchstaben bereits zum Teil in Gold eingefärbt zu lesen sind, viel weiter oben am Habit der Karmelitin angebracht ist. Durch diese Verschiebung wird es zu einem außergewöhnlichen Schmuckstück, sitzt das Herz doch just an jener Stelle, an der Augustinus und die ihn begleitenden Erzengel Gabriel und Michael wertvolle Mantelschließen tragen. Es ist interessant, dass die Taube des Heiligen Geistes direkt auf das mit einem klaren Edelstein besetzte Kleinod zusteuert, das den Mantel des Kirchenvaters zielt. Die göttliche Inspiration wird damit nicht allein durch die Feder in der Hand des heiligen Augustinus vermittelt, sondern auch durch die Reflexion des himmlischen Lichts in seiner Mantelschließe, das sich letztendlich in Form der goldenen Lettern im Herzen Maria Magdalena von Pazzis materialisiert. Durch die Worte „*Verbum caro factum est*“ wird das Organ auf der Körpermitte der Mystikerin damit in eine noch viel größere Kostbarkeit verwandelt. Es fungiert schließlich selbst wie eine Mantelschließe; durch die göttliche Einschreibung ist mit dem Herzen auch der Körper der Heiligen ganz und gar für alles Äußere versiegelt.

Der Anbringungsort des Herzens der heiligen Maria Magdalena von Pazzi ruft – einmal mehr bedingt durch die Tatsache, dass es sich um ein in Mexiko gefertigtes Werk handelt – auch die Assoziation mit den *escudos de monjas* auf, die eben an dieser Stelle auf dem Ordenskleid der neuspanischen Nonnen befestigt wurden und, wie im Fall von Sor Juana Inés de la Cruz, die Verkündigungsszene mit der Vorstellung der

271 Zu diesem Gemälde vgl. Mediateca INAH, *San Agustín escribiendo en el corazón de santa María Magdalena de Pazzi*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2357> (6. Juli 2023); Moreno Cuadro 2009/2010, S.149; Juan Correa. *Su vida y su obra*, herausgegeben von Elisa Vargas Lugo und José Guadalupe Victoria, 4 Bände, Mexiko-Stadt 1985–1994, Band 4,1, S. 56.



Abb. 107: Juan Correa, *San Agustín escribiendo en el corazón de santa María Magdalena de Pazzi*, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 193,5 × 134,8 cm, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato

Herzeinschreibung verknüpfen.²⁷² Die Einbindung der Heilig-Geist-Taube in Correas Gemälde kennzeichnet damit noch einmal explizit, dass die Beschriftung des Herzens der heiligen Maria Magdalena mit den Worten „*Verbum caro factum est*“ als Empfangnis des göttlichen Logos dem Vorbild der Inkarnation Jesu Christi im Herzen der Gottesmutter folgt. Die Herzeinschreibung der italienischen Mystikerin ist in diesem Sinne wiederum als Besiegelung ihrer *unio mystica* mit dem Gottessohn zu verstehen.

Wie aus diesen Beobachtungen hervorgeht, empfängt die florentinische Karmelitin in den bildlichen Darstellungen ihrer Herzeinschreibung das fleischgewordene Wort Gottes vermittelt durch die männliche Hand des heiligen Augustinus von Hippo auf passive Weise. Vor dem Hintergrund, dass Suor Maria Sepellita in der Druckgraphik

²⁷² Zu den Darstellungen der Verkündigung an Maria in den *escudos de monjas* von Sor Juana Inés de la Cruz vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 69–71.

van Westerhouts und dem Gemälde Provenzanis eine eigenhändige Zurichtung ihres Körpers vornimmt, wird deutlich, dass sie nicht nur an die Tradition von Herzvisionen wie der Mystikerinnen Teresa von Ávila oder Maria Magdalena von Pazzi anzubinden sucht. Indem die Benediktinerin das Messer selbst in die Hand nimmt und es eigenmächtig als Schreibwerkzeug einsetzt, überwindet sie – aus der geschlechterhistorischen Perspektive betrachtet – in ihrem Porträt die seit dem Mittelalter bestehenden Konventionen und entwirft ein neues Konzept der Herzeinschreibung am weiblichen Körper. Wie in einem weiteren Schritt aufgezeigt wird, binden die Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas und ihre bildliche Inszenierung hierbei bemerkenswerterweise an das männliche Vorbild des bereits vorgestellten Heinrich Seuse an.²⁷³ Zunächst ist diesbezüglich zu klären, wie sich das Wissen um den deutschen Mystiker bis nach Sizilien verbreiten konnte.

Die Verbreitung der Vita und Darstellungen Heinrich Seuses im Mittelmeerraum

Durch zahlreiche Übersetzungen seiner Werke war Suso in der Frühen Neuzeit in Europa bereits lange bekannt.²⁷⁴ So bemerkt Salvador Sandoval in Bezug auf die Verbreitung der Vita und Schriften des deutschen Mystikers in Spanien und seinen ehemaligen Vizekönigreichen:

„Aunque la presencia de Susón en España y su influencia sobre nuestros místicos del Siglo de Oro es un tema poco estudiado, se sabe que fue muy citado durante el siglo XVI, tras la traducción de sus obras al latín por el cartujo de Colonia Lorenzo Surio [um 1523–1578], en 1555. Su mística afectiva y poética fue del agrado de los místicos españoles de la segunda mitad del siglo XVI. Juan de Palafox y Mendoza [1600–1659], obispo de Puebla y de Osma, tradujo al castellano la Vita en el siglo XVII.“²⁷⁵

273 Zur Selbststigmatisation Heinrich Seuses vgl. dieses Kapitel, S. 190–197.

274 Wie Steven Rozenski Jr. ausführt, haben sich mehrere hunderte Manuskripte von Susos Arbeiten in nahezu jeder europäischen Sprache erhalten. Bereits vor 1500 wurden seine Werke in Aalst, London, Delft, Schoonhoven, Venedig, Magdeburg, Augsburg, Köln und Paris gedruckt. Vgl. Steven Rozenski Jr., *Authority and Exemplarity in Henry Suso and Richard Rolle*, in: *The Medieval Mystical Tradition in England*, herausgegeben von Edward A. Jones, Cambridge 2013, S. 93–108, hier S. 93 f. Zur Rezeption der Schriften Seuses in Europa vgl. ferner Raphaela Gasser, *Heinrich Seuses Spiritualität in der Tradition des Predigerordens*, in: *Heinrich Seuse – Diener der Ewigen Wahrheit*, herausgegeben von Jakobus Kaffanke (= Heinrich-Seuse-Forum, Band 1), Berlin 2013, S. 5–19, hier S. 7; Heinrich Seuse 1977, S. 19–27.

275 [Heinrich Seuse] / Beato Enrique Suson, *Autobiografía espiritual (Vita)*, herausgegeben von Salvador Sandoval, Salamanca 2001, S. 46 („Obgleich die Präsenz Seuses in Spanien und sein Einfluss auf unsere Mystiker des Goldenen Zeitalters ein bisher wenig erforschtes Thema ist, weiß man, dass er während des 16. Jahrhunderts häufig zitiert wurde, nachdem der Kölner Kartäuser-Bruder Lorenz Sauer [auch: Laurentius Surius] seine Werke im Jahre 1555 ins Lateinische übersetzte. Die affektive und poetische

Seuses Popularität im *Siglo de Oro* wird auch durch das im Museo de Bellas Artes in Sevilla ausgestellte, in Öl auf Leinwand gefertigte Gemälde *El beato Enrique Susón* bezeugt (Abb. 108).²⁷⁶ Es war Zurbarán, der das Werk zwischen 1636 und 1638 für den Konvent Santo Domingo de Portacoeli in Sevilla ausführte. Mit himmelndem Blick wird der stehende Suso im Ganzkörperporträt vor einer felsigen Waldlandschaft präsentiert, in der überdies einzelne Szenen aus seinem Leben wiedergegeben werden. Mit der Linken hält der Mystiker sein schwarzes Skapulier empor. Während die weiße Tunika den Blick auf die linke Brust des Dominikanermönchs freigibt, setzt dieser mit der Rechten ein spitzes Werkzeug – wohl den in seinen Schriften beschriebenen Griffel – von unten auf das nackte Fleisch an, um die blutige Letter „H“, die bereits zum größten Teil in seine Haut eingeritzt ist, fertigzustellen. Durch den Zeigegestus, mit dem der Selige sein Schreibgerät auf das noch zu vollendende Christusmonogramm richtet, scheint es, als wollte er Gott auf seine Selbststigmatisation aufmerksam machen. Bemerkenswerterweise hat sich die Narbenschrift, im Vergleich zu der Federzeichnung aus Seuses *Exemplar* (Abb. 68), im Gemälde Zurbárans von der Körpermitte auf seinen linken Oberkörper verschoben. Dass sie sich überdies etwas unterhalb des Herzens befindet, unterstützt die Assoziation mit der Seitenwunde Jesu Christi. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass der Bereich, in dem das „S“ des Christusmonogramms auf der Brust Heinrich Seuses zu erwarten wäre, abgeschattet ist. Ähnlich dem Bildnis der Suor Maria Sepellita, für das festgehalten wurde, dass sich ihr Zeigefinger in die selbst zugefügte Wunde bohrt, greifen auch der Mittel-, Ring- und der kleine Finger von Susos linker Hand in die suggerierte Körperhöhle auf der linken Seite der Brust des Seligen.

Die Annahme, dass Seuses Werke beziehungsweise Darstellungen, die den Seligen zeigen, die Selbstbeschriftung der sizilianischen Nonne inspirierten, wird durch die Tatsache bestärkt, dass seine Lebensbeschreibung nachweislich in der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa gelesen wurde. So zitiert Biagio della Purificazione einen Brief, den der „heilige Herzog“ an seinen Zwillingsbruder schrieb, um seiner Begeisterung

Mystik Seuses gefiel den spanischen Mystikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Juan de Palafox y Mendoza, Erzbischof von Puebla und Osma [Soria] übersetzte die Vita im 17. Jahrhundert ins *castellano*.; Übersetzung M.S.).

276 Zu diesem Gemälde vgl. Cer.ES.; Red Digital de Colecciones de museos de España, *Beato Enrico Susón*, <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Beato%20Enrique%20Sus%F3n&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>> (6. Juli 2023); Anna Felicity Friedman, *The World Atlas of Tattoo*, London 2015, S. 132; Kat. Best. *Francisco de Zurbarán* 2009/2010, Band 1, S. 467 f. (Kat.Nr. 151); Odile Delenda, *El Mecenazgo y la propaganda de los Domenicos en la obra de Zurbarán*, in: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, herausgegeben von Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde und Wifredo Rincón García, Madrid 2008, S. 507–522, hier S. 518 f.; Kat. Best. *The paintings of Zurbarán*, herausgegeben von Martin S. Soria, London 1953, S. 15, 18, 22, 31 sowie S. 170 (Kat.Nr. 149), Fig. 103.



Abb. 108: Francisco de Zurbarán, *El beato Enrique Susón*, um 1636–1638, Öl auf Leinwand, 209 × 145 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Abb. 109: Claude Boizot, *Die Selbststigmatisation des seligen Heinrich Seuse*, Kupferstich, aus: Ignacio del Nente, *Vita et opere spirituali del B. Enrico Susone* [...], Rom 1663, Frontispiz

über die Vita Heinrich Seuses Ausdruck zu verleihen. Giulio Tomasi führt hierin aus: „A maggior mio contento hò letto questa settimana nella Vita del Beato Henrico Susone, che detto Santo faceva questa Divozione della Via Crucis, con assegnare i luoghi, ovvero Stazioni nell’istesso suo Convento.“²⁷⁷ Wie Giulio Tomasi in den Besitz seiner Lektüre kam und in welcher Sprache er diese las, bleibt offen. Möglicherweise sorgte die erste italienische Übersetzung des Gesamtwerks Seuses *Vita e opere del B. Enrico Susone*, die der Dominikaner Ignacio del Nente erstmals im Jahre 1642 in Florenz publizierte, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch auf Sizilien für ein gesteigertes Interesse an dem deutschen Mystiker.²⁷⁸

Im Unterschied zur Originalfassung wurde eine 1663 in Rom veröffentlichte Neuauflage des Bands um eine Druckgraphik von der Hand des französischen Kupferstechers Claude Boizot erweitert (Abb. 109).²⁷⁹ Das Blatt zeigt Heinrich Seuse, der vor

277 Biagio della Purificazione 1685, S. 124 f („Zu meiner größten Zufriedenheit las ich diese Woche in der Vita des seligen Heinrich Seuse, dass dieser Heilige den Kreuzweg verehrte, indem er die Orte, sprich die Stationen [des Kreuzwegs], in seinem Konvent zuwies.“, Übersetzung M. S.).

278 Zur italienischen Edition der Lebensbeschreibung und der Werke Seuses vgl. Heinrich Seuse 2001, S. 46.

279 Vgl. Ignacio del Nente, *Vita et opere spirituali del B. Enrico Susone* [...], Rom 1663, Frontispiz.

einem Altar kniet, über dem der seraphische Christus schwebt. Das Setting weist hierbei eine bemerkenswerte Nähe zum Kupferstich von der Hand van Merlens auf. Wie im Gemälde Zurbaráns wird der Dominikanerbruder in der Arbeit Boizots mit einem hochgeschlagenen Skapulier dargestellt, doch das Christusmonogramm sowie drei darunter eingeritzte Nägel auf seiner linken Brust sind bereits vollendet. Den Griffel in der Rechten richtet der Mystiker von der linken Bildseite auf die selbst zugefügte Wunde, so wie es auch in dem Ölgemälde von der Hand Provenzanis (Abb. 60) und in van Westerhouts Kupferstich (Abb. 77) zu sehen ist. Dass die Haltung der Linken Seuses, die in den mandelförmigen Gewandausschnitt seines Habits fasst, ebenfalls nahezu identisch mit der Haltung der Linken Suor Maria Sepellitas ist, spricht dafür, Boizots Blatt als Vorlage für die Bildnisse der Benediktinerin in Erwägung zu ziehen. Bemerkenswert ist, dass Suso seine Selbstbeschriftung mit einem Schreibwerkzeug ausführt, Suor Maria Sepellita jedoch mit einem Messer hantiert. Während die Druckgraphik Boizots eine metaphorische Herzeinschreibung vermittelt, wird die Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas damit auf eine haptisch greifbarere, aber auch gewaltvollere Weise vermittelt.

Das doppelte Novum der Narbenschrift Suor Maria Sepellitas und mögliche Vorlagen

Trotz aller bis hierher beschriebenen Ähnlichkeiten stellt die Narbenschrift der sizilianischen Benediktinerin ein absolutes Novum dar: In der bildlichen Darstellung Suor Maria Sepellitas offenbart sich einerseits die Überwindung der Konvention, Selbstbeschriftungen am weiblichen Körper nicht in Szene zu setzen. Zugleich ist die männliche Codierung der Narbenschrift in dem Nonnenporträt auch insofern neu semantisiert, als die sizilianische Benediktinerin sich nicht das IHS-Monogramm ins Herz einschreibt, sondern die Worte „*Mariae sum, noli me tangere*“, also den Namen ihrer weiblichen Vorbildfigur. Obgleich die *Imitatio Christi* in dem Kupferstich van Westerhouts wie auch in dem Ölgemälde Provenzanis durchaus anklingt, überwiegt doch ganz eindeutig die Verehrung der Jungfrau Maria, als deren Besitz Suor Maria Sepellita sich durch ihre Körpermodifikation deklariert.

Diese übergeordnete Bedeutung der *Imitatio Mariens* manifestiert sich auch in dem, was in beiden Werken nicht sichtbar gemacht wird: Während die Vita von der zweifachen Beschriftung des Körpers Suor Maria Sepellitas berichtet, bleibt der Name des Gottessohnes, den sich die Benediktinerin mithilfe einer Metallfolie in die linke Brust einbrannte, sowohl in van Westerhouts Kupferstich als auch in Provenzanis Gemälde unter dem Habit verborgen. Dass der Ausschnitt im Habit nur den Blick auf die Narbenschrift freigibt, ist zweifelsfrei als bewusste Bildentscheidung zu werten, durch die zum Ausdruck gebracht wird, dass Suor Maria Sepellita ganz in der Mariennachfolge aufgeht. Wie eingangs aufgefallen ist, erweiterte Provenzani in seinem Werk

die Inschrift „*MARIAE SUM*“ aus van Westerhouts Stich durch die Einfügung der Banderole. Indem er das „*SUM*“ auf das Schriftband verschob und um die Worte „*NOLI ME TANGERE*“ ergänzte, war es ihm möglich, die gesamte Narbenschrift der sizilianischen Benediktinerin in seinem Gemälde unterzubringen. In Bezug auf die Suche nach Vorlagen für die Worte, die sich die Nonne auf ihre Brust schrieb, ist zunächst festzuhalten, dass es sich hierbei zugleich um den Leitsatz des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro handelt. So berichtet Giulio Tomasis Vita von einem anderen Gemälde, das wohl über dem Eingang des Konvents hing, es habe die Jungfrau Maria zwischen knienden Nonnen sowie den Inschriften „*Haec est domus mea*“ („Das ist mein Haus“, Übersetzung M.S.) und „*Mariae sumus nolite nos tangere*“ („Wir gehören Maria, berührt uns nicht“, Übersetzung M.S.) gezeigt.²⁸⁰

Wie Biagio della Purificazione und Talstosa weiter erklären, pflegten einige Familienmitglieder der Tomasi di Lampedusa einen aus Eisen oder Gold gefertigten Reif mit der Inschrift „*Mariae sum*“ am linken Oberarm zu tragen,²⁸¹ der auf den bereits bekannten Vers aus dem Hld 8,6 Bezug nahm.²⁸² Vor der Folie dieser Bibelstelle können diese Armreifen nicht allein als Schmuckstücke, sondern zugleich auch als Erinnerungshilfe verstanden werden, die sich ihren Träger*innen in die Haut drückte und durch den engen und konstanten Körperkontakt beständig präsent hielt, dass diese dazu aufgefordert waren, Maria wie ein Siegel auf ihren Arm, aber auch auf ihr Herz zu setzen und sich ihr somit in ewiger Liebe vollkommen zu unterwerfen. In der durch die Armreife zum Ausdruck gebrachten Verschreibung an Maria stehen sich das Berühren und das Nicht-Berühren in einem paradoxalen Verhältnis gegenüber. Die Schmuckstücke hatten eine ähnliche Funktion wie Keuschheitsgürtel, die durch ihre spürbare Präsenz in Erinnerung hielten, dass es um ein Nicht-Berührt-Werden ging. Über den gravierten Ring an Giulio Tomasis Arm führt Biagio della Purificazione in diesem Sinne noch detaillierter aus:

„In segno di questa perfetta soggezzione portava egli, come sopra si disse un'anello di ferro nel braccio sinistro, nel quale era scritto: *Mariae sum*, onde persuase l'istesso alle Religiose, & insegnando loro à santificare il detto, che portava scritto nel suo collare quella Cerva: *Nolite me tangere, quia Caesaris sum*: voleva, che ne'cuori loro ad ogni movimento di terrena affezione, resistessero con ripetere: *Mariae sumus, nolite nos tangere*.“²⁸³

280 Vgl. Biagio della Purificazione 1685, S. 84.

281 Vgl. Talstosa 1722, S. 147; Biagio della Purificazione 1685, S. 313, 324.

282 Zu Schmuckstücken, die im monastischen Kontext getragen wurden und sich auf diese Bibelstelle beziehen vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 115–118.

283 Biagio della Purificazione 1685, S. 324 („Als Zeichen dieser vollkommenen Unterwerfung trug er, wie oben erwähnt, einen eisernen Ring am linken Arm, in dem Ich gehöre Maria geschrieben war, um die Religiösen davon zu überzeugen und ihnen zu zeigen, dass sie das Sprichwort heiligen sollen, welches

In dem Zitat wird der Armreif des „heiligen Herzogs“ mit dem Halsband einer Hirschkuh parallelisiert, auf dem die Worte „*Nolite me tangere, quia Caesaris sum*“ („Berührt mich nicht, denn ich gehöre dem Kaiser“, Übersetzung M.S.) eingeschrieben stehen – ein Aspekt, der auch für die Narbenschrift Suor Maria Sepellitas relevant erscheint.²⁸⁴ Es wird wiederum auf einen Diskurs über das Verhältnis von Mensch und domestiziertem Tier Bezug genommen, der bereits eine entscheidende Rolle für das Verständnis der Brandmarkierung der sizilianischen Nonne spielte.²⁸⁵ Es geht darum, die Zugehörigkeit zu Gott im übertragenen Sinne als Besitzerklärung über ein Tier zu vermitteln, das sich in der Obhut eines Kaisers befindet, diesem zugleich aber auch unterworfen, sprich ganz und gar abhängig von ihm, ist.

Im Hinblick auf die Frage nach der Herkunft des Motivs der Hirschkuh mit dem gravierten Halsband sind die *Koenigliche[n] und Kayserliche[n] Jagtgeschichten* aufschlussreich, die der Historiker und Benediktinerbruder Magnoald Ziegelbauer (1689–1750) unter dem Namen Venantius Diana im Jahre 1749 in Köln und Leipzig publizierte. Aus ihnen geht hervor, dass das Vorstellungsbild des domestizierten Wildtieres auf antike Legenden zurückgeführt werden kann. Demnach sollen Plinius der Ältere (23–79 n. Chr.) und der Grammatiker und Kompilator Gaius Julius Solinus (3/4. Jh. n. Chr.) überliefert haben, dass man eine Herde von Hirschen, denen Alexander der Große (356–323 v. Chr.) Halsbänder umgelegt hatte, noch nach hundert Jahren lebendig und ohne jegliches Zeichen ihres hohen Alters wiederfand.²⁸⁶ „Eben dieses solle“, so fährt Ziegelbauer fort, „auch Julius Caesar nach vieler Meynung gethan haben.“²⁸⁷ So hätten, „nach Zeugnuß AEmiliani“²⁸⁸, Jägermänner unzählbare Jahre nach dem Tod des römischen Staatsmannes und Feldherrn Gaius Julius Caesar (100–44 v. Chr.) in einem Wald eine Herde Hirschkühe entdeckt. Auf den Halsbändern der Tiere, die „wegen Laenge der Zeit mit Fleisch ganz ueberwachsen“²⁸⁹ waren und sie davor beschützten, getötet zu werden, sollen dieselben Worte „eingegraben“²⁹⁰ gewesen sein, die in der Vita Giulio Tomasis wiedergegeben werden.²⁹¹

in das Halsband der Hirschkuh geschrieben steht: Berührt mich nicht, denn ich gehöre dem Kaiser. Er wünschte, dass sie in ihren Herzen bei jeder Bewegung von irdischer Zuneigung wiederholt widerstehen würden: Wir gehören Maria, berührt uns nicht.“, Übersetzung M.S.).

284 Vgl. ebd.

285 Zur Brandmarkierung von Tieren vgl. dieses Kapitel, S. 223.

286 Zu den antiken Legenden, die über Hirschkühe und ihre gravierten Halsbänder berichten vgl. Venantius Diana [Magnoald Ziegelbauer], *Koenigliche und Kayserliche Jagtgeschichten, aus vielen bewaehrten Scribenten mit großem Fleiß zusammen getragen* [...], Köln/Leipzig 1749, S. 181.

287 Ebd.

288 Ebd.

289 Ebd.

290 Ebd.

291 Vgl. ebd. Die Legende ist – wie der Bericht über die Hirschkühe, die Alexander der Große mit Halsbän-

Der Name, auf den Ziegelbauer sich beruft, bezieht sich, wie in seinen weiteren Ausführungen deutlich wird, auf Giovanni Emiliani, der 1582 in Venedig seine *Naturalis De Ruminantibus Historia* publizierte.²⁹² Wie der aus Ferrara stammende Autor in diesem Werk festhielt, verarbeitete Francesco Petrarca (1304–1374) das Motiv der Hirschkuh mit dem gravierten Halsband in seinen *Canzoniere* und speiste es somit in die spätmittelalterliche Liebeslyrik ein.²⁹³ Diese Beobachtung Emilianis wurde nicht allein von Seiten der Petrarca-Forschung bestätigt, sondern auch in Beiträgen, die sich damit beschäftigen, wie Sir Thomas Wyatt (1503–1542) die 190. Rima des italienischen Dichters mit dem Titel *Una candida cerva* im 16. Jahrhundert in seinem Sonett *Whoso list to hounte* verarbeitete.²⁹⁴ Hierbei fiel auf, dass das Halsband der Hirschkuh, die sinnbildlich für Petrarcas geliebte Laura steht, in seinem Gedicht mit Diamanten und Topasen geschmückt ist.²⁹⁵ So heißt es in der 190. Rima:

„Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole, a la stagione acerba.

Era sua vista sí dolce superba
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro;
come l' avaro, che 'n cercar tesoro,
con diletto l'affanno disacerba.

„Nessun mi tocchi, al bel collo dintorno
scritto avea di diamanti et di topazi;
,libera farmi al mio Cesare parve.“

Et era 'l sol già volto al mezzogiorno;
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.⁴²⁹⁶

dern versah – wahrscheinlich von der Ovid'schen Sage von Aktaion inspiriert, anders jedoch sind die gejagten Tiere bemerkenswerterweise nun nicht mehr männlichen, sondern weiblichen Geschlechts.

Für diesen Hinweis danke ich Marc Föcking.

292 Vgl. Ioannis AEmyliani, *Naturalis De Ruminantibus Historia* [...], Venedig 1584.

293 Vgl. ebd., S. 85 f.

294 Bezüglich der antiken Legenden, aus denen Petrarca das Motiv der Hirschkuh mit dem gravierten Halsband schöpfte, wird in der Forschung ebenfalls immer wieder auf Plinius den Älteren und Solinus verwiesen. Vgl. hierzu etwa Jennifer Crone, *When the Divine Lady Becomes a Genius. The Journey from Joi to Lack in Courtly Love Poetry*, in: *Sydney Studies* 39 (2013), S. 1–24, hier S. 9. Zumindest bei Solinus ist die Erzählung jedoch nicht zu finden. Vgl. Stephen Minta, *Petrarch and Petrarchism. The English and French Traditions*, Manchester 1980, S. 69.

295 Vgl. Mario Domenichelli, Wyatt's „translation“ of Petrarch's „Una canida cerva“, in: *Italique* 15 (2012), S. 118–125, hier S. 120.

296 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche

Die von Petrarca ausformulierte Vorstellung, die Inschrift auf dem Halsband der Hirschkuh (beziehungsweise Lauras) sei aus Diamanten und Topasen eingetragen, kann auch in der italienischen Porträtmalerei nachgewiesen werden. Dies belegt etwa die Studie Gabrielle Langdons über das Bildnis der Eleonora von Toledo (1522–1562) mit ihrem Sohn Giovanni (1543–1562), das Agnolo di Cosimo di Mariano (auch: Bronzino, 1503–1572) im Jahre 1545 fertigte (Abb. 110).²⁹⁷ Bei dem Collier der Herzogin von Florenz handelt es sich um ihr Hochzeitsgeschenk von Cosimo I. de' Medici (1519–1574), jedoch fügte Bronzino der Halskette mit dem Diamantenanhänger in seinem Gemälde einen Gürtel mit einem Topas hinzu. Langdons Argumentation folgend suchte der Künstler durch diese Schmuckstücke auf das Halsband in Petrarcas 190. Rima anzuspielen, um zu vermitteln, dass Eleonora von Toledo sich vollkommen ihrem Gatten verschrieb.²⁹⁸

Wie bei Petrarca sind auch bei Bronzino dem Diamant und dem Topas eine besondere Symbolik eigen. So vermerkte Mario Domenichelli in Bezug auf das Gedicht, dass die Hirschkuh ihrem Herrn zur Jagd vorbehalten sei, der sie einst bereits gefangen und seine Besitzansprüche ihr gegenüber durch das Halsband markiert hatte, wobei dieses Band zugleich auch als ein Zeichen des „*triumphus castitatis contra cupiditatem*“ gelesen werden kann.²⁹⁹ Die Grundlage hierfür stellte die Metaphorik der beiden Edelsteine dar, mit denen das Schmuckstück besetzt war. Sie wiesen dementsprechend auch auf die Standhaftigkeit und Keuschheit Lauras hin.³⁰⁰ Die Worte „*al mio cesare*“ in Petrarcas Gedicht sind als Hinweis auf Lauras Ausrichtung auf Gott zu interpretieren.³⁰¹ Demgegenüber thematisiert Bronzinos Gemälde die weltliche Liebesbeziehung zwischen Cosimo I. und seiner Gattin. Aufgrund der allegorischen Bedeutung des Diamanten und des Topasen können die Halskette und der Gürtel in dem Porträt Eleonoras als Zeichen ihrer Tugendhaftigkeit gelesen werden.³⁰² Vor dem Hintergrund, dass der Herzog der Toskana von Beginn seiner Herrschaft an mit dem ersten römischen Kaiser Augustus (63 v. Chr. – 14 n. Chr.) verglichen wurde, kommt Langdon in Bezug auf

Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel/Frankfurt am Main 1990, Rima CXC, S. 518. Eine deutsche Übersetzung findet sich ebd., S. 519.

297 Vgl. Gabrielle Langdon, A „Laura“ for Cosimo. Bronzino's Eleonora di Toledo with her Son Giovanni, in: *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, herausgegeben von Konrad Eisenbichler, London 2016, S. 40–70, hier S. 59, 61. Zu diesem Gemälde vgl. Le Gallerie degli Uffizi, Florenz, *Portrait of Eleonora di Toledo with her son Giovanni*, <<https://www.uffizi.it/en/artworks/%2FEleonora-di-toledo>> (6. Juli 2023).

298 Vgl. Langdon 2016, S. 59, 61.

299 Vgl. Domenichelli 2012, S. 120.

300 Vgl. ebd. Zu den allegorischen Lesarten des Diamanten vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 390 f.

301 Vgl. Domenichelli 2012, S. 120.

302 Vgl. Langdon 2016, S. 61.



Abb. 110: Agnolo Bronzino, *Eleonora von Toledo mit ihrem Sohn Giovanni*, 1545, Öl auf Holz, 119 × 96 cm, Florenz, Uffizien

das Porträt Bronzinos zu dem Schluss: „Wearing an enormous *diamante* at her throat and a large topaz set in her *cintura*, Eleonora, recalling the doe, claims an everlasting bind with her Caesar, Cosimo.“³⁰³

Angesichts der großen Popularität, die Petrarca in der Frühen Neuzeit genoss, ist anzunehmen, dass die Worte, die sich Suor Maria Sepellita in ihr Herz einritzte, von den *Canzoniere* inspiriert sind. Wie das Gemälde Bronzinos belegt, handelte es sich bei dem Motiv der Hirschkuh mit dem gravierten Halsband schon lange um einen wohlbekannten Topos, der in Italien bereits im Cinquecento im Medium des Frauenporträts behandelt wurde. Es ist anzunehmen, dass auch das Bildnis der sizilianischen Benediktinerin die Betrachtenden dazu anregen sollte, ihr Wissen um die antiken Legenden und Petrarcas Lyrik zu (re-)aktivieren, um eine Reflexion über die Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas anzustoßen. Dies konnte zu der Erkenntnis führen, dass die Fürstin von Lampedusa zwar bereits verheiratet war, jedoch durch die Einschreibung des Namens Mariens in ihr Herz unterstrich, dass sie der Liebe zur Jungfrau gegenüber den irdischen Begehren den Vorzug gab.

Die Neusemantisierung des legendarischen Berichts von der Hirschkuh mit dem gravierten Halsband, in der die Besitzverhältnisse von dem weltlichen Kaiser hin zur

Mutter Gottes verschoben werden, scheint, wie ein Blick auf Erbauungsbücher aus dem deutschsprachigen Raum verdeutlicht, spätestens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus gängig geworden zu sein. So zieht der Karmeliterbruder Joseph à Virgine Maria (1652–1722) in einer *Predigt Von dem Heil. Rosen-Krantz*, die er 1716 in Frankfurt und Nürnberg in seinem *Alphabetum Marianum* veröffentlichte, folgende Analogie:

„Endlich kan ich gar wohl den Heil. Rosen-Crantz vergleichen mit einem Halß-Band / welches Julius Caesar einem zahmen Hirschen hat an den Halß ge / worffen auf welches er folgende Wort gesetzt: Noli me tangere, sum Caesaris. [...] Eben dieses kan ich beysetzen dem Marianischen Psalter oder Rosen-Crantz / welchen ich gern einem jeden Christen an den Halß werffe / und dem selben eben diese Wort beysetze: Noli me tangere, Mariae sum. / Ruehre mich nur keiner an / Ich gehoer Mariae zu / Ich gantz frey gehen kan / Und lebe in bester Ruh.“³⁰⁴

In ähnlicher Weise, wie Joseph à Virgine Maria das gravierte Halsband dem Rosenkranz gegenüberstellt, vergleicht der Hieronymit Damasus à Corde Jesu in einer 1751 in München gehaltenen Predigt, die im selben Jahr in Augsburg in einem Band mit dem Titel *Acht-tägig-Hochfeyerlich-schuldigstes Carmeliter Danck-Fest, oder Eilff Marianische Lob-Reden* erschien, das „kleine Skapulier“ mit dem Halsband, das der Kaiser Augustus einer Hirschkuh umgelegt haben soll: „Auf dem Marianischen Schulter-Band essen [gemeint ist wohl: lesen] wir gleiche Wort [wie „Caesaris sum, noli me tangere“]: Virginis sum, noli me tangere, ich gehoere der Kayserin [des] Himmels und der Erden, Mariae der Allerseeligsten Jungfrauen, niemand seye mir schaedlich [...]“.³⁰⁵ Durch den Rückbezug auf die antiken Legenden über die Hirschkuh des Caesar und des Kaisers Augustus inszenieren beide Predigten den Rosenkranz beziehungsweise das Skapulier als marianische Schutz- und Bekenntniszeichen. Nachdem sie hierbei im Wortlaut respektive sogar in der Satzstruktur eine erstaunliche Nähe zu der Narbenschrift Suor Maria Sepellias aufweisen, ist es möglich, dass diese auch durch ähnliche Schriften aus dem 17. Jahrhundert inspiriert wurde.

Rückbezüge auf das biblische *Noli-me-tangere*-Motiv im Porträt Provenzanis

Letztendlich lassen sich alle bis hierher diskutierten Vorlagen auf die Verbindung zweier Bibelstellen zurückführen, genauer gesagt das *Noli-me-tangere*-Motiv in Joh 20,17 und die Aufforderung Jesu Christi an die Pharisäer in Mt 22,21, dem Kaiser zu

304 Joseph à Virgine Maria, *Alphabetum Marianum* [...], Frankfurt/Nürnberg 1716, Additamentum [...] „Die Vierzehende Predigt Von dem Heil. Rosen-Krantz“, S.129.

305 Damasus à Corde Jesu, *Acht-taegig-Hochfeyerlich-schuldigstes Carmeliter Danck-Fest, oder Eilff Marianische Lob-Reden* [...], Augsburg 1751, S. 183.

geben, was dem Kaiser gehöre, und Gott, was Gottes sei.³⁰⁶ Im Folgenden soll der Fokus auf der Episode aus dem Johannesevangelium liegen, bei der es sich um eine zentrale Szene in der christlichen Ikonographie handelt.³⁰⁷ Es geht um Maria von Magdala, die dem Auferstandenen als Erste begegnete. Nachdem der Gottessohn seine Jüngerin mit ihrem Namen ansprach, erkannte diese ihn, antwortete mit „Rabbuni“ (deutsch: Meister) und suchte sich – wie die zugleich folgende Reaktion des Erlösers suggeriert – Jesus Christus zu nähern und ihn anzufassen, worauf dieser die bekannten Worte „*Noli me tangere*“ sprach. Die Zurückweisung, die Maria Magdalena erfuhr, und das Verbot der taktilen Kontaktaufnahme sind auf den ersten Blick nicht ganz leicht zu verstehen. Das Außergewöhnliche dieser Szene beschreibt Jean-Luc Nancy wie folgt:

„Christus hält hier das Berühren ausdrücklich von seinem auferstandenen Körper fern. Zu keinem anderen Zeitpunkt hat Jesus es verboten oder verweigert, dass man ihn berühre. [...] Was nicht berührt werden darf, ist der auferstandene Leib. Wir können daher verstehen, dass er nicht berührt werden darf, weil er nicht berührt werden kann: Er ist nicht zu berühren.“³⁰⁸

Vor der Folie der Ausführungen Nancys stellt sich die Frage, wie die *Noli-me-tangere*-Formel in dem Gemälde Provenzanis zu verstehen ist. Warum wird der Moment der Herzeinschreibung mit diesen, die Berührung abwehrenden Worten des Gottessohnes verknüpft? Es scheint, dass Suor Maria Sepellita im Akt ihrer Selbststigmatisation zugleich als Unberührte stilisiert werden soll. Auch das erstaunliche Nicht-Zeigen ihrer Brandmarkierung, durch das sich die Druckgraphik van Westerhouts und das Gemälde des sizilianischen Künstlers von Talstosas Lebensbeschreibung der Fürstin absetzen, wird vor diesem Hintergrund plausibel. Wenn die Benediktinerin selbst als unangetastet und unberührt ausgezeichnet wird, kann der Name Jesu Christi dieser Logik entsprechend im Moment der Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas noch nicht in ihr Körperbild eingeschrieben sein, denn in der bildlichen Inszenierung geht es zunächst

306 Zur Rückführung der möglichen Vorlagen auf das Johannes- bzw. Matthäusevangelium vgl. Crone 2013, S. 9.

307 Zum *Noli-me-tangere*-Motiv vgl. exemplarisch *Noli me tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, herausgegeben von Reimund Bieringer, Barbara Baert und Karlijn Demasure (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, Band 283), Leuven 2016; *To Touch or Not to Touch? Interdisciplinary Perspectives on the Noli me tangere*, herausgegeben von Reimund Bieringer, Karlijn Demasure und Barbara Baert (= Annua Nuntia Lovaniensia, Band 67), Leuven 2013; Barbara Baert, *The Gaze in the Garden. Mary Magdalene in Noli me tangere*, in: *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, herausgegeben von Michelle A. Erhardt und Amy M. Morris, Leiden 2012, S. 189–222; dies., *Noli me tangere, Narrative and Iconic Space*, in: *Jerusalem as Narrative Space*, herausgegeben von Annette Hoffmann und Gerhard Wolf, Leiden 2012, S. 323–350; Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Zürich 2008; Kat. Ausst. *Noli me tangere. Mary Magdalene. One Person, Many Images*, herausgegeben von Barbara Baert, Maurits Sabbebibliothek, Leuven, Leuven 2006.

308 Nancy 2008, S. 21f.

darum, die vollkommene Unberührtheit ihres Körpers zum Ausdruck zu bringen. Damit einhergehend wird in dem Porträt der Benediktinerin zugleich auch die Grundlage für die Herzeinschreibungen am Körper ihrer Töchter sowie der folgenden Generationen weiblicher Religiösen aus der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa geschaffen.

Die Feststellung der Unberührbarkeit der sizilianischen Nonne war kein Einzelfall in der frühneuzeitlichen Porträtmalerei. So findet sich die Bildinschrift „*NOLI ME TANGERE*“ auch in dem Florentiner Halbfigurenbildnis einer jungen Frau aus der Berliner Gemäldegalerie, das dem italienischen Künstler Agnolo di Domenico del Mazziere (1466–1513) zugeschrieben wird und um 1485/1490 datiert ist (Abb. 111).³⁰⁹ Die Porträtierte wird in dem Werk vor einer bergigen Landschaft in leichter Untersicht dargestellt. Das in die Dreiviertelansicht gewendete Haupt ist von einer zarten Haube bedeckt, durch die die Dargestellte als Braut oder jung Verheiratete ausgewiesen sein könnte.³¹⁰ Selbstbewusst lässt sich die Dame ansehen, wohingegen den Betrachtenden des Gemäldes ein direkter Blickkontakt verwehrt bleibt. Das cremefarbene Mieder ihres Gewands liegt eng an dem schlanken Rumpf der jungen Frau an und verheißt einen überaus reizvollen Einblick auf ihr Dekolleté. Viele Details in dem Bildnis fordern ein haptisches Sehen geradezu heraus. So scheinen die korallenroten Kugeln der Kette am Hals der Porträtierten einzeln mit den Augen „befühlt“ werden zu können. Nicht nur in der Körpermitte, sondern auch an den Schultern, an denen die puderverfarbenen Ärmel des Kleids an dem Mieder angebracht sind, laden die Einstichstellen, durch die Bänder gezogen und zum Teil verknotet sind, dazu ein, die textilen Durchdringungen, deren Darstellung Agnolo di Domenico del Mazziere in seinem Bildnis so viel Aufmerksamkeit schenkt, mit den Fingerspitzen zu „betrachten“. Im spannungsvollen Gegenüber dazu stehen jedoch die Worte „*NOLI ME TANGERE*“, die am unteren Bildrand des Werks eingetragen sind, und zwar nicht von ungefähr auf einer Brüstung, die eine deutliche Abgrenzung des porträtierten Frauenkörpers schafft.³¹¹ Der Text

309 Zu diesem Porträt vgl. Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt am Main 2015, S. 45–48; Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento* (= *Ars et scientia*, Band 6), Berlin 2014, S. 565–567; Stephan Weppelmann, *Zum Schulterblick des Hermelins – Ähnlichkeit im Porträt der italienischen Frührenaissance*, in: *Kat. Ausst. Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, herausgegeben von Keith Christiansen und dems., Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin / Metropolitan Museum of Art, New York, München 2011, S. 64–76, hier S. 67.

310 Vgl. Groebner 2015, S. 45 f.

311 Auf der Bildnisrückseite findet sich ein Lorbeerkranz, der möglicherweise auf die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerbaum anspielt. Er wird u. a. durch die Inschrift „*TIMORE D'INFAMIA E / SOLO DISIO D'ONORE*“ („Furcht vor Schande und einzig das Sehnen nach Ehre“, Übersetzung M.S.) ergänzt. Diese ist auf Petrarca's *Triumphus Pudicitie* zurückzuführen, in dem der Dichter der Keuschheit als höchste Schönheit huldigt. In Bezug auf die Interpretation des Bildes wurde festgehalten, dass die Bildinschrift „*Noli me tangere*“ sowohl keusch als auch spielerisch ausgelegt werden kann. Dem-



Abb. 111: Agnolo di Domenico del Mazziere, *Bildnis einer jungen Frau*, um 1485–1490, Öl auf Pappelholz, 48,1 × 31,1 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

fügt dem Bildnis ein Berührungsverbot hinzu, das – da es auf der ästhetischen Grenze zwischen dem Raum der Betrachtenden und dem des Bildes platziert ist – zu einer unüberwindbaren Schwelle wird. Dass das Gemälde deutliche Berührungsangebote macht, der weibliche Körper durch das „*NOLI ME TANGERE*“ zugleich aber auch entzogen wird, produziert ein Spannungsverhältnis zwischen dem Begehren und dem Nicht-Berühren-Dürfen.

Wie Nancy unterstreicht, gehört es wesentlich zur Malerei, nicht berührt zu werden, dem Bild im Allgemeinen ist es wesentlich, dass es nicht zu berühren ist.³¹² „Kunst betrachten“, so formulieren es in diesem Sinne auch Carolin Meister und Kristin Marek,

entsprechend vielfältig sind die Lesarten. Während Patricia Simons betonte, dass der Ausdruck des Begehrens und der sinnlichen Präsenz der Porträtierten bewusst inszeniert sind und das Gemälde die „verlockende Präsenz verbotener, tiefer liegender Körperzonen“ evoziere, plädierte Stephan Weppelmann dafür, dass das Bildnis kein Gesicht *al natural* zeige, sondern ein überhöhtes Tugendideal als „physische Evidenz moralischer Perfektion“. Zu den Inschriften auf der Bildnisrückseite sowie zu den verschiedenen Interpretationsansätzen vgl. ausführlicher Groebner 2015, S. 45–48 (das Zitat von Patricia Simons findet sich auf S. 46); Hessler 2014, S. 565 f.; Weppelmann 2011, S. 67.

312 Vgl. Nancy 2008, S. 65.

„heißt in der Regel Distanz bewahren: sich dem Sehsinn überlassen, Abstand halten.“³¹³ Dementsprechend machen das Gemälde Provenzanis und das Berliner Vergleichsbeispiel durch ihre Bildinschriften explizit, dass sie auf keinen Fall angefasst werden dürfen. In diesem Sinne hat Barbara Baert mit Bezug auf das biblische *Noli-me-tangere*-Motiv die folgenden Überlegungen angestellt:

„Maybe the Noli me tangere is fundamentally about art. The relationship between the picture and the observer is not (usually) a tactile relationship, but it operates in the field of energy of the gaze. The work of art is also a manifestation in transit. Art that presents itself as apparent reality, even when – in its most mimetic form – it inspires the forbidden desire to touch, is also the image that constantly slips away from us.“³¹⁴

Vor dem Hintergrund der Überlegungen Baerts kann auch für das Bildnis Suor Maria Sepellitas festgehalten werden, dass das Verbot „*Noli me tangere*“ das Begehren zu berühren eigentlich erst auslöst und intensiviert, das Werk Provenzanis sich jedoch just in diesem Moment durch seine Bildinschrift entzieht. Im Kontext der zuvor skizzierten Geschlechterdifferenzen in Bezug auf die Selbststigmatisation ist das Berührungsverbot vor allem auch als dezidierte Absage an den männlichen Betrachter zu verstehen, den Körper beziehungsweise das Bildnis der Nonne mit seinem „tastenden Blick“ anzurühren, während Suor Maria Sepellita das „*Noli me tangere*“ durch die Verletzung ihres eigenen Körpers als drastischste Form der Berührung selbst überschreitet, um den Besitzrechten der Mutter Gottes Ausdruck zu verleihen. Mit der selbst zugefügten Wunde schafft sie den sensibelsten Punkt des Gemäldes. Hierauf verweist auch der Bildort, an dem das Berührungsverbot in ihrem Porträt angebracht ist. Anders als in dem Werk von Agnolo di Domenico del Mazziere, in dem sich das „*Noli me tangere*“ auf der Brüstung eher subtil mit den Miederschnüren am Gewand der jungen Frau in Verbindung setzen lässt, macht die unmittelbare Nähe zu der freigelegten Brust der Nonne einen zweifelsfreien Bezug zu dieser bereits „verletzten“ beziehungsweise noch immer äußerst „verletzlichen“ Bildstelle in dem Werk Provenzanis offensichtlich. Der „wunde Punkt“ im Bildnis Suor Maria Sepellitas lädt förmlich zu einer weiteren Ver-

313 Carolin Meister und Kristin Marek, Plakat zur Ankündigung der Tagung „Kunst und Berührung“, 12./13. Januar 2016, Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, <<http://www.kunstakademie-karlsruhe.de/vortraege/tagung-kunst-und-beruehrung/>> (6. Juli 2023). Vgl. hierzu auch Steffen Siegel, Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder, in: *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, herausgegeben von Marcel Lepper, Steffen Siegel und Sophie Wengerscheid, Frankfurt am Main 2005, S. 127–147, hier S. 140. Siegel merkt einschränkend an, dass eine solche Deutung des Sehens als ein auf Distanz angelegtes Rezeptionsdispositiv ältere Theorien des Sehens unberücksichtigt lässt, denen der Gedanke eines vom Auge ausgesendeten Sehstrahls zugrunde liegt. Dieses impliziere die Vorstellung einer materiellen Berührung durch das Auge selbst. Vgl. ebd., Anm. 19.

314 Barbara Baert, Touching with the Gaze. A Visual Analysis of the Noli me tangere, in: Kat. Ausst. *Noli me tangere* 2006, S. 43–52, hier S. 51 f.

letzung ein und erinnert hierin an die Darstellungen der isolierten Seitenwunde Jesu Christi wie im Psalter der Bonne von Luxembourg (Abb. 80), die sich selbst exponieren, um nicht nur imaginär, sondern tatsächlich mit dem Finger berührt zu werden, beziehungsweise auch an die sogenannten „Speerbildchen“, die man seit 1424 im Rahmen des Nürnberger „Fests zu Ehren der Heiligen Lanze und der Arma Christi“ (auch „Speerfest“ genannt) mitunter tatsächlich durchbohrte.³¹⁵ Die Linke Suor Maria Sepellitas, deren Zeigefinger sich in die selbst zugefügte Wunde legt, unterstützt diesen Eindruck noch zusätzlich. Diese Geste ruft eine Bibelstelle auf, die in der Heiligen Schrift nahezu unmittelbar auf die Begegnung des auferstandenen Jesus Christus mit Maria Magdalena folgt.

Der Finger in der selbst zugefügten Wunde als Anspielung auf den „zweifelnden Thomas“

Es handelt sich hierbei um die ebenfalls kunsttheoretisch bedeutsame Episode des „zweifelnden Thomas“, über den Joh 20,24–29 wie folgt berichtet:³¹⁶

„Thomas aber, einer der Zwölf, der Zwilling genannt wird, war nicht bei ihnen, als Jesus kam. Da sagten die andern Jünger zu ihm: Wir haben den Herrn gesehen. Er aber sprach zu ihnen: Wenn ich nicht in seinen Händen die Nägelmale sehe und lege meinen Finger in die Nägelmale und lege meine Hand in seine Seite, kann ich's nicht glauben. Und nach acht

315 Zu Darstellungen der isolierten Seitenwunde wie im Psalter der Bonne von Luxembourg vgl. dieses Kapitel, S. 233–236. Zu den sogenannten „Speerbildchen“ vgl. die Einleitung und das vierte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 44 f. resp. S. 400.

316 Zum „zweifelnden Thomas“, auch in Beziehung zum *Noli-me-tangere*-Motiv vgl. Erin E. Benay, *Touch Me, Touch Me Not. The Doubting Thomas and the Noli me tangere in Later Renaissance Art*, in: Bieringer, Baert und Demasure 2016, S. 313–332; Andreas Matena, *Ein tastender Blick*, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, herausgegeben von David Ganz und Thomas Lentz (= KultBild, Band 4), Berlin 2011, S. 62–77; ders., *tange et vide – Konzepte von Neugierde und Zeugenschaft in der Thomasperikope und ihrer Exegese*, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, herausgegeben von Wolfram Drews und Heike Schlie, Paderborn 2011, S. 119–136; Andreas Plackinger, *Visus und tactus. Affekt und Wahrheit in Caravaggios Ungläubigem Thomas. Überlegungen zum religiösen Sammlerbild im Rom des frühen 17. Jahrhunderts*, in: *kunsttexte.de* (4/2010), S. 1–13, <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7585/plackinger.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (6. Juli 2023), Siegel 2005, S. 127–131, 139–146; Rudolf Preimesberger, *Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor“ der Berliner Gemäldegalerie*, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, S. 243–260, hier S. 252 f.; Nicola Suthor, *Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo / Pontormos „Noli me tangere“ und Caravaggios „Ungläubigem Thomas“*, in: Von Rosen, Krüger und Preimesberger 2003, S. 261–281; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München 2001, S. 259–261; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 31–39.

Tagen waren seine Jünger abermals drinnen, und Thomas war bei ihnen. Kommt Jesus, als die Türen verschlossen waren, und tritt mitten unter sie und spricht: Friede sei mit euch! Danach spricht er zu Thomas: Reiche deinen Finger her und sieh meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig! Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott! Spricht Jesus zu ihm: Weil du mich gesehen hast, darum glaubst du? Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!³¹⁷

Die Episode der Begegnung zwischen Thomas und dem Auferstandenen stellt offensichtlich das Pendant zu Maria Magdalenas Zurückweisung dar.³¹⁸ Wie das *Noli-metangere*-Motiv thematisiert sie die Leistungen, Grenzen und Konkurrenz der verschiedenen sensorischen Erfahrungen – hier nicht das Hören, sondern das Sehen und die Berührung – und verschränkt dieses mit dem Begreifen, dem Glauben und dem Bezeugen.³¹⁹

Thomas meint, erst an die Auferstehung Jesu Christi glauben zu können, wenn er dessen Wundmale nicht nur gesehen, sondern auch berührt habe.³²⁰ Der Moment dieser Berührung ist in der Bibel nicht beschrieben, er wird dadurch suggeriert, dass der Gottessohn seinen Jünger – anders als Maria Magdalena – förmlich dazu einlädt, den Finger in seine Seitenwunde zu legen. Ob Thomas dieser Aufforderung tatsächlich folgte, wird jedoch offengelassen.³²¹ Wie Andreas Matena darlegt, deuteten die Kirchenväter diese Seh-Geschichte des Evangelisten Johannes kurzerhand in eine Berührungsgeschichte um.³²² Mit der Berührung als „Leerstelle“ in der Erzählung der Thomasperikope befasste sich dementsprechend auch die bildende Kunst. Ein außergewöhnliches Beispiel hierfür stellt Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571–1610) nach 1601 gefertigtes Gemälde *Der zweifelnde Thomas* aus der Sammlung Giustiniani in der Bildergalerie Sanssouci in Potsdam dar (Abb. 112).³²³ In dem Werk ist das Begehren des Jüngers nach der Berührung des auferstandenen Leibes, so Siegel, „zu einer Szene skandalöser Penetration gesteigert“³²⁴. Vollkommen neuartig provoziert die halbfigurige religiöse Historie im Querformat durch die brutale Nahsicht auf den Moment, in dem der weit aus ältere Thomas, der in Begleitung zweier weiterer älterer Apostel ist, als zentrale Bildfigur den Zeigefinger, nicht frei von sexuellen Konnotationen, in die offenliegende Seitenwunde des am linken Bildrand stehenden Auferstandenen in wesentlich jüngerem

317 Joh 20,24–29.

318 Vgl. Benay 2016, S. 313.

319 Vgl. ebd. sowie Siegel 2005, S. 127.

320 Vgl. Siegel 2005, S. 129.

321 Vgl. Matena 2011 [Ein tastender Blick], S. 66 f.; Plackinger 2010, S. 4; Suthor 2003, S. 269.

322 Vgl. Matena 2011 [Ein tastender Blick], S. 72.

323 Zu diesem Gemälde, zum Teil auch im Kontext der Besprechung von Jeanette Christensens Arbeit *Ostentatio Vulnerum* aus dem Jahre 1995 vgl. Benay 2016, S. 327–329; Plackinger 2010; Siegel 2005, S. 127–131;

Preimesberger 2003, S. 252 f.; Suthor 2003, S. 267–281; Krüger 2001, S. 259–261; Bal 1999, S. 31–39.

324 Siegel 2005, S. 129. Vgl. auch ebd. S. 131.



Abb. 112: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Der zweifelnde Thomas*, nach 1601, Öl auf Leinwand, 107 × 146 cm, Potsdam, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bildergalerie von Sanssouci

Alter stößt „wodurch die Haut sich“, wie Nicola Suthor anschaulich schildert, „oberhalb des eindringenden Fingers faltig aufwirft“³²⁵. Diese Penetrierung wird einerseits, so argumentiert Suthor weiter, durch Thomas’ aufdringlichen Blick verstärkt, welcher der Berührung des Fleisches Jesu Christi folgt, andererseits aber auch dadurch gesteigert, dass der Gottessohn das Handgelenk seines Jüngers ergreift, um ihn in seinem Handeln anzuleiten.³²⁶ Es geht hierbei, wie sie fortfährt, noch nicht um die Darstellung der Glaubensbekundung, sondern um die Zuspitzung auf den unmittelbar bevorstehenden Moment der Einsicht Thomas’ in die göttliche Natur Jesu Christi.³²⁷ Caravaggio zielt auf

325 Suthor 2003, S. 267. Vgl. auch ebd. S. 270 f. sowie Benay 2016, S. 328; Plackinger 2010, S. 3 f., 6.

326 Vgl. Suthor 2003, S. 267, 271 f. Zu Thomas’ voyeuristischem Blick vgl. auch Plackinger 2010, S. 8; Krüger 2001, S. 259. In Bezug auf den Altersunterschied, der zwischen dem Gottessohn und seinen Jüngern besteht, hat Bal festgehalten, dass dieser in Verbindung mit Thomas’ stierendem Blick eine homosexuelle Spannung hervorruft, in der der Körper Jesu Christi zum Objekt des Begehrens wird. Vgl. hierzu Bal 1999, S. 37.

327 Vgl. Suthor 2003, S. 272. Preimesberger unterstützt die Beobachtungen Suthors. Vgl. Preimesberger

affektive Reaktionen der Betrachtenden ab, auf ihr Mitleiden mit dem Gottessohn. Die verdreckten Fingernägel des Jüngers rufen überdies auch die Vorstellung einer Verschmutzung und Entzündung der Seitenwunde des Gottessohnes auf und können ein Unbehagen oder auch einen Ekelaffekt auslösen.³²⁸ Dies alles erzeugt, so Plackinger, ein Nicht-Sehen(-Wollen), bisweilen sogar das Wegblicken.³²⁹

Der Forschung zufolge reagierte Caravaggio mit seinem Gemälde aller Wahrscheinlichkeit nach auch auf den seit der Antike geführten Diskurs über das Verhältnis und die Wertigkeit von Gesichts- und Tastsinn.³³⁰ Nachdem das klassische Primat des Sehens seit der Antike und bis weit ins Cinquecento außer Frage stand, geriet die bestehende Hierarchie der Sinne um 1600 – also genau, als das Gemälde aus der Sammlung Giustiniani gefertigt wurde – zunehmend ins Wanken. Dabei kam es zu einer allmählichen Aufwertung des Tastsinns, der nun als Realität verbürgend erachtet wurde, während das Auge potenziell eher dem Risiko der Täuschung ausgesetzt erschien.³³¹ Im Hinblick auf den Wettstreit der Künste kam Bernini 1665 zu dem Schluss, Skulptur sei Wahrheit, Malerei hingegen Blendwerk und Lüge.³³²

Im gattungstheoretischen Disput zwischen Malerei und Skulptur wurde der biblische Thomaszweifel, wie Klaus Krüger über den Wettstreit der Künste feststellte, zu einer einschlägigen Referenzstelle.³³³ Mit Krüger spricht sich auch Plackinger dafür aus, dass Caravaggio mit seinem Werk *Der zweifelnde Thomas* im Gegensatz zu der stereotyp vorgetragenen Argumentation, die von dem Künstler Bernini auf den Punkt gebracht wurde, eine subtil reflektierte Wendung dieser Relation aufzuzeigen suchte. Carravaggio konnte, wie die Forschung argumentierte, nicht allein beweisen, dass er es beherrschte, sowohl den Seh- als auch den Tastsinn durch die Kunst der Malerei zu befriedigen. Vielmehr ging es ihm wohl darum, einen Hinweis darauf zu geben, dass sich im Thomaszweifel die Relevanz einer höheren Wahrheit offenbart, die sich der sinnlichen Erfahrung entzieht. Vor der Folie der biblischen Worte „Selig sind, die nicht

2003, S. 252. Währenddessen sieht Krüger den Moment der Gotteserkenntnis verbildlicht. Vgl. Krüger 2001, S. 259.

328 Vgl. Plackinger 2010, S. 4, 6 f., 9 f.; Suthor 2003, S. 270 f.

329 Vgl. Plackinger 2010, S. 9.

330 Vgl. Plackinger 2010, S. 8 f.; Krüger 2001, S. 260 f.

331 Vgl. Plackinger 2010, S. 8 f.; Krüger 2001, S. 260 f. Ausführlicher zur Hierarchisierung und der klassischen Rangordnung der Sinne sowie der neuen Wertschätzung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit vgl. Frank Fehrenbach, *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der Italienischen Renaissance*, in: *Sehen und Handeln*, herausgegeben von Horst Bredekamp und John M. Krois (= Actus et Imago, Band 1), Berlin 2011, S. 141–154; Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit* (= Communicatio, Band 22), Tübingen 2000.

332 Vgl. Plackinger 2010, S. 9; Hans Körner, *Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste*, in: Von Rosen, Krüger und Preimesberger 2003, S. 221–241.

333 Vgl. Krüger 2001, S. 260.

sehen und doch glauben³³⁴, mit denen Jesus im Johannesevangelium eine Erkenntnisfähigkeit durch den Gesichtssinn negiert, erscheint es paradox, dass Caravaggio mittels desselben ein höheres Sehen als dasjenige mit den sinnlichen Augen aufzeigt und auf eine imaginäre Dimension hinweist, die letztendlich auch das Potenzial des Berührens übersteigt. Die Freisetzung eben jener Erkenntnis auf dem Weg zum Glauben wird zum eigentlichen Wahrnehmungsprozess in Caravaggios Werk.³³⁴

Aufgrund der obigen Ausführungen wird klar, dass auch die Gestik der linken Hand Suor Maria Sepellitas in dem Gemälde Provenzanis nicht bloß auf ihre deiktische Funktion beschränkt ist. Während die Rechte den Namen Mariens in das nackte Fleisch einritz, fühlt die Linke der sizilianischen Nonne – angelehnt an den zweifelnden Thomas – dieser Selbstbeschriftung nach. Suor Maria Sepellita ist hierbei jedoch Berührte und Berührende zugleich. Mit der linken Hand führt sie den Blick der Betrachtenden auf die Wunde und bezeugt stellvertretend für diese, dass dem, was zu sehen ist, aber nicht berührt werden darf, Glauben geschenkt werden kann. Dem Zeigefinger der sizilianischen Nonne folgend, der sich noch tiefer in den abgeschatteten Bereich der Wunde bohrt, scheint es aber noch um eine weitere, unter der Haut liegende Wahrheit zu gehen. So wie Suor Maria Sepellita der Besitz Mariens ist, vermittelt diese Geste, ist die Mutter Gottes auch im Herzen der Benediktinerin präsent. Die äußeren Spuren, die entstanden, nachdem der Körper der Nonne nicht nur durch die Nadelarbeit, sondern auch durch die Narbenschrift substanziell verändert wurde, dienen den Betrachtenden hier noch als Beweis dafür, dass sie auch dem Nicht-Sichtbaren im Herzinneren Suor Maria Sepellitas Glauben schenken können. Nach dem Hinweis auf den Bezug zum biblischen Thomaszweifel, der sich im Porträt Suor Maria Sepellitas manifestiert, soll vor dem Hintergrund, dass Heinrich Seuse auf seine Selbststigmatisation eine sichtbare göttliche Antwort in Form des goldenen, mit Edelsteinen verzierten Kreuzes auf seiner Brust erhielt, abschließend näher betrachtet werden, wie die göttliche Rückmeldung auf Suor Maria Sepellitas neusemantisierte Herzeinschreibung ausfiel.³³⁵

„*Amor sculpsit*“. Die göttliche Bestätigung der Selbstbeschriftung Rosalia Trainas am Körper ihrer Tochter Suor Maria Crocifissa

Wie bereits in Bezug auf das Gemälde *I santi Tomasi* von der Hand Provenzanis angedeutet wurde, verlagerte sich die göttliche Rückmeldung auf Suor Maria Sepellitas Selbstbeschriftung auf die Körper ihrer Töchter und weiterer weiblicher Nachkommen der folgenden Generationen.³³⁶ Die bedeutendste Herzeinschreibung stellt hierbei die

334 Vgl. Plackinger 2010, S. 4, 8 f.; Krüger 2001, S. 260 f. Vgl. ferner auch Suthor 2003, S. 178.

335 Zur göttlichen Beantwortung der Selbststigmatisation Heinrich Seuses vgl. dieses Kapitel, S. 193 f.

336 Zur Genealogisierung und Biologisierung der Herzeinschreibung in der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa vgl. dieses Kapitel, S. 206–217.

der Venerabile Suor Maria Crocifissa dar. Noch vor dem Noviziat, so berichtet ihre Vita, die Girolamo Turano erstmals 1704 und dann noch einmal 1709 in Venedig publizierte, spürte die zweitgeborene Tochter der Fürstin, dass sich ihre Liebe zu Gott in ihre Seele auf eine Weise eingepägt hatte, die für alle anderen unbekannt war. In diesem Sinne sprach sie zu sich selbst:³³⁷

„E questa era in quel principio la mia Orazione, la quale era tutta in Dio, e similmente nella meditazione della sua Santissima Umanità, e Passione, conoscendo non solo le sue pene, ma in propria persona gl'interni moti, e sussistenze del suo patire: il che s'imprimeva in me, come si ricama un drappo sopra un esemplare, ritraendo io nell'Anima mia l'orme, e pedate della sua Passione, e con tanta profondità, che fuori di ciò non sapeva operare.“³³⁸

Die eben zitierten Zeilen erinnern daran, dass das Einsticken des Marienbildes von den Angehörigen des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro als Einprägen der Effigie der Gottesmutter in das eigene Fleisch verstanden wurde und gleichzeitig das Vorstellungsbild der Inkarnation des Gottessohnes im Herzen entfaltete.³³⁹ Im Fall von Suor Maria Crocifissa wurde dieser Gedanke nun dahingehend variiert, dass sich ihre Gebete und Meditationsübungen vornehmlich auf das Leiden Jesu Christi fokussierten und sie dementsprechend der Überzeugung war, in ihrem Innersten auch die Spuren der Passion des Gottessohnes wiederzufinden. Dass diese Ausrichtung auf den Erlöser auch die göttliche Antwort auf die Selbststigmatisation ihrer Mutter am Körper Suor Maria Crocifissas in entscheidendem Maße beeinflusste, wird in dem Bericht darüber deutlich, wie sie ihrem Namen, „die Gekreuzigte“, entsprechend in der *Imitatio Christi* selbst zur „Kreuzträgerin“ wurde.³⁴⁰ So weiß Turano über die göttliche Herzeinschreibung, welche die sizilianische Nonne zum Osterfest im Jahre 1678 in einer 49 Stunden andauernden Ekstase von Gründonnerstag auf Karsamstag unter Todesqualen empfing, das Folgende auszuführen:³⁴¹

„In quel medesimo tempo, che cadè Crocifissa come estinta, si sparse per la cella un soavissimo odore. Le Religiose, che sentivano ricrearsi, non sapendo da qual parte veniva quell'improvvisa fragranza, si posero a rintracciarne la fonte per dove la sentivano più

337 Vgl. Turano 1709, S. 42 f.

338 Ebd., S. 43 („Und so war auch mein Gebet, welches sich ganz auf Gott bezog, und ebenso in der Meditation über seine heiligste Menschheit und Passion, nicht allein seine Qualen kennend, sondern zugleich auch in eigener Person die inneren Bewegungen und das Fortbestehen seines Leidens. Dies alles hat sich eingepägt, wie ein Tuch, dass mithilfe einer Schablone bestickt wird, sodass sich in meiner Seele die Spuren und Fußabdrücke seiner Passion so tief finden, dass sie [die Seele] außerhalb ihrer [Passion] nicht mehr handeln kann.“ Übersetzung M.S.).

339 Zum Konzept des Einstickens in den „Fleischmantel“ vgl. dieses Kapitel, S. 256 f.

340 Isabella Tomasi erhielt diesen Namen bereits vor dem Noviziat und der offiziellen Namensänderung von ihrem Onkel, Carlo Tomasi. Vgl. hierzu Turano 1709, S. 46.

341 Vgl. ebd., S. 216–219.

acuta, e trovarono alla fine, ch'èsalava dal petto della Sorella estatica: perciò la Badessa, che ivi era presente, ordinò, che le si scoprisse. Saporò all'ora tanto più copioso l'odore; che ne fù ripieno tutto il Dormitorio, e videro con indicibile maraviglia, che nella parte sinistra del petto, ovo batte il Cuore, tenea sopra la carne impressa una Croce ben formata. Era lunga quattro deti in circa con un'deto di larghezza, di color fosco, quasi nero, e tendente all'oscuro, con in mezzo: ove s'unisce il tronco alle braccia, la figura d'un Cuore, e nell'estremità delle braccia due lettere majuscole A. in una, S. nell'altra; il cuore, e le lettere di color d'oro. Dinotavano queste, como lo discritro la stessa Crocifissa al Confessore, il nome dell'Impressore di quell'impronta prodigiosa, ch'era stato l'Amore, cioè Amor sculpsit.³⁴²

Das Stigma Suor Maria Crocifissas, das den süßlichen Duft der Heiligkeit (*odore di santità*) verströmte, trat ihrer Lebensbeschreibung zufolge auf dem Fleisch in Höhe ihres Herzens zu Tage, also eben an jener Stelle, an der sich ihre Mutter selbst stigmatisiert hatte.³⁴³ Analog zu Heinrich Seuses göttlicher Antwort handelte es sich bei dem miraculösen Zeichen um ein Kreuz, dessen Kostbarkeit durch das goldene Herz in der Kreuzesmitte und die goldenen Buchstaben auf den beiden Kreuzesarmen betont ist. Die Initialen „A“ und „S“ verdeutlichen den Kunstcharakter des göttlichen Liebesmals auf der linken Brust Suor Maria Crocifissas, denn das *sculpsit* kann wiederum als Anspielung auf die künstlerische Fertigung von Druckgraphiken verstanden werden. In der Signatur der Liebe „*Amor sculpsit*“ klingt damit, wie in Biagio della Purificaciones Ausführungen zu den gestickten Marienbildern, der Bezug auf die Arbeit von Kupferstecher*innen an. Suor Maria Crocifissas Körper wurde dementsprechend in einem Akt der göttlichen Liebe wie ein Kupferblech graviert und nach Beendigung dieses göttlichen Überformungsprozesses von der Hand des *Deus artifex* mit „Liebe“ signiert. Die Verknüpfung der Lettern „A“ und „S“ weist überdies eine visuelle Nähe zu dem Gegenüber der griechischen Buchstaben *alpha* und *omega* auf, die sich häufig auf dem

342 Ebd., S. 218 f („Zur gleichen Zeit, als Suor Maria Crocifissa wie eine Tote niederfiel, verbreitete sich ein sehr süßer Geruch in der Zelle. Die Ordensschwwestern, die sich wie neu geboren fühlten, wussten nicht, woher der plötzliche Duft kam, und machten sich daran die Quelle aufzuspüren. Dort, wo es am stärksten war, fanden sie endlich heraus, dass er aus der Brust der in Ekstase befindlichen Schwester ausdünstete: Da ordnete die ebenfalls anwesende Äbtissin an, dass diese aufgedeckt werden solle. Der Geruch war in dieser Stunde bereits so stark, dass er den gesamten Schlafsaal erfüllte, und sie sahen mit unsagbarer Verwunderung, dass auf der linken Seite der Brust, dort wo das Herz schlägt, auf dem Fleisch ein wohlgeformtes Kreuz eingepägt war. Es war ungefähr 4 Finger lang und einen Finger breit und von dunkler Farbe, fast schwarz, mit Tendenz zum Dunklen und in der Mitte, wo sich der Kreuzstamm und die beiden Kreuzesarme treffen, war die Form eines Herzens zu erkennen und am Ende der beiden Kreuzesarme waren zwei Großbuchstaben, A. auf der einen und S. auf der anderen Seite, eingetragen. Und das Herz und die Buchstaben waren von goldener Farbe. Dieses bezeichnete, wie dieselbe Crocifissa ihrem Beichtvater erläuterte, den Namen desjenigen, der sich ihr mit dieser wundersamen Spur eingepägt hatte, das war die Liebe, also Amor sculpsit.“, Übersetzung M. S.).

343 Zum Duft der Heiligkeit vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 97.

Kreuzeszeichen eingeschrieben finden.³⁴⁴ Das allumfassende göttliche Prinzip scheint somit noch einmal explizit auf die Liebe des Gottessohnes zu den Menschen übertragen zu sein, die weder einen Anfang noch ein Ende kennt.

Aus Turanos Bericht geht weiterhin die kontinuierliche Veränderung dieses göttlichen Zeichens hervor. So fährt der Biograph Suor Maria Crocifissas fort, dass das Stigma bis zum Ostersonntag noch dunkler wurde, sich die Haut ihrer Brust abschälte, bevor die Stelle faulte und das Kreuz sich hierauf bis zum Pfingstfest weiß verfärbte. Beim Tod der sizilianischen Nonne soll ihr Stigma ebendiese Farbe besessen haben, jedoch noch viel reiner ausgesehen haben als zuvor. Anstelle des Herzens und der Buchstaben wurde, wie Turano weiterhin bemerkt, im Rahmen der Leichenschau jedoch ein roter Halbkreis in der Kreuzmitte sowie jeweils ein roter Punkt auf jedem Kreuzarm gesichtet.³⁴⁵ Seine Ausführungen schließt der Biograph mit einem Hinweis darauf, dass das göttliche Zeichen in ebendieser Gestalt als zentrales Attribut in der Ikonographie der Venerabile Suor Maria Crocifissa bestimmt wurde:

„Ed appunto colla figura di questa Croce su’l petto l’illustrissimo Monsignor Arcivescovo Fr. Don Francesco Ramirez Vescovo di Girgenti, il quale con altre Persone gravi ne fù testimonio di veduta, ordinò che si pingesse l’Imagine della Venerabile Serva del Signore già defonta.“³⁴⁶

Während die *vera effigie* aus der Bildergalerie des Benediktinerinnenklosters in Palma di Montechiaro das Kreuz mit dem Herzen zwischen den Initialen „A“ und „S“ in rotbräunlicher Farbe zeigt (Abb. 62 und 63), entspricht der Kupferstich, der die Vita Suor Maria Crocifissas begleitet, der Forderung des Erzbischofs Ramirez (Abb. 113).³⁴⁷ Die Druckgraphik ist mit dem Namen der Nonne Suor Isabella Piccini (1644–1734) aus dem Konvent Santa Croce in Venedig signiert. Die als Elisabetta Piccini geborene Klarissin wurde von ihrem Vater, dem venezianischen Kupferstecher Giacomo Piccini (um 1617 – nach 1669), ausgebildet und führte auch nach ihrem Klostereintritt in einer langen und äußerst produktiven Karriere vielfältige druckgraphische Arbeiten religiösen, aber auch weltlichen Inhalts aus.³⁴⁸ Das von ihr gefertigte Bildnis Suor Maria

344 Zur Gegenüberstellung der griechischen Buchstaben *alpha* und *omega* in Verbindung mit dem Kreuzeszeichen vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 180.

345 Vgl. Turano 1709, S. 219–220.

346 Ebd., S. 220 f („Der berühmteste Erzbischof Francesco Ramirez, Bischof von Agrigent, welcher mit anderen seriösen Personen Zeuge davon war, befahl, dass das Bild der ehrwürdigen Dienerin des Herrn, die bereits verstorben war, mit der Figur dieses Kreuzes auf der Brust zu malen sei.“, Übersetzung M. S.).

347 Vgl. ebd., ohne Seitenangabe (auf das Inhaltsverzeichnis folgende Illustration).

348 Zu Isabella Piccini vgl. Red., Art. „Isabella Piccini“, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Hans Vollmer, Band 26, Leipzig 1932, S. 581. Zu Giacomo Piccini vgl. Red., Art. „Giacomo Piccini“, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Hans Vollmer, Band 26, Leipzig 1932, S. 581.



Abb. 113: Suor Isabella Piccini (geboren als Elisabetta Piccini), Suor Maria Crocifissa della Concezione bzw. Isabella Tomasi, um 1709, Kupferstich, aus: Girolamo Turano, *Vita e virtù della venerabile Serva di Dio Suor Maria Crocifissa della Concezione* [...], Venedig, 1709, ohne Seitenangabe (auf das Inhaltsverzeichnis folgende Illustration)

Crocifissas lehnt sich an die *vera effigie* der sizilianischen Nonne an, zeigt jedoch anstelle des Herzens einen Halbkreis und in den Kreuzesarmen nicht die Buchstaben „A“ und „S“, sondern die geforderten Punkte. Durch den Habitausschnitt, der anders als in der *vera effigie* nicht mehr mandelförmig ist, sondern die Konturen des Kreuzes aufnimmt, wirkt das Stigma im Körper Suor Maria Crocifissas auf eigenartige Weise eingesetzt. Im Unterschied zu den Buchstaben, die ihre Mutter sich ins Fleisch ritzte, scheint sich das göttliche Mal zugleich auch aus der linken Brust der Crocifissa zu erheben. Dieser Effekt, den Piccini durch die Schattierungen – insbesondere unterhalb der Kreuzesarme – hervorruft, verleiht dem Stigma eine starke Plastizität. Sein Reliefcharakter evoziert hierbei weniger die Vorstellung einer Brandmarkierung, sondern vielmehr die Assoziation mit der Verformung von Wachs unter Einwirkung eines Siegelstempels.

Während Suor Maria Sepellita ihren Körper aktiv geöffnet hatte, scheint es, als sei der Leib Suor Maria Crocifissas durch den passiv empfangenen göttlichen Abdruck auf der Höhe ihres Herzens wieder verschlossen worden. Der Pakt den die Mutter durch ihre Narbenschrift mit der Jungfrau Maria besiegelte, wird erst durch den Pakt des Gottessohnes mit ihrer Tochter vollkommen gemacht. Die aktive Beschriftung des Herzens wird von der passiven Empfängnis der Herzenschrift beantwortet. Suor Maria Sepellitas Priorisierung der *Imitatio* Mariens wird durch die Fokussierung ihrer Tochter auf die Kreuzigung Jesu Christi vollendet. Auf die Ikonographie Suor Maria Crocifissas sollten Ramirez' Forderungen letztlich nur bedingt Einfluss besitzen. So verdeutlichen Porträts der sizilianischen Nonne, die von Domenico Provenzanis Hand stammen beziehungsweise ihm zugeschrieben werden, dass das Kreuz, in dem sich das kleine Herz und die Buchstaben „A“ und „S“ finden, zum gängigen Zeichen für die Stigmatisation Suor Maria Crocifissas wurde.³⁴⁹

Die Begründung der Genealogie der „ewigen Herzenswunde“ in der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa

Es gilt abschließend noch einmal festzuhalten, warum die selbst zugefügte Narbenschrift Suor Maria Sepellitas von solch grundsätzlicher Bedeutung für die Etablierung ihrer Familie in der sizilianischen Gesellschaft war. Basierend auf der Idee van Westerhouts ist in dem Gemälde Provenzanis der Moment der Selbststigmatisation der Benediktinerin mit der Feststellung ihrer Unberührtheit verknüpft. Der Beweis der Reinheit ihres Körpers, der in dem Bildnis durch die Anführung der *Maria Immaculata* als Vorbildfigur und die jegliche Berührung abwehrenden Worte „*Noli me tangere*“ geführt

349 Diese Gemälde befinden sich in der Bildergalerie des Benediktinerinnenklosters von Palma di Montechiaro, in der Kathedrale San Gerlando in Agrigent sowie in der Privatsammlung von Gioacchino Lanza Tomasi. Vgl. Associazione Culturale „Naro che Rinasce“ 1988, S. 145.

wird, schafft die Grundlage für die miraculösen Herzverwundungen am Körper ihrer weiblichen Nachkommen, die bezeugen, dass die göttliche Bevorzugung dem Familienverband des Adelsgeschlechts fest eingeschrieben ist. Der unangetastete und unberührte Körper der „Stammutter“, zu der die Fürstin erhoben wird, und ihre eigenmächtige Selbstbeschriftung stellen die Voraussetzungen für die Inkarnation des Gottessohnes im Herzen ihrer Tochter und die Begründung der Genealogie der „ewigen Herzenswunde“ in der Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa dar. Die Konstruktion der „Vererbbarkeit“ dieser Herzeinschreibungen, die in dem Gemälde *I santi Tomasi* eindrucksvoll nachvollzogen werden kann, verdeutlicht eine obsessive Auseinandersetzung mit dem Konzept der „Reinheit des Blutes“. Der Diskurswechsel, in dem die göttliche Einschreibung in das Herz als Zeugnis der ethischen Nobilität auf die biologische Ebene verschoben wird, muss hierbei als Versuch gewertet werden, den vermeintlichen Mangel, dass es sich bei den Tomasi di Lampedusa nicht um ein altingesessenes, sondern um ein vergleichsweise junges sizilianisches Adelsgeschlecht handelte, durch die exemplarische Religiosität auf der Ebene der *chiarezza di sangue* wieder einzuholen.

Wie in den obigen Ausführungen dargelegt wurde, stellt die Selbststigmatisation Suor Maria Sepellitas einen Bruch mit den bis dahin geltenden Konventionen in Bezug auf religiös motivierte Selbsteinschreibungen in Form von Körpermodifikationen dar. Diese wurden in Nonnenviten zwar beschrieben, aber für gewöhnlich nicht in bildlichen Darstellungen thematisiert, und so ist das Porträt der sizilianischen Benediktinerin, die ihre linke Brust eigenmächtig mit einer blutigen Narbenschrift versieht, etwas grundsätzlich Neues. Wie Repräsentationen von Heiligen belegen, wurden Herzeinschreibungen bis in die Frühe Neuzeit in Kunstwerken generell als ein Akt der göttlichen Gnade visualisiert, der dem in seiner Passivität gekennzeichneten weiblichen Körper widerfuhr. Dementsprechend war die heilige Johanna Franziska von Chantal in der Druckgraphik van Merlens im Zustand der ekstatischen Bewusstlosigkeit darzustellen, während der Gottessohn ihre Hand führte und, anders als in ihrer Vita beschrieben, in der Illustration der eigentliche Autor der Inschrift „JESUS“ auf ihrer Brust ist. Etwa zeitgleich wurde die *Vita iconibus expressa* zu einem relativ verbindlichen Vorbild für die Visualisierung der Herzvisionen der heiligen Maria Magdalena von Pazzi, welche die Worte Gottes in Bildern vornehmlich durch die Vermittlung der männlichen Hand des Kirchenvaters Augustinus in ihrem Herzen empfing.

In van Westerhouts Bilderfindung ist die Dekonstruktion dieser traditionellen Geschlechterkonstruktionen in Bezug auf die Selbstbeschriftung demgegenüber gleich in mehrfacher Hinsicht zu konstatieren, handelt es sich bei den Worten auf der Höhe des Herzens Suor Maria Sepellitas doch gerade nicht um den Namen Jesu Christi, sondern um den der Jungfrau Maria. Mit Bezügen auf das *Noli-me-tangere*-Motiv und den Thomaszweifel aus der Bibel thematisiert das sizilianische Nonnenporträt durch die Narbenschrift, dass der Präsenz Mariens im Herzen Suor Maria Sepellitas Glauben zu

schenken ist. Die selbst zugefügte Wunde am Körperäußeren der Fürstin, die in ihrem Bildnis als Beweis dieser „inneren“ Wahrheit dient, erhält eine göttliche Bestätigung durch die Stigmatisation, die Suor Maria Crocifissa passiv empfängt. Die Brandmarkierung in Kreuzesform, die die Tochter als göttliche Antwort der initialen Selbstbeschriftung ihrer Mutter erfuh, wird zum Zeichen dafür, dass die Narbenschrift Suor Maria Sepellitas eine genealogische Veränderung auslöste. Die als „Stammutter“ inszenierte Fürstin konnte so einen bedeutenden Beitrag für die Selbstinszenierung der Familie Tomasi di Lampedusa als ein von Gott auserwähltes Adelsgeschlecht leisten, dessen miraculöse Herzeinschreibungen innerhalb der „Blutsbande“ an die weibliche Nachkommenschaft „weitervererbt“ wurden.

3.9 Ergebnisse und Ausblick – Konzepte der „Vererbung“ und spiritueller Verwandtschaft – Zweifel und Glaube

Bereits in der ersten Fallstudie wurde deutlich, dass sich Herzeinschreibungen am weiblichen Körper in der Frühen Neuzeit nicht immer als passiv zu empfangende göttliche Gnadenerweise beschreiben lassen. So konnte mit Blick auf Sor Juana Inés de la Cruz festgehalten werden, dass neuspanische Nonnen die Miniaturmalereien für ihre *escudos de monjas* sehr wahrscheinlich mitunter auch selbst anfertigten. Die Vorstellung, dass das Körperbild junger Frauen im Rahmen der Ablegung der auf ewig bindenden Ordensgelübde von der göttlichen Hand überformt wurde, differenzierte sich mit dem Hinweis auf Klosterarbeiten, die im Rahmen der Vorbereitung auf die Profess von Novizinnen hergestellt wurden, um Selbsteinschreibungen performativ am eigenen Körper vorzunehmen.

Der Fall der sizilianischen Benediktinerin Suor Maria Sepellita stellt auch deshalb eine Steigerung gegenüber den bisher bekannten Herzeinschreibungen dar, da in ihrem Porträt durch die Nadelarbeit und die Narbenschrift eine eigenmächtig hervorgerufene substanzielle Veränderung der Materialität des weiblichen Körpers nicht nur in der Imagination der Betrachtenden angeregt, sondern tatsächlich im Bild inszeniert wird. Dass es sich bei dem Werkzeug, das die sizilianische Nonne für ihre Herzeinschreibung nutzt, nicht um einen Pinsel, sondern – in Anlehnung an den spitzen Griffel Heinrich Seuses – um ein scharfes Messer handelt, verdeutlicht die Radikalität ihrer Verschreibung und der damit einhergehenden Überwindung bestehender Geschlechterdifferenzen. Die Wunde auf der linken Brust Suor Maria Sepellitas regt die Reflexion über den Glauben an das Nicht-Sichtbare und das Nicht-Berührbare an. Zugleich provoziert die Narbenschrift der Fürstin am Körper ihrer Tochter eine göttliche Rückmeldung, die die „Vererbbarkeit“ der miraculösen Herzeinschreibungen im Benediktinerinnenkloster von Palma di Montechiaro behauptet. Dass diese im weiteren Verlauf des

18. Jahrhunderts nicht mehr allein auf die Familienangehörigen der Tomasi di Lam-pedusa beschränkt blieben, sondern sich letztendlich auch über das Beziehungsgeflecht der spirituellen Verwandtschaft in der Gemeinschaft des sizilianischen Frauenkonvents am Körper andere Nonnen manifestierten, veranschaulicht ein Kupferstich aus der Vita Angela Serroviras beziehungsweise der Suor Maria Antonia della Concezione (1656–1733), die Francesco Comaci im Jahre 1735 in Palermo veröffentlichte (Abb. 114).³⁵⁰

Die Druckgraphik zeigt die Benediktinerin als Halbfigur in ihrem Habit. Auf der Brust trägt sie das konventionelle Stickbild der *Maria Immacolata* mit dem Jesuskind auf dem Arm. Auf dem zur Schau gestellten Herzen der Nonne findet sich überdies eine zweite Darstellung der *Maria Immacolata*, die auf den ersten Blick wie eine spiegelbildliche und miniaturhafte Wiedergabe der gestickten Effigie der Gottesmutter wirkt. Sie hält den Christusknaben jedoch nicht in den Armen, sondern hat die Hände zum Gebet erhoben. Mit dem kleinen Marienbild auf dem Herzen nimmt das Bildnis Bezug auf eine Passage aus der Lebensbeschreibung Suor Maria Antonias. Comacis Ausführungen zufolge offenbarte die Benediktinerin ihrer Mentorin, Suor Maria Crocifissa, das sehnsüchtige Verlangen nach einem haptischen Beweis für die Präsenz der Mutter Gottes im eigenen Herzen wie folgt:

„Sorella io vorrei la nostra Santissima Madre fissa nel mio cuore. Sì, le rispose quella, già l'avete nel cuore; non parlate più. Contenta [,] Suor Maria Antonia cominciò a toccarsi il petto nella parte del cuore, credendo di poter toccare Maria Santissima scolpita sul cuore; ed avendo tentato alcuni giorni infruttuosamente, tutta dolente andossene da Suor Maria Crocifissa, dicendole: Sorella mi diceste, che Maria era nel mio cuore; e com'è vero? Se più volte avendo tentato non ve l'ho possuto trovare. Quanto siete semplice! ripigliò Crocifissa, e che l'avete a toccare con le mani? sì, sì, l'avete nel cuore; non dubitate, state allegramente, e così quietossi.“³⁵¹

In den eben zitierten Zeilen deutet sich an, dass Suor Maria Antonia aus dem Zwiegespräch mit Suor Maria Crocifissa schloss, die Präsenz der Mutter Gottes in ihrem

350 Vgl. Francesco Comaci, *Vita dell'umil Serva del Signore S.R Maria Antonia della Concezione della città di Licata Monaca nel Venerab. Monistero della Terra di Palma, nel secolo chiamata D. Angiola Serrovira* [...], Palermo 1735, Frontispiz.

351 Ebd., S. 39 („Schwester, ich möchte unsere Heiligste Mutter fest in meinem Herz wissen. Ja, antwortete ihr diese, du hast sie schon im Herzen; sprich nicht mehr. Glückliche begann Schwester Maria Antonia sich an die Brust auf der Seite des Herzens zu fassen, im Glauben die Allerheiligste Maria berühren zu können, die sie auf ihr Herz eingepreßt hat; und als sie dies einige Tage vergebens versucht hatte, ging sie voller Schmerzen zur Schwester Maria Crocifissa und sagte zu ihr: Schwester, ihr sagtet mir, dass Maria in meinem Herzen sei; und wie kann das stimmen? Wenn ich es doch so viele Male versucht habe und sie nicht finden konnte? Wie einfältig ihr doch seid! Antwortete Crocifissa, dass ihr meintet, sie mit den Händen berühren zu müssen? Ja, ja, ihr habt sie im Herzen, zweifelt nicht, bleibt glücklich. Daraufhin schwieg sie.“, Übersetzung M. S.).



Abb. 114: Anonym, Suor Maria Antonia della Concezione bzw. Angela Serrovira, um 1735, Kupferstich, aus: Francesco Comaci, *Vita dell'umil Serva del Signore S.R Maria Antonia della Concezione* [...], Palermo 1735, Frontispiz

Herzen müsse unweigerlich zur Folge haben, dass das Marienbild auf ihrem Herz-äußeren eingraviert („*scolpita sul cuore*“) und dementsprechend auch auf dem Körper-äußeren zu ertasten sei. Nachdem sich die Schülerin, wie Comica beschreibt, über mehrere Tage hinweg so heftig ihre Brust rieb, dass diese bereits zu schmerzen begann, kamen angesichts der erfolglosen Suche nach dem haptischen Beweis Zweifel an der Präsenz Mariens in ihrem Herzen auf.

Der Biograph Suor Maria Antonias bindet an dieser Stelle noch einmal an die Motive des *Noli me tangere* und des „zweifelnden Thomas“ an, die bereits in Suor Maria Sepelitas Porträt eine Rolle spielten. Dass Suor Maria Antonia von ihrer Mentorin, der Tochter der Fürstin, nur belächelt und sogar als einfältig bezeichnet wurde, deutet auf einen interessanten Wendepunkt in Bezug auf die bisherigen Forschungsergebnisse hin: So scheint Suor Maria Crocifissas Reaktion auf Suor Maria Antonias Versuch der haptischen Vergewisserung die konsequente Kongruenz von Äußerem und Innerem ganz grundsätzlich in Frage zu stellen. Wie in Caravaggios Gemälde *Der zweifelnde Thomas* klingt in der Zurechtweisung ihrer Schülerin der Hinweis darauf an, dass es zur religiösen Erkenntnis keinerlei sicht- oder greifbarer Zeichen bedürfe, sondern es vielmehr allein darum gehe, der Anwesenheit der Mutter Gottes im Innersten Glauben zu schenken. Die Präsenz der Jungfrau Maria im Herzen muss also, wie die Antwort der Crocifissa an die Schülerin impliziert, nicht grundsätzlich eine substanzielle Veränderung des Äußeren nach sich ziehen beziehungsweise in Form einer Körperspur sicht- oder tastbar sein.

Die Viten und Nonnenporträts aus dem sizilianischen Benediktinerinnenkonvent bestätigten bis hierher den Befund des vorherigen Kapitels, demzufolge es in Körperkonzepten aus katholischen Frauengemeinschaften gerade darum geht zu vermitteln, dass die Bilder am Körperäußeren gleichbedeutend mit den Bildern im Herzzinneren seien. Das Herausragende, das im Tadel Suor Maria Crocifissa aufscheint, ist die Klarstellung, dass die Präsenz der Jungfrau Maria im Herzen Suor Maria Antonias nicht durch haptische Beweise zu begreifen ist, sondern es einzig und allein um den Glauben geht. Die Ermahnung der Schülerin, nicht zu zweifeln und ihren Glauben an sicht- oder tastbar zu erfassende Körperspuren zu binden, sondern sich ganz auf die immaterielle Präsenz der Gottesmutter im eigenen Herzen zu verlassen, richtet sich auch an die Betrachtenden des Kupferstichs, wengleich die Illustration durch die Darstellung der kleinen *Maria Immaculata* im Herzen Suor Maria Antonias die eigentliche Aussage in der Vita in gewisser Weise konterkariert.

Der Blick auf die Lebensbeschreibung Suor Maria Antonias verdeutlicht ein beständiges Kreisen um die Frage, ob eine konsequente Kongruenz von Körperäußerem und -innerem besteht. Muss die Wandlung des „inneren Menschen“ immer auch eine substanzielle Veränderung der Körperhülle(n) nach sich ziehen? Materialisieren Bilder im Herzzinneren sich grundsätzlich auch auf dem Körperäußeren? Kann eine Einschreibung, die zur Verinnerlichung im Herzen über die Kleidung oder Haut performiert wird, mitunter an der Grenze des Körpers scheitern? Mit diesen Fragen

beschäftigt sich auch das dritte Fallbeispiel dieser Studie, in dem beleuchtet wird, wie das Anlegen von bildtragendem Schmuck, aber auch Körpermodifikationen wie Brandmarkierungen, Tätowierungen oder Narbenschriften als Strategien zur Verinnerlichung aus der protestantischen Perspektive bewertet wurden. Hierbei soll nachvollzogen werden, ob Praktiken, die durch die Verletzung der Körperhülle(n) Einschreibungen in das Herz vermittelten, in protestantischen Frauengemeinschaften vollkommen abwegig waren. Zugleich wird es darum gehen, näher zu untersuchen, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sich im Vergleich zu katholischen Nonnenklöstern in Bezug auf die Körperbild-Konstruktionen und die Konzeption von Herzeinschreibungen aufzeigen lassen.

4 Ordensverleihung versus „papistische Körpermodifikationen“. Das herzförmige „Stifts Zeichen“ an der Schärpe im Bildnis der lutherischen Äbtissin Rosina Susanna von Venningen

4.1 Die Porträts der ersten Äbtissinnen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe

Mit dem von anonymer Künstler*innenhand gefertigten Bildnis der Freiin Rosina (auch: Rosa) Susanna Katharina Philippina von Venningen (geboren 1672, Regierungszeit bis zum Tod: 1721–1733) wendet sich die Studie dem ältesten Werk der Äbtissinnengalerie des Kraichgauer Adelligen Damenstifts zu (Abb. 115), ein lutherisches freiweltliches Stift, das im Jahre 1718 von Amalia Maria Elisabeth (auch: Maria Amalia Elisabeth) von Mentzingen (geborene von Bettendorf, gestorben 1721) mit Unterstützung ihres Gatten, des Reichsfreiherrn Gottfried von Mentzingen (1638–1721), gegründet wurde und bis zum heutigen Tage besteht.¹ Einhergehend mit der Entscheidung, ein Hofgut in Bock-

1 Zu diesem Porträt vgl. Schaller 2020 [Nadelarbeit], 109 f., 122; Konrad Krimm, Heinz Maag und Siegfried Rupp, *300 Jahre Kraichgauer Adeliges Damenstift*, Bretten 2018, S. 24; Marieluise Kliegel, Gut betucht. Zum Selbstverständnis adeliger Stiftsdamen in Gewand und Stand, in: *Adelige Damenstifte Oberschwabens in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Dietmar Schiersner, Volker Trugenberg und Wolfgang Zimmermann (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B Forschungen, Band 187), Stuttgart 2011, S. 203–222, hier S. 216–220. Zur Thematik der noch immer nahezu unerforscht gebliebenen Äbtissinnengalerien in protestantischen (bzw. auch gemischt-konfessionellen) Damenstiften vgl. Karin Schrader, Protestantische Frauenbildnisse der Frühen Neuzeit, in: *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Susanne Rode-Breyman (= Musik-Kultur-Gender, Band 6), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 169–201, hier S. 186–188. Schrader bezieht sich diesbezüglich vornehmlich auf eine kostümgeschichtliche Untersuchung der Äbtissinnenbildnisse aus den Lüneburger Frauenklöstern von Babette Küster. Vgl. Babette Küster, *Die Äbtissinnenbilder der lüneburgischen Damenklöster. Untersuchungen*



Abb. 115: Anonym, *Rosina Susanna von Venningen*, nach 1725, Öl auf Leinwand, 107 × 81 cm, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

schaft bei Sinsheim als bisherigen Stifftssitz und Ausstellungsort der Äbtissinnengalerie aufzugeben, wurde das 107 × 81 cm große, in Öl auf Leinwand gemalte Porträt der Freiin von Venningen unlängst an das Badische Landesmuseum in Karlsruhe übergeben.²

Im Unterschied zu den bisher untersuchten Bildnissen findet sich in dem Gemälde keine Inschrift, die einen Anhaltspunkt für seine Entstehungszeit gibt. Als möglicher Anlass für die Fertigung des Werks kommt zunächst die offizielle Eröffnungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts im Jahre 1721 in Betracht, in deren Rahmen die Einsegnung und feierliche Installation Rosina Susanna von Venningens als erste Äbtissin erfolgte.³ Es ist jedoch anzunehmen, dass das Gemälde, wohl im Auftrag des Stifts, zu einem späteren Zeitpunkt entstand. Hierfür spricht jedenfalls das dem Familienwappen der von Venningens in der linken oberen Ecke gegenübergestellte Stiftswappen. Da es dem Kraichgauer Adelligen Damenstift in dieser Gestalt erst im Jahre 1725 anlässlich der Konfirmation durch Kaiser Karl VI. (1685–1740) in Form eines Wappenbriefs verliehen wurde (Abb. 116), kann das Porträt der Freiin von Venningen sehr wahrscheinlich zwischen 1725 und 1733 datiert werden.⁴ Damit ist jedoch keineswegs auszuschließen, dass das Werk möglicherweise auch erst nach dem Tod der ersten lutherischen Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts bestellt wurde.⁵

zu ihrer Bedeutung als Repräsentationsporträts und als Bildquellen für die Entwicklung der dortigen Klostertrachten, Magisterarbeit, 1989 vorgelegt an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Das in dieser Magisterarbeit untersuchte Material ist zum Teil publiziert. Vgl., dies., „Ob die kloster Junffern Schlecht und Schwartze kleider tragen“. Die Entwicklung der protestantischen Konventualinnentracht in Kloster Ebstorf, in: *Waffen- und Kostümkunde* 42/1 (2000), S. 1–16. Zur Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts vgl. dieses Kapitel, S. 337–339.

- 2 Mein herzlicher Dank gilt Siegfried Rupp, der mir in seinem Amt als Stiftsverwalter die Besichtigung der Äbtissinnengalerie sowie der Stiftsorden des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ermöglichte. Die schriftliche Auskunft über den Verkauf des Guts in Bockschaft und die Übergabe der Porträts der Äbtissinnengalerie an das Badische Landesmuseum in Karlsruhe erhielt ich von Herrn Rupp's Nachfolger, Christoph Tennstedt, dem ich für seine freundliche Unterstützung ebenfalls danke. Weiterhin gilt Konrad Krimm und Kurt Andermann mein herzlicher Dank für ihre Hilfsbereitschaft in Bezug auf meine Recherchen und den wissenschaftlichen Austausch.
- 3 Zur Eröffnungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts und zur Einsegnung der ersten Stiftsdamen vgl. dieses Kapitel, S. 355–357.
- 4 Die kaiserliche Konfirmationsakte und der Wappenbrief können im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift U 2 eingesehen werden. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 8 f.; Benedikt Schwarz, *Geschichte des Evangelischen Weltlichen Kraichgauischen Adelligen Damenstiftes*, Karlsruhe 1918, S. 41–45. Eine Transkription des Textes findet sich bei Schwarz 1918, S. 42–45. Zur kaiserlichen Konfirmation vgl. dieses Kapitel, S. 337, 341 f. Zur Bedeutung des Stiftswappens und seiner Ausdeutung vgl. dieses Kapitel, S. 346–349. Hinsichtlich der Gestaltung des Stiftswappens fällt im Vergleich von Wappenbrief und Äbtissinnenporträt auf, dass Details wie der Dornenkranz um die Rautenform oder der Totenkopf in dem Balkenkreuz in dem Gemälde stark vereinfacht wiedergegeben sind.
- 5 In der Festschrift zum 300-jährigen Jubiläum des Kraichgauer Adelligen Damenstifts wird angegeben, dass das Gemälde vor 1733 entstanden ist. Bei der Publikation handelt sich um eine überarbeitete

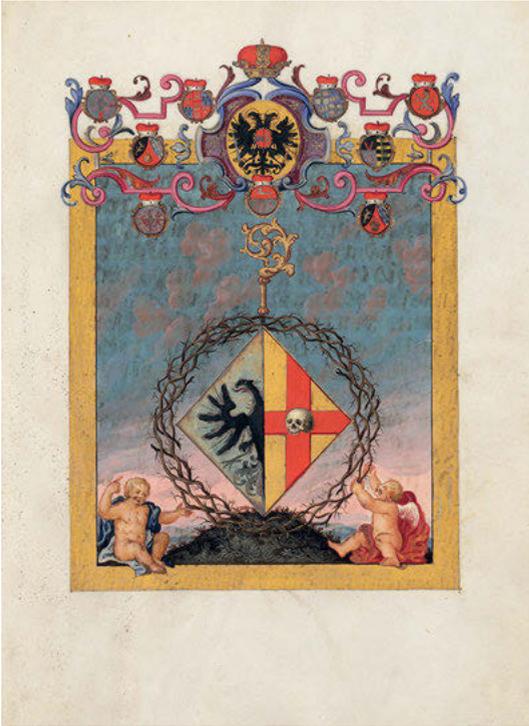


Abb. 116: Anonym, *Miniatur aus dem Wappenbrief Kaiser Karls VI. für das Kraichgauer Adelige Damenstift*, ausgestellt am 29. Januar 1725, kolorierte Zeichnung auf Pergament, unbekanntes Maß, Karlsruhe, Generallandesarchiv

Nicht allein das Stiftswappen zeichnet Rosina Susanna von Venningen in ihrem Bildnis als Stiftsmitglied⁶ aus, vielmehr wird die Stiftszugehörigkeit auch durch ihre

Neuveröffentlichung des Heftes, das Konrad Krimm und Heinz Maag bereits 1993 zum 275-jährigen Jubiläum veröffentlichten. Wie sich die neu hinzugefügte Datierung des Äbtissinnenporträts begründet, wird im überarbeiteten Text nicht näher erläutert. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 102 f.; Konrad Krimm und Heinz Maag, *Adler und Dornenkranz, 275 Jahre Kraichgauer Adeliges Damenstift*, Bretten 1993, S. 4. In der umfangreichen Korrespondenz zum Kraichgauer Adeligen Damenstift und in den Rechnungsbüchern aus dem 18. Jahrhundert, die ebenfalls im Karlsruher Generallandesarchiv aufbewahrt werden, fanden sich nach einer groben Durchsicht keine Hinweise auf die Bestellung oder die Bezahlung des Bildnisses. Eine detaillierte Untersuchung dieser Akten steht auch mit Blick auf die Frage nach dem*der Künstler*in und der Auftraggeber*innensituation noch aus.

6 Die Begrifflichkeit „Stiftsmitglied“ bzw. „Stiftsangehörige“ wird in diesem Kapitel, wenn nicht anders ausgeführt, zur Bezeichnung aller Stiftsdamen verwendet. Damit sind wiederum alle Frauen gemeint, die durch die Stiftung Amalia von Mentzingens direkt begünstigt werden sollten. Zur Vereinfachung werden also unter dieser Gruppe sowohl die im *Fundations- und Statutenbrief* so bezeichnete „Abtissin“, als auch die „Stifts-“ und „Prob-Fräulinnen“ zusammengefasst. Nicht außer Acht gelassen werden darf hierbei, dass es neben den Stiftsdamen auch weitere Stiftsangehörige gab. Die „Stifts-Fräulinnen“ werden in den Kraichgauer Statuten außerdem auch „Conventualinnen“ genannt, in anderen früh-

auffällige Kleidung und das herzförmige Schmuckstück an der Schärpe vermittelt. Beide Aspekte finden bereits im *Foundations- und Statutenbrief* aus dem Jahre 1721 Erwähnung, den Amalia von Mentzingen selbst ausformulierte und mehrmals überarbeitete.⁷ So wird in den Kraichgauer Statuten in Bezug auf das Gewand betont, „daß insgemein aller Hoffart und Pracht in Kleidungen, bey der Abtißin sowohl alß auch Stiffts- und Prob-Fräulinen, schlechterdings soll verboten seyn [...]“⁸. Wie die Anweisungen weiter ausführen, sollte die Äbtissin überdies dafür Sorge tragen, dass

„[...] alle üppige neue Moden, bevorab welche mit ärgerlicher Entblößung des Halßes und Brüsten geschieht, desgleichen auch die Tragung aller sammetenen und kostbahnen seidenen Stoffen, Spitzen, güldener und silberner Borten, gesticktes, wie nicht weniger auch alle hellfarbene Band von gelber, blümeranter und hochrother Coleur gänzlich vermieden und eingestelt bleibe.“⁹

Nachdem der *Foundations- und Statutenbrief* zunächst klar umreißt, welche Kleidung für die Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts unzulässig ist, wird fortgefahren, das Gewand solle stattdessen aus einem Stoff von einfacher Qualität und „schwarzer oder einer andern modesten Farbe, sambt saubern weißen Leinwandts“¹⁰ gefertigt sein. Überdies, so fügt die Stifterin hinzu, ist den Stiftsangehörigen „nicht verwehrt [...], auff dem Kopff feine Mousseline oder Flohr sambt einem modesten Band, jedoch ohne Spitzen zu tragen [...]“¹¹.

Dem relativ großen Interpretationsspielraum der eben skizzierten Forderungen begegnet die Freiin von Venningen – wie ihr Bildnis bezeugt – mit einer recht eigenartigen Lösung. So ruft die braun-weiße Stiftstracht der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adeligen Damenstifts unweigerlich die Assoziation mit dem Habit einer katholischen Nonne auf. Dies ist insofern bemerkenswert, als Amalia von Mentzingen bereits in ihrem Testament vom 12. August 1718 in Bezug auf ihre Stiftung nachdrücklich erklärte,

neuzeitlichen Damenstiften des Heiligen Römischen Reiches wurden sie mitunter auch als „Kanonis-sinnen“ bezeichnet. Vgl. Amalia Elisabeth von Mentzingen, *Foundation und Statuta des freyadlichen ohnmittelbahren weltlichen Fräulinnen Stiffts zu PFORTZHEIM, dem löblichen ohnmittelbahren reichs-freyen Canton Creychgew incorporirt*, 1721, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 28–57. Die finale Fassung des *Foundations- und Statutenbriefs* kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 454 eingesehen werden. Der Inkorporations-Zusatz wurde, wie Konrad Krimm hinweist, von anderer Hand hinzugefügt. Die Edition folgt der letzten Fassung vom 2. Mai des Jahres 1721. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 28, 118, Anm. 1.

7 Vgl. von Mentzingen, *Foundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 8 „Von der Abtißin und Stiffts Fräulinen Kleydung, item wie viel eine jede in das Stifft einbringen müsße“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 44f.

8 Ebd., S. 44.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

dass diese allein der Begünstigung geeigneter Kandidatinnen „Evangelisch lutherischer religion“¹² dienen solle. Noch drastischer wird diese Bedingung dann im *Foundations- und Statutenbrief* von 1721 formuliert:

„Weilen meine Special-Absicht vornehmlich dahin gehet, das meinen Glaubensgenossen zuforderist mit dieser Stiftung, inmaßen an Foundationen, so von Evangelisch-Lutherischen geschehen, bekanntlich ein grosser Mangel ist, gedienet und auffgeholfen werde; so will, statuiere, setze und ordne ich wohlbedächtigt und ernstlich, das alle und jede Personen, welche in dieses mein Stifft einkommen und bleiben wollen, von der Abtßin an bis zu dem geringsten Bedienten und Gesinde, wie ingleichen die Herrn Ober-Administratores und Vorsteher aus der ohnmittelbahren freyen Reichß Ritterschaft Ortß Creychgew, der reinen, seeligmachenden Evangelisch-Lutherischen Religion, wie solche in dem Wort Gottes und der ohnveränderten Augspurgischen Confession und andern unser Kirchen Symbolischen Büchern [gemeint sind lutherische Bekenntnisschriften] gegründet, mit Mund und Hertzzen zugethan und bleiben sollen; dann dieses soll als ein ewiges Grund-Requisitum zu allen Zeiten beständig observiret werden, das niemand, er sey, wer er wolle, welcher sich zu einer andern als der Evangelisch-Lutherischen Religion bekennet, auff keinerley Weiße in dieses Stifft zu irgend einem Beneficio, Genuß, Function oder Bedienung gelangen könne.“¹³

Aufgrund des leidenschaftlichen Bekenntnisses der Stifterin zur lutherischen Konfession und des generellen Verbots jeglicher Andersgläubigen im Kraichgauer Adeligen Damenstift ist ausgeschlossen, dass Rosina Susanna von Venningen einer anderen Lehre als dem Luthertum zugewandt war. Selbst für den Fall der Konversion einer Stiftsdame wurde im *Foundations- und Statutenbrief* vorsorglich geregelt, dass dieselbe „von dem Moment ihrer veränderten Religion“¹⁴ an jegliche Privilegien verliere und mit allen Konsequenzen aus der Stiftsgemeinschaft auszuschließen sei.¹⁵

Dass insbesondere die Kopfbedeckung der Freiin von Venningen in ihrem Porträt wie ein Nonnenschleier anmutet und somit maßgeblich für die Assoziation des Gewands mit einer katholischen Ordenstracht verantwortlich ist, zeigt der Vergleich mit einem Bildnis der Äbtissin Dorothea Magdalena von Stoltzenberg (geboren 1647, Regierungszeit bis zum Tod: 1692–1737), die zeitgleich das ebenfalls lutherische Damenstift Walsrode im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg regierte (Abb. 117).¹⁶ Laut

12 Amalia Elisabeth von Mentzingen, *Testament*, 12. August 1718, zitiert nach Schwarz 1918, S. 8–14, hier S. 9. Die Akte kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 54 eingesehen werden.

13 Von Mentzingen, *Foundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 3 „Von der Religion und Gottesdienst der Stiftsangehörigen“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 32.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd.

16 Zu diesem Porträt vgl. Renate Oldermann, *Kloster Walsrode. Vom Kanonissenstift zum evangelischen Damenkloster*, Bremen 2004, S. 142.



Abb. 117: Anonym, *Dorothea Magdalena von Stoltzenberg*, um 1737, Öl auf Leinwand, 123×92 cm (mit Rahmen), Walsrode, Kloster Walsrode, Klosterchor

der Überlieferung dieses Heideklosters¹⁷ soll Dorothea Magdalena von Stoltzenberg als Neunzigjährige auf ihrem Totenbett porträtiert worden sein.¹⁸ Wie das auf dem Klosterchor in Walsrode ausgestellte Bildnis der lutherischen Äbtissin zeigt, wurde dort zu dieser Zeit eine schlichte schwarze Stiftstracht getragen.¹⁹ Während das Gewand Dorothea Magdalenas in Bezug auf die Gestaltung der hochgeschlagenen Ärmel und der einfachen weißen Engageantes auffallende Ähnlichkeiten mit dem Kleid der Freiin von Venningen aufweist, hat ihre weiße Haube nichts mit einem Nonnenschleier gemein.

17 Nachdem die lutherischen Damenstifte des Herzogtums Lüneburg aus vorreformatorischen Frauenkonventen hervorgingen, werden sie noch immer als „Klöster“ bezeichnet. Dieses gilt ebenfalls für die lutherischen Damenstifte Itzehoe, Preetz, Schleswig und Uetersen in Schleswig-Holstein. Vgl. Oliver Auge, *Frauenklöster als konstitutive Bestandteile der Adelskultur im nordelbischen Bereich*, in: *Neue Räume – neue Strukturen. Barockisierung mittelalterlicher Frauenstifte*, herausgegeben von Klaus Gereon Beuckers und Birgitta Falk (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 12), Essen 2014, S. 317–346, hier S. 323.

18 Vgl. Oldermann 2004, S. 142.

19 Vgl. ebd.

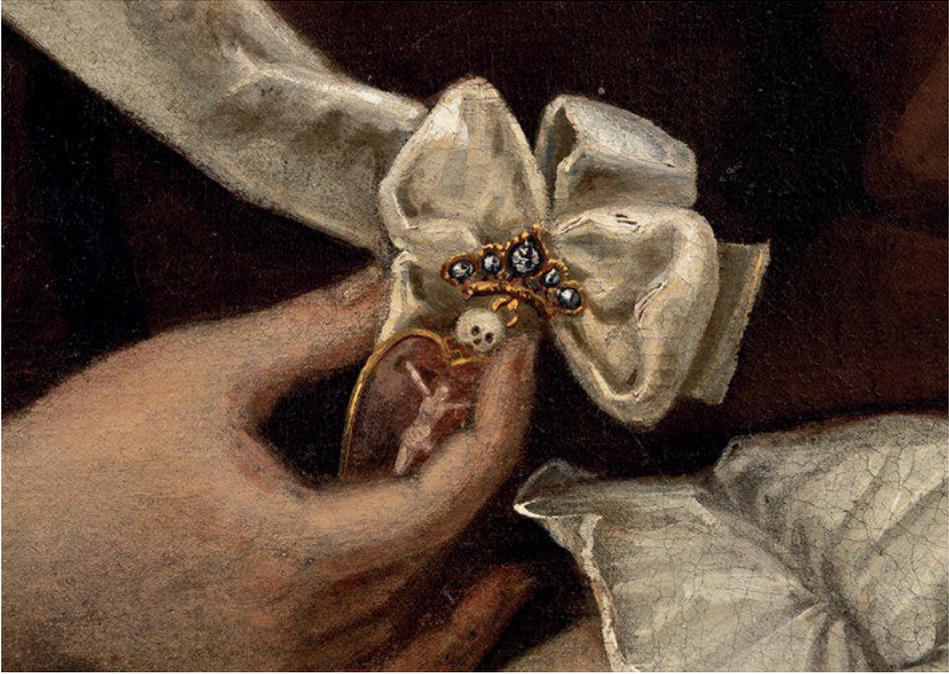


Abb. 118: Anonym, *Rosina Susanna von Venningen* (Detail), nach 1725, Öl auf Leinwand, 107 × 81 cm, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

Indessen ist das von Amalia von Mentzingen im *Fundations- und Statutenbrief* erwähnte „Stifts Zeichen“²⁰ des Kraichgauer Adelligen Damenstifts im Bildnis der Freiin von Venningen unterhalb ihrer linken Brust an einem weißen Schulterband angebracht (Abb. 118). Sechs Exemplare dieses herzförmigen Schmuckstücks (Abb. 119) befinden sich noch heute im Stiftsbesitz, wobei einige Exemplare an die derzeitigen Stiftsdamen verliehen sind und von diesen getragen werden. Die Gestaltung der „Stifts Zeichen“, die im Bildnis Rosina Susanna von Venningens nur zum Teil nachvollzogen werden kann, entspricht bis ins Detail einer Beschreibung, die der Gymnasialrektor, lutherische Kirchenrat und Historiker Johann Christian Sachs (1720–1789) über die Ordensdekoration des Kraichgauer Adelligen Damenstifts hinterlassen hat. So erläuterte Sachs das Aussehen des „Stifts Zeichens“ im fünften Band seiner *Einleitung in die Geschichte der Marggravschaft und des marggrävlichen altfürstlichen Hauses Baden*, die er zwischen 1764 und 1773 in Karlsruhe veröffentlichte, wie folgt:

20 Von Mentzingen, *Fundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 8 „Von der Abtißin und Stifts Fräulinen Kleydung, item wie viel eine jede in das Stiftt einbringen müsße“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 44.

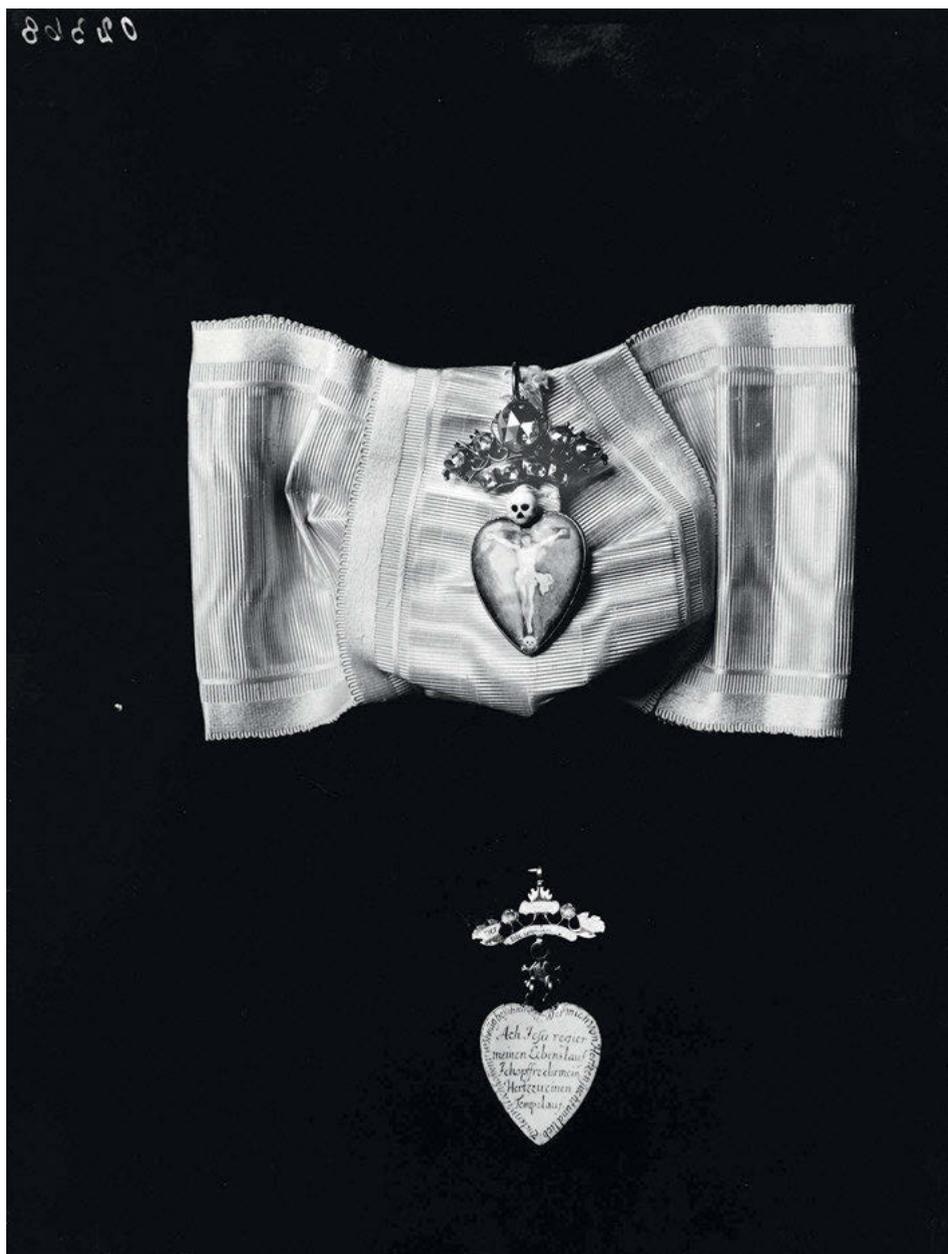


Abb. 119: Anonym, *Ordensdekoration der Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts* (Avers- und Reversseite), um 1721, Gold, Emaillé, Brillanten, ca. 4,6×2,6 cm, Kraichgauer Adeliges Damenstift, aktuell an die amtierende Äbtissin verliehen

(Bei der Abbildung handelt es sich um das Digitalisat eines von Wilhelm Kratt (1869–1949) angefertigten Glasnegativs mit den Maßen 18×24 cm, das im Generallandesarchiv in Karlsruhe aufbewahrt wird.)



Abb. 120: Anonym, *Dorothea Sybilla von Mentzingen*, vor 1770, Öl auf Leinwand, 102 × 85 cm, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

„Das Kleinod dieses Stifts wird an einem weissen Band ueber der rechten Achsel unter der linken Brust getragen. Es besteht in einem rothen Herzen, darauf ein Crucifix in geschmelztem Gold, oben und unten ist ein Totenkopf und ueber demselben eine Crone, welche bey der Frau Aebtißin mit Diamanten, bey den uebrigen Stifts-Damen aber mit Rubinen besetzt ist; nebst den Worten: Der Frommen Lohn die Gnaden-Cron. Um das rothe Herz liest man die Umschrift: Wer mich von Herzen sucht und liebt, zu dem will ich kommen und Wohnung bey ihm machen. Inwendig des Herzens stehn diese Worte: Ach JESU, regiere meinen Lebenslauf, ich opfre dir mein Herz zu einem Tempel auf.“²¹

Wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, ist das „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adelligen Damenstifts, im Gegensatz zu den zuvor besprochenen neuspanischen *escudos de monjas* und sizilianischen Stickbildern, nicht nur doppelseitig gestaltet, sondern außerdem aus äußerst kostspieligen Materialien wie Gold und Diamanten beziehungsweise Rubinen angefertigt. In ihrem Bildnis hält die Freiin von Venningen das wertvolle Kleinod mit den blaugrau schimmernden Edelsteinen präziös gerade so zwischen ihrem rechten Daumen und Zeigefinger, dass die Betrachtenden

21 Johann Christian Sachs, *Einleitung in die Geschichte der Marggrafschaft und des marggrävlichen altfürstlichen Hauses Baden*, 5 Bände, Karlsruhe 1764–1773, Band 5, S. 119.



Abb. 121: Anonym, *Christine Juliana von Gemmingen*, vor 1800, Öl auf Leinwand, 103,5 × 85,5 cm, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

ihres Porträts zumindest die Vorderseite des Schmuckstücks gut in Augenschein nehmen können.

Einen ähnlich programmatischen Charakter, wie ihn der*die anonyme Künstler*in des Gemäldes durch die betonte Präsentation des „Stifts Zeichens“ zum Ausdruck bringt, lassen die zum Vergleich herangezogenen Bildnisse zweier Nachfolgerinnen der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts erstaunlicherweise vermischen. Bei den Porträtierten handelt es sich, wie Konrad Krimm mit Benedikt Schwarz feststellt, einerseits wohl um eine Nichte der Stifterin, die Freiin Dorothea Sybilla von Mentzingen (geboren 1696, Regierungszeit bis zum Tod: 1733–1770) (Abb. 120), sowie andererseits um die Freiin Christine Juliana (auch: Christiane Juliane) von Gemmingen (Regierungszeit bis zum Tod: 1816–1823) (Abb. 121).²² Dass die drei Ölgemälde auf dem ehemaligen Hofgut des Kraichgauer Adelligen Damenstifts in Bockschaft gemeinsam ausgestellt wurden, suggeriert zunächst, die Bildnisse seien entsprechend der Regierungszeiten der jeweiligen Äbtissinnen in chronologischer Reihenfolge in Auftrag gegeben worden. Da jedoch von den Äbtissinnen, die dem Kraichgauer Adelige Damenstift zwischen 1770 und 1816 vorstanden, keine Porträts existieren, stellt sich die

22 Zu diesen Porträts vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 24; Schwarz 1918, S. 88 f., 91 sowie die Abbildungen X und XI mit den entsprechenden Bildunterschriften.

Frage, ob die Galerie tatsächlich historisch beziehungsweise kontinuierlich gewachsen ist. Zusätzlich bestärkt werden die aufkommenden Zweifel nicht zuletzt auch durch die Heterogenität der Bildnisse.²³

Wie Krimm argumentiert, ist lediglich das Bildnis Rosina Susanna von Venningens mit Sicherheit in ihrer Regierungszeit entstanden. Es ist das einzige Porträt, das neben dem Familien- auch das Stiftswappen zeigt und in dem die Äbtissin ihr diamantenbesetztes „Stifts Zeichen“ trägt.²⁴ Das dekolletierte prunkvolle Kleid der Freiin von Gemmingen kann indessen den Anweisungen der Kraichgauer Statuten, die „ärgerliche [...] Entblösung des Halbes und [der] Brüsten“ zu vermeiden, nicht entsprechen. Sehr wahrscheinlich wurde das Bildnis also noch vor ihrem Amtsantritt gefertigt und erst zu einem späteren Zeitpunkt in die Bildersammlung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts aufgenommen.²⁵ In Bezug auf die Äbtissinnengalerie wirft schließlich auch das Porträt der Freiin Dorothea Sybilla von Mentzingen weitere Fragen auf. So zweifelte Krimm die korrekte Identifikation der dargestellten Äbtissin an, da ihre Kleiderwahl, seiner Meinung nach, gerade jene „Hoffart und Pracht“ zur Schau stellt, die in den eingangs zitierten Zeilen aus dem *Fundations- und Statutenbrief* dezidiert abgelehnt wird.²⁶

Da die Regelungen bezüglich des Gewands doch relativ unspezifisch waren, ist es tatsächlich äußerst schwierig, eine Aussage darüber zu treffen, ob das silbergraue Kleid mit den Blütenstickereien und dem Hermelinbesatz bereits eine Übertretung der Anweisungen Amalia von Mentzingens bedeutete oder ob eine derartige Kleiderwahl für die Äbtissin eines adeligen Damenstifts nicht doch durchaus angemessen schien. Im Vergleich mit Frauenklöstern gab es im Kraichgauer Adelligen Damenstift keine genauen Vorschriften bezüglich der Stiftstracht, eine Uniformität derselben wurde nicht verlangt, was zu einer Vielfalt von eher schlichteren und pompöseren Kleiderentwürfen führen konnte. Ob es sich bei dem Gemälde um ein Bildnis Dorothea Sybilla von Mentzingens handelt oder doch ein anderes Familienmitglied porträtiert ist, kann in dieser Studie

23 Ein Überblick über die Abfolge der Regierungszeiten aller Vorsteherinnen von 1721 bis 1871 findet sich bei Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 111. Aus diesem geht hervor, dass das Äbtissinnenamt zwischen 1770 und 1775 unbesetzt blieb. Konkrete Bestrebungen im Hinblick auf den Aufbau einer Äbtissinnengalerie sind zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts mit den in dieser Zeit entstandenen Porträts der jeweiligen Vorsteherinnen zu belegen. Die jüngsten Bildnisse sind im Rahmen des 275-jährigen bzw. 300-jährigen Jubiläums des Kraichgauer Adelligen Damenstifts wohl um 1993 resp. im Jahre 2018 entstanden. Abbildungen dieser Gemälde finden sich ebd., S. 106–110.

24 Vgl. ebd., S. 24. Wie einleitend angedeutet wurde, ist jedoch auch eine Fertigung des Porträts nach 1733 nicht auszuschließen.

25 Vgl. ebd., S. 24. Der Neuauflage der Jubiläumsschrift zufolge ist das Gemälde vor 1800 entstanden. Vgl. hierzu ebd., S. 105.

26 Vgl. ebd., S. 24. Der Neuauflage der Jubiläumsschrift zufolge ist das Gemälde vor 1770 entstanden. Vgl. hierzu ebd., S. 104.

nicht abschließend geklärt werden. Vor dem Hintergrund, dass die zweite Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts, laut Schwarz, ihr Amt mit 37 Jahren übernahm und das Porträt eine deutlich ältere Frau zeigt, stellt sich jedoch ganz grundsätzlich die Frage, warum Dorothea Sybilla von Mentzingen, wenn sie in dem Gemälde porträtiert ist, auf die Zurschaustellung ihres wertvollen „Stifts Zeichens“ hätte verzichten wollen.²⁷

4.2 Der ambivalente Status der lutherischen Konventualinnen, die Nähe zum Weltlichen und die Reversibilität ihrer Stiftszugehörigkeit

Bei allen bisher angesprochenen Unklarheiten in Bezug auf das eben ausführlicher betrachtete Porträt bleibt dennoch bemerkenswert, dass dieses überhaupt Eingang in die Äbtissinnengalerie des Kraichgauer Adelligen Damenstifts fand. Dass nicht sofort zweifelsfrei einzuordnen ist, ob es sich bei der Porträtierten um die zweite Äbtissin handelt oder möglicherweise doch ein anderes Familienmitglied aus dem Adelsgeschlecht der von Mentzingens dargestellt ist, führt den ambivalenten Status der Angehörigen freiweltlicher Damenstifte sehr deutlich vor Augen. Anders als Nonnen, die ihre endgültige Profess ablegten, um sich bis zu ihrem Tod ins Kloster zurückzuziehen, gaben Stiftsdamen ihre weltliche Identität beim Stiftseintritt keineswegs auf. Aufgrund der Option, auch wieder aus der Stiftsgemeinschaft austreten und sogar heiraten zu können, bezeichnet Heike Düselder Damenstifte auch als „Wartesäle“²⁸. Dietmar Schiersner umschreibt das Leben im Stift in diesem Sinne auch als „identifikatorisches ‚Provisorium‘“²⁹ und resümiert, dass das beständige Irisieren zwischen

27 Vgl. Schwarz 1918, S. 88.

28 Heike Düselder, ... ein artig aufenthalt vor ein frölein. Die Bedeutung der Klöster und Stifte für den Adel, in: *Evangelisches Klosterleben. Studien zur Geschichte der evangelischen Klöster und Stifte in Niedersachsen*, herausgegeben von Hans Otte (= Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens, Band 46), Göttingen 2013, S. 219–236, hier S. 235. Düselder wies überdies darauf hin, dass die Stiftszugehörigkeit die Heiratschancen verbessern konnte. Vgl. ebd., S. 233 f. Vgl. ferner Teresa Schröder(-Stapper), Zwischen Chorgesang und Kartenspiel – Lebensführung und Herrschaftspraxis in Kloster und Stift, in: *Zwischen Aufbruch und Ungewissheit. Klösterliche und weltliche Frauengemeinschaften in Zentraleuropa im „langen“ 18. Jahrhundert / Between Revival and Uncertainty. Monastic and Secular Female Communities in Central Europe in the Long Eighteenth Century*, herausgegeben von Veronika Čapská u. a., Opava 2012, S. 267–295, hier S. 280; Ute Küppers-Braun, *Frauen des hohen Adels im kaiserlich-frieweltlichen Damenstift Essen (1605–1803). Eine verfassungs- und sozialgeschichtliche Studie. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Stifte Thorn, Elten, Vreden und St. Ursula in Köln* (= Quellen und Studien. Veröffentlichung des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen, Band 8), Münster 1997, S. 268–272.

29 Dietmar Schiersner, *Räume und Identitäten. Stiftsdamen und Damenstifte in Augsburg und Edelstetten im 18. Jahrhundert* (= Studien zur Germania Sacra, Band 4), Berlin/Boston 2014, S. 59.

einer „weltlichen“ und einer „geistlichen“ Identität für die Institution des frühneuzeitlichen Damenstifts insgesamt zutiefst charakteristisch ist und zugleich bis in die moderne Forschung hinein irritiert.³⁰ Es kommt in diesem Sinne nicht von ungefähr, dass gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Umfeld des ravenbergischen Adels auf der Sparenburg bei Bielefeld eine Diskussion über die Frage entbrannte, ob protestantische Äbtissinnen heiraten und zugleich ihr Amt behalten können.³¹

Einergehend mit der Reversibilität ihrer Stiftsangehörigkeit konnten die Mitglieder freiweltlicher Damenstifte diese nicht nur endgültig wieder verlassen, vielmehr nahmen sie auch während ihrer Stiftszeit aktiv am Leben außerhalb des Stifts teil. Da für sie keine strenge Klausurpflicht galt, durften sie das Stiftsanwesen – sofern sie überhaupt in diesem lebten – temporär verlassen, um gesellschaftlichen Anlässen beizuwohnen oder auf Reisen zu gehen. Wie die Forschung unter anderem für das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg feststellte, verfügten die Konventualinnen der dort ansässigen lutherischen Damenstifte im 18. Jahrhundert zu diesem Zweck neben der Stiftstracht auch über eine entsprechende Garderobe, die an der aktuellen Mode orientiert war und die man seitens der Regierung ebenso zu reglementieren suchte.³² So echauffierte sich das Landratskollegium im Jahre 1704, dass man die Stiftsdamen außerhalb der Klöster zuweilen „für geistliche nimmer ansehen sollte, sondern auch das Sie an pracht die hoffdamen öfters übertreffen, oder schwirlich von Ihnen können unterschieden werden“³³. Aus dem Zitat geht deutlich hervor, dass das Körperbild der Konventualinnen der Heideklöster, bedingt durch den stetigen Wechsel von Stiftstracht und weltlicher Garderobe und in Abhängigkeit von dem Raum, in dem sie sich gerade aufhielten, beständig changierte. Auf ein Kleinod, wie es von den Angehörigen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts getragen wurde, mussten die Lüneburger Stiftsdamen noch bis ins 19. Jahrhundert warten, sodass gut vorstellbar ist, dass sie, wenn

30 Vgl. ebd., 81f.

31 Vgl. Ute Küppers-Braun und Thomas Schilp, Vorwort der Herausgeber. Frauenkonvente im Zeitalter der Konfessionalisierung, in: *Katholisch-Lutherisch-Calvinistisch. Frauenkonvente im Zeitalter der Konfessionalisierung*, herausgegeben von dens. (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 8), Essen 2010, S. 7–17, hier S. 14–16.

32 Vgl. Franziska Dösinger, Vom geistlichen Stand und sittlichen Lebenswandel. Niedersächsische evangelische Klöster zwischen landesherrlicher Norm und alltäglicher Frömmigkeitspraxis, in: Otte 2013, S. 179–202, hier S. 198; Oldermann 2004, S. 144f., 151f.; Küster 2000, S. 11. Im katholischen freiweltlichen Damenstift Buchau wurde das Tragen zeitgenössischer farbiger Kleidung demgegenüber ohne weitere Einschränkungen erlaubt. Vgl. Kliegel 2011, S. 219; Bernhard Theil, *Das (freiweltliche) Damenstift Buchau am Federsee* (= Germania Sacra, Neue Folge, Band 32), Berlin u.a. 1994, S. 103.

33 Landraths-Collegium, *Vortrag an die Geheimen Räte*, 21. April 1704, zitiert nach Ernst Ludwig von Lenthe, Zur Geschichte der lutherischen Frauen-Klöster im Fürstenthum Lüneburg/Kirchenrechtliche Mitteilungen aus dem Fürstenthum Lüneburg, in: *Archiv für Geschichte und Verfassung des Fürstentums Lüneburg* 9/6 (1863), S. 403–555, hier S. 453. Vgl. Oldermann 2004, S. 145.



Abb. 122: Anonym, *Christiane Veronika von Pufendorf*, um 1765 (?), Öl auf Leinwand, 121 × 90 cm (mit Rahmen), Walsrode, Kloster Walsrode, Klosterchor

sie außerhalb des Stifts ihre weltliche Garderobe ausführten, leicht mit adeligen Damen ohne Stiftszugehörigkeit zu verwechseln waren.³⁴

Es darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass das modische und ständische Bewusstsein ebenfalls Auswirkungen auf die Stiftstracht der Lüneburger Klöster hatte. So zeigt das ebenfalls in Walsrode auf dem Nonnenchor ausgestellte Bildnis Christiane Veronika von Pufendorfs (geboren 1689, Regierungszeit bis zum Tod: 1738–1765) (Abb. 122), dass diese weitaus pompösere Engageantes trug als ihrer Vorgängerin, Dorothea Magdalena von Stoltzenberg (Abb. 117).³⁵ Ein noch offensichtlicheres Standszeichen stellt der leuchtend blaue Mantel dar, der wie das Kleid in dem (vermeintlichen?) Porträt der zweiten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts (Abb. 120) hermelinverbrämt ist und auch in den Porträts der Nachfolgerinnen im Amt der Christiane Veronika von Pufendorf prominent in Szene gesetzt wird.³⁶

34 Zur Verleihung der Stiftsorden an die Stiftsdamen der Heideklöster im 19. Jahrhundert vgl. Gritzner 1893, S. 65, 104 f., 135, 144 f., 224.

35 Zu diesem Porträt vgl. Oldermann 2004, S. 157.

36 Zum Hermelinmantel als Fürstenmantel vgl. Schrader 2009, S. 197 f., auch Anm. 66. Zu Abbildungen der Porträts der späteren Walsroder Äbtissinnen vgl. Oldermann 2004, S. 172, 177.

Auf die Streitigkeiten um die weltliche Garderobe der Stiftsangehörigen der Lüneburger Klöster zurückkommend, muss festgehalten werden, dass Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg (Georg I. von England, 1660–1727) selbst als Reaktion auf die anhaltenden Beschwerden seitens des Landratskollegiums im Jahre 1722 einen Regierungsentwurf aufsetzte, der den geistlichen Stand der Konventualinnen unterstrich und in Erinnerung rief, dass diese sich sowohl innerhalb als auch außerhalb ihres jeweiligen Stiftssitzes durch „eine modeste Kleidung“³⁷ von anderen weltlichen Ständen absetzen sollten.³⁸ Wenngleich die Statuten des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ebenfalls Passagen enthalten, in denen der temporäre Ausgang der Stiftsdamen geregelt wird, geht aus den Anweisungen Amalia von Mentzingens an keiner Stelle hervor, ob die Stiftstracht grundsätzlich auch außerhalb des Stiftsanwesens zu tragen oder wie im Fall der lutherischen Damenstifte im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg gegen ein modisches Gewand auszutauschen war.³⁹

Ebenfalls ungeklärt bleibt, wie mit dem „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adelligen Damenstifts zu verfahren war, wenn eine Stiftsdame gesellschaftlichen Anlässen beiwohnte oder auf Reisen ging. Währenddessen bezeugt das Beispiel Johanna Friederike Leutrums von Ertingen, dass das Schmuckstück im Fall des endgültigen Austritts einer Stiftsdame wieder abzugeben war. Wie in den Kraichgauer Statuten erläutert wird, war dies nicht nur bei der Konversion einer Stiftsangehörigen nötig, sondern auch „wann eine Fräulein mit Guttheißen der Abtißin sich durch ordentliche Eheverlöbniß in den Stand der Heiligen Ehe begeben oder welche freywillig auß dem Stifft an einen Hoff in Dienste gienge [...]“⁴⁰. Aus den schriftlichen Quellen geht hervor, dass Johanna Friederike Leutrum von Ertingen 1721 im Rahmen der Einweihungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts gemeinsam mit Rosina Susanna von Venningen eingeseignet worden war.⁴¹ Ihr Leben als Stiftsdame sollte sie jedoch nur zwei Jahre später wieder

37 Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg, *Schreiben ad mandatum*, 24. April 1722, zitiert nach Lenthe 1863, S. 493. Vgl. Oldermann 2004, S. 151.

38 Vgl. Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg, *Schreiben ad mandatum*, 24. April 1722, zitiert nach Lenthe 1863, S. 493. Vgl. Oldermann 2004, S. 151 f.

39 Vgl. von Mentzingen, *Fundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 5 „Von der Stifts- und Prob-Fräulinnen Wahl, deroselben Qualitaeten und Requisiten“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 41.

40 Ebd., Kapitel 13 „Von der Abtißin, Stifts- und Prob-Fräulinen Abkunft auß dem Stifft, item deroselben Absterben und Beerbung“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 51.

41 Vgl. exemplarisch Friedrich Christoph Leutrum von Ertingen, *Zeugnis über die Einsegnung der Stiftsdamen Johanna Friederike Leutrum von Ertingen und Marie Albertine Charlotte Cappler von Oedheim (genannt von Bautz) sowie über die Einsegnung und feierliche Weihe der Rosina Susanna Catharina Philippina von Venningen zur Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts*, 1721, GLA 69 Damenstift U 63.

aufgeben, da ihre Familie eine standesgemäße Hochzeit arrangieren konnte.⁴² Das herzförmige, mit Rubinen besetzte „Stifts Zeichen“ musste die scheidende Stiftsdame beim Verlassen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts wieder aushändigen – die erfolgte Rückgabe des Schmuckstücks wird in den Stiftsakten gleich mehrfach dokumentiert.⁴³ Wie festgehalten werden kann, war das kostbare Kleinod nie zum Eigentum Johanna Friederike Leuttrums von Ertingen geworden, sondern wurde lediglich für die Dauer ihrer Stiftsangehörigkeit an sie verliehen. Allein aufgrund der kostbaren Materialien ist anzunehmen, dass das „Stifts Zeichen“ der Freiin von Venningen in ebendieser Weise nach ihrem Tod an die nachfolgende Äbtissin, Dorothea Sybilla von Mentzingen, weitergereicht wurde.

4.3 Das Herz im Porträt der Freiin Rosina Susanna von Venningen: Forschungsstand, Fragestellung und Methode

Nachdem das Gemälde der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts seitens der historischen und kunsthistorischen Forschung noch nicht ausführlicher betrachtet wurde, knüpft die vorliegende Arbeit an diese Beobachtungen an.⁴⁴ Anhand der Untersuchung der neuspanischen und sizilianischen Nonnenporträts in den vorherigen Fallstudien konnte nachvollzogen werden, wie die Körperbilder der porträtierten Religiösen durch den Kleiderwechsel, das Anlegen von bildtragendem Schmuck sowie durch Körpermodifikationen wie Narbeninschriften überformt wurden. Die bisher untersuchten Neumodellierungen des Körperbildes stellten sich ganz grundsätzlich als unumkehrbar dar. Wie zunächst beschrieben wurde, legte Sor María Antonia de la Purísima Concepción, nachdem sie ihr Testament verfasst hatte, im Zuge der Profess mit den weltlichen Kleidern auch ihre bisherige Identität bis hin zum Geburtsnamen ab – dies alles benötigten katholische Nonnen nach dem Klostereintritt nicht mehr, denn ihre Rückkehr in das Leben außerhalb des Frauenkonvents war schlichtweg nicht vorgesehen. Durch das Ablegen der säkularen Kleider erlebte die neuspanische Konzeptionistin einen symbolischen Tod. Mit dem Anlegen des Habits zelebrierte sie die „Wiederauferstehung“ als „Braut Christi“, das Sprechen der auf ewig bindenden Ordensgelübde und das Empfangen des Rings besiegelten ihre mystische

42 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 111; Schwarz 1918, S. 87, 98.

43 Dies kann im Karlsruher Generallandesarchiv in der Akte mit der Signatur GLA 69 Damenstift A 32 sowie im Rechnungsbuch aus dem Jahre 1723 (Stiftsrechnung 1. Januar bis 21. Dezember 1723), fol. 15 nachvollzogen werden. Das Rechnungsbuch kann unter der Signatur GLA 69 Damenstift R 3 eingesehen werden.

44 Zu den bereits andiskutierten Thesen Krimms traten bisher lediglich die kostümhistorischen Beobachtungen Marieluise Kliegels. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 24; Kliegel 2011, S. 216–220.

Vermählung mit Jesus Christus. Das neue Gewand der Ordensschwester war kein beliebig austauschbares Textil, wie etwa die weltliche Garderobe. Nachdem sich die Körpergrenze im Transformationsvorgang des Rituals der *unio mystica* auf das Ordenskleid verschob, konnte der als „zweite Haut“ imaginierte Habit nicht einfach wieder ausgezogen werden. Auch ihren *escudo de monja* durfte Sor María Antonia in diesem Sinne lediglich zum Arbeiten und Schlafen ablegen, generell trug sie das Marienbild bis zu ihrem Tod. Die unauflösbare Verbindung, die im Zuge der Profess zwischen dem bildtragenden Schmuckstück sowie dem Herzen und dem Körper der jeweiligen Trägerin gestiftet wurde, manifestierte sich nicht zuletzt darin, dass die neuspanische Hieronymitin Sor Juana Inés de la Cruz wohl nicht nur (wie in katholischen Klöstern üblich) in ihrem Habit, sondern darüberhinausgehend mit einem *escudo de monja* begraben wurde.⁴⁵

Die obigen Erkenntnisse ergänzend, stellte sich in der zweiten Fallstudie heraus, dass Suor Maria Sepellita della Concezione die Überformung ihres Körperbildes ganz und gar unabhängig von kirchlichen Autoritäten und der Zeremonie der Profess selbst einleitete. Nachdem sie noch als Fürstin ihre weltlichen Kleider gegen eine ordensgewandähnliche Tunika eingetauscht hatte, markierte sie ihre linke Brust mit einem Brandzeichen in Form des Christusmonogramms. In ihrem Porträt wird prominent zur Schau gestellt, dass sie sich überdies auch den Namen der Gottesmutter auf der Höhe des Herzens ins eigene Fleisch einritzte. Die schmerzvollen Wunden, die sich die sizilianische Benediktinerin noch vor ihrem Klostereintritt selbst beibrachte, bedeuteten eine Verletzung und substanzielle Veränderung ihres Körperbildes. Die Effigie Mariens als Christusträgerin auf dem Herzen Suor Maria Sepellitas war nicht nur gemalt und auf einem separaten Bildträger auf der Kleidung angebracht. Vielmehr stickte sich die Benediktinerin das Marienbild wohl in Vorbereitung auf die Profess selbst in ihren Habit und damit auch in ihren „Fleischmantel“ ein. Als körperliche Durchdringungen konnten die Selbsteinschreibungen Suor Maria Sepellitas in Form der Nadelarbeit und Narbenschrift nicht einfach wieder aus ihrem Körperbild ausgelöscht werden.

Über die Irreversibilität der Neumodellierungen des Körperbildes beider Nonnen hinaus wurde außerdem beobachtet, dass in den katholischen Frauenkonventen das Körperäußere und -innere wechselseitig auf einander bezogen waren. In der logischen Konsequenz bedeutete dies, dass eine Überformung des Äußeren, der Wechsel der Kleider, das Anheften, Einsticken oder Einritzen des Bildes oder des Namen Mariens den unumkehrbaren „Identitätswechsel“ von der jungen Frau zur Ordensschwester unterstützen sollte. Die an den Körper herangetragenen (Selbst-)Einschreibungen zielten hierbei, über die Körpergrenzen hinweg, bis in den Herzensgrund hinein, um zur

45 Vgl. Perry 2012, S. 24 f.

Seele vorzudringen, das Innerste zu berühren und den Wandel des „inneren Menschen“ anzuregen. „Äußere Bilder“ der Gottesmutter oder des Jesuskindes sollten sich jedoch nicht allein in das Herzzinnere einschreiben. So zeichnete sich an den Körperbildern der bis hierher in den Blick genommenen Nonnen ab, dass es gleichzeitig darum ging, die „inneren Bilder“ Jesu Christi und Mariens, die dem Herzen der Religiösen eingeschrieben waren, am Körperäußeren anschaulich zu machen. Die im Körperinneren verborgenen Bilder des Gottessohnes und der Jungfrau materialisierten sich auch am Körperbild der Religiösen. Die bisher betrachteten Nonnenporträts behaupten dementsprechend ganz grundsätzlich von sich, dass die am Körperäußeren vorgetragenen, visuell greifbaren Herzeinschreibungen Entsprechungen der im Körperinneren produzierten Bilder sind.

Vor der Folie der obigen Ausführungen stellt sich die Frage, wie der institutionelle und konfessionelle Kontext, in dem das Bildnis Rosina Susanna von Venningens entstand, auf die Konzeption ihres Körperbildes wirkte. Es geht darum auszuloten, welche Konsequenzen sich für das Bild des Körpers der lutherischen Äbtissin aus der Tatsache ergeben, dass den Stiftsangehörigen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts nicht nur ein endgültiger Austritt aus der Stiftsgemeinschaft möglich war, sondern dass sie das Stift auch temporär verlassen konnten. Um eine möglicherweise im weiteren Verlauf aufkommende Frage vorwegzunehmen, ist an dieser Stelle unbedingt anzumerken, dass es natürlich auch katholischen Konventualinnen weltlicher Damenstifte freistand, ihre Stiftsangehörigkeit zu beenden beziehungsweise an gesellschaftlichen Anlässen teilzunehmen oder auf Reisen zu gehen.⁴⁶ Die Studie geht dennoch nicht allein von institutions-, sondern vielmehr von konfessionsspezifischen Körperkonzepten aus, da im katholischen Kontext mit dem Nonnenkloster einerseits und dem Damenstift andererseits zwei Formierungen religiöser Frauengemeinschaften koexistierten, wohingegen die Reformation das protestantische beziehungsweise gemischt-konfessionelle Damenstift als alternativlose Gegenkonzepte zu den klausurpflichtigen Frauenkonventen der katholischen Kirche hervorbrachte. Dass sich dementsprechend in reformierten Gebieten auch nur eine an dieser spezifischen Lebensform ausgerichtete Auffassung des Körpers ausbilden konnte, stellt die Grundlage dafür dar, die Körperkonzepte als konfessionsspezifisch aufzufassen.

In den einleitenden Beobachtungen dieses Kapitels deutete sich im Vergleich mit dem Eintritt in ein Nonnenkloster bereits ein vollkommen unterschiedliches Verständnis der Bedeutung des Eintritts in ein lutherisches Damenstift an. Es wurde bereits aufgezeigt, dass von einem „Wechsel der Identität“, wie er sich in den zuvor untersuchten Nonnenporträts manifestierte, keine Rede sein kann. Ganz grundsätzlich stellen sich nun die Fragen: Wurde im Rahmen der Eröffnungsfeier des Kraichgauer

46 Vgl. etwa Schiersner 2014, S. 90–108, 344–348.

Adeligen Damenstifts und der Einsegnung der Freiin von Venningen dennoch ein Wandel des „inneren Menschen“ performiert? Konnte die *unio mystica*, die als zentrales Vorstellungsbild der Profess definiert wurde, überhaupt eine Relevanz besitzen, wenn die Voraussetzung des unumkehrbaren Klostereintritts nicht gegeben war? Gab es eine Entsprechung zu den Ordensgelübden katholischer Nonnen, auch wenn jederzeit die Option eines endgültigen Austritts aus der „Durchgangsstation“ Damenstift und einer weltlichen Hochzeit bestand?

Wie lassen sich die Eigenarten des Gewands der Freiin von Venningen erklären? Gehörte das Kleid auch zum Körper? Wenn lutherische Stiftsdamen, wie am Beispiel der Lüneburger Klöster geschildert wurde, bereits zum temporären Ausgang ihre weltliche Garderobe anlegten, darf angenommen werden, dass eine Konzeptualisierung der Stiftstracht als „zweite Haut“ in der Form, in der sie sich in den beiden zuvor untersuchten Nonnenporträts abzeichnete, im Bildnis der Freiin von Venningen von Grund auf nicht angelegt war. Kann damit zugleich ausgeschlossen werden, dass das Vorstellungsbild vom Ablegen des „alten Kleids des Fleisches“ beziehungsweise des „alten Adams“ und dem Anlegen des „neuen Menschen“ beziehungsweise Jesu Christi bei der Einsegnung lutherischer Stiftsdamen prinzipiell keine Rolle spielte?

Wie verhält es sich mit dem so bezeichneten „Stifts Zeichen“, das im Fall des endgültigen Austritts wie auch nach dem Tod eines Stiftsmitglieds an die Nachfolgerin weiterverliehen und nicht – wie die neuspanischen *escudos de monjas* – bisweilen sogar mit ins Grab genommen wurde? Es wird zu diskutieren sein, wie die wieder auflösbare Verbindung zwischen dem Kleinod und dem Herzen beziehungsweise Körper seiner Trägerinnen konzipiert wurde. In diesem Zusammenhang gilt es zu fragen, ob das Bild des Gekreuzigten eine Materialisierung dessen darstellen soll, was die Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts in ihrem Herzen tragen. Erhebt dieses „äußere Bild“ den Anspruch, gleichbedeutend mit dem immateriellen Bildschatz in ihrem Herzen zu sein?

Während sich in den vorherigen Kapiteln herauskristallisierte, dass Sor María Antonia und Suor Maria Sepellita mit ihren Herzeinschreibungen auf spätmittelalterliche Mystiker*innen rekurrten, werden derartige Bezüge im Bildnis der Freiin von Venningen nicht sofort evident. Es gilt damit näher zu untersuchen, ob derartige Anspielungen im Kontext lutherischer Damenstifte grundsätzlich abgelehnt wurden oder ob Rückbezüge auf Heilige, aber auch der Vergleich mit katholischen Nonnen die Identitätsbildung des Stifts und seiner Angehörigen sogar unterstützen konnten. Inwiefern wurden (konfessionsverbindende) Gemeinsamkeiten unterstrichen, um hierdurch Differenzen zu überbrücken beziehungsweise an welchen Stellen wurden Unterschiede dezidiert betont, um die Stiftsidentität zu konturieren? Wie schlägt sich dies ganz konkret in der Konstruktion des Körperbildes der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adeligen Damenstifts nieder? Gibt es Hinweise darauf, dass das „Stifts Zeichen“ auf vorkonfessionelle Motive oder Themen rekurrert? Waren diese im 18. Jahrhundert

eventuell sowohl in der katholischen als auch in der lutherischen Konfession von Bedeutung? Eine Grundannahme ist, dass sich im Aussehen des Stiftsordens nicht nur Rückgriffe, sondern vielmehr (wechselseitige) Aneignungen und Neusemantisierungen widerspiegeln.

Die Untersuchung des Porträts der Freiin von Venningen wird überdies der Frage nachgehen, inwiefern sich sowohl bei der Stiftstracht als auch bei der Gestaltung der Ordensdekoration semantische Verschiebungen zwischen den Kategorien Konfession, Stand und Geschlecht nachweisen lassen. Zuvor soll es jedoch darum gehen nachzuvollziehen, wie das Kraichgauer Adelige Damenstift auf Basis der testamentarischen Verfügung Amalia von Mentzingens gegründet wurde. Es wird aufzuzeigen sein, inwiefern die Stifterin die von ihr begründete Institution im *Fundations- und Statutenbrief* dezidiert von katholischen Nonnenklöstern (und geistlichen Stiften) absetzte, zugleich aber auch den religiösen Charakter des Kraichgauer Adelligen Damenstifts unterstrich. Darzustellen ist weiterhin, inwiefern die Stiftung Amalia von Mentzingens als Reaktion auf das Dilemma verarmter Adelstöchter lutherischer Konfession aus der Kraichgauer Ritterschaft verstanden werden muss. Mit der Analyse des Stiftswappens sollen schließlich auch die machtpolitischen Konflikte in den Blick genommen werden, die mit der Wahl des ersten Stiftssitzes einhergingen.

4.4 Das Kraichgauer Adelige Damenstift – Eine Einrichtung für verarmte Töchter lutherischer Konfession aus der Kraichgauer Ritterschaft

Von der testamentarischen Verfügung Amalia von Mentzingens
zu den Kraichgauer Statuten

Auch wenn sich die offizielle Einweihung und kaiserliche Bestätigung noch bis in die Jahre 1721 beziehungsweise 1725 verzögerten, kann der Tag, an dem Amalia von Mentzingen ihr Testament aufsetzte, als Geburtsstunde des Kraichgauer Adelligen Damenstifts betrachtet werden.⁴⁷ Nachdem die Stifterin durch den Tod ihrer einzigen Tochter im Kindesalter ohne Nachfahr*innen blieb, verfügte sie in ihrem letzten Willen vom 12. August 1718, dass ihr gesamtes elterliches Erbe „zuforderst Gott dem Allmächtigen zu Ehren“⁴⁸ zur Einrichtung eines freiadeligen Stifts verwendet werden solle, um unverheirateten Damen lutherischer Konfession aus dem Ritterkanton Kraichgau ein

47 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 7; Schwarz 1918, S. 15.

48 Von Mentzingen, *Testament*, 12. August 1718, zitiert nach Schwarz 1918, S. 9.

zurückgezogenes, aber ihrem Stande angemessenes Leben zu ermöglichen, sofern dieses durch ihre Familie nicht gewährleistet werden könne.⁴⁹ Während Amalia von Mentzingen die wesentlichen Aspekte der von ihr begründeten Institution bereits in ihrem Testament klar umriss, stand sie in der Gründungsphase des Kraichgauer Adeligen Damenstifts vor der schwierigen Frage, wie die Umsetzung ihrer Pläne praktisch zu bewerkstelligen sei.⁵⁰

Die Einrichtung einer Institution, wie sie die Stifterin zu realisieren suchte, war im Heiligen Römischen Reich im 18. Jahrhundert keineswegs vorbildlos. Die Reformatoren lehnten die Vorstellung von Nonnen als „Bräute Christi“ ab und stigmatisierten Ordensschwwestern als „Bräute des Teufels“ beziehungsweise „Himmelshuren“, doch waren Frauenklöster und Stifte von Regularkanonikerinnen in protestantischen Gebieten seit dem 16. Jahrhundert nicht nur aufgelöst, sondern mitunter auch in lutherische beziehungsweise lutherisch-reformierte oder gemischt-konfessionelle Damenstifte umgewandelt worden.⁵¹ Das ebenfalls im heutigen Baden-Württemberg gelegene lutherische Damenstift Oberstenfeld ging zum Beispiel aus einem regulierten Chorfrauenstift hervor, das spätestens seit 1244 bestanden hatte, 1540 die Reformation annahm und 1571 neue Statuten erhielt.⁵² Hinzu kamen Neugründungen wie das lutherische Magdalenenstift bei Altenburg, das Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1676–1732) bereits im Jahre 1705 bestätigt hatte und von dessen Statuten das Damenstift Oberstenfeld eine Abschrift besaß.⁵³

49 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 7; Schwarz 1918, S. 8–14.

50 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 16.

51 Zur Vorstellung von Nonnen als „Bräute Christi“ und zur Dekonstruktion dieses Gedankens in der Reformationszeit vgl. Susanne Knackfuß, Reformation als „culture clash“. Geschlechterrollen als Kulturtechnik alt- und neugläubiger Nonnen, in: *Glaube und Geschlecht. Fromme Frauen – Spirituelle Erfahrungen – Religiöse Traditionen*, herausgegeben von Ruth Albrecht, Annette Bühler-Dietrich und Florentine Strzelczyk (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Band 43), Köln u. a. 2008, S. 174–197, hier S. 174. Für eine generelle Einführung in die Thematik, wie im Zeitalter der Konfessionalisierung mit den bestehenden Nonnenklöstern verfahren wurde, vgl. Küppers-Braun und Schilp 2010. Zu den frühneuzeitlichen Frauenklöstern und -stiften existiert inzwischen eine beträchtliche Anzahl von Einzelbeiträgen. Einen hilfreichen Einstieg in die Literatur bildet Hans Otte, Einleitung, in: ders. 2013, S. 11–19, hier S. 11, Anm. 1). Ergänzend hierzu mit besonderer Berücksichtigung der Forschungslage zum so bezeichneten „österreichischen Sonderweg“ vgl. Susanne Knackfuß, Ein Glaube und Ein Schaaftall ... oder cuius regio – eius monasterium? Überlegungen zur Implementierung des Stiftsgedankens im Nürnberger Klarissenkloster St. Clara, in: *Reform – Reformation – Säkularisation*, herausgegeben von Thomas Schilp (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 3), Essen 2004, S. 123–154, hier S. 124, Anm. 5.

52 Zum Oberstenfelder Damenstift vgl. ausführlicher Gritzner 1893, S. 177–180.

53 Zur Aufbewahrung der Statuten des Altenburger Magdalenenstifts im Freiadeligen Jungfrauenstift Oberstenfeld vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 17. Zum Altenburger Magdalenenstift vgl. ausführlicher Gritzner 1893, S. 1–5.

Im Vorfeld der Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts stellte Amalia von Mentzingen umfangreiche Recherchen an. So findet sich in der Gründungskorrespondenz des Kraichgauer Adelligen Damenstifts die schriftliche Notiz einer anonymen Person, die die Stifterin darüber unterrichtete, dass sich eine ähnliche Institution durch eine Lotterie vorfinanziert habe.⁵⁴ Überdies ist den Akten eine gedruckte Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts beigelegt, was nahelegt, dass man dieses Amalia von Mentzingen ebenfalls als Vorbild empfahl.⁵⁵ Wenngleich eine schriftliche Kommunikation nicht nachgewiesen werden kann, ist nach Krimm anzunehmen, dass zumindest ein informeller, mündlicher Austausch mit dem Damenstift Oberstenfeld bestand.⁵⁶

Trotz der eben skizzierten Möglichkeiten, die der Stifterin zur Realisierung ihres Vorhabens offenstanden, konnte sie bei der Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts nicht, wie zur Gründung eines katholischen Nonnenklosters üblich, auf eine allgemein verbindliche Ordensregel zurückgreifen. Die Kraichgauer Statuten stellen vielmehr eine Zusammenfassung ihrer Forderungen, Anweisungen und Verbote dar, die im Gegensatz zu dem Regelwerk einer monastischen Ordensgemeinschaft eigens für diese eine, *ex nihilo* und privat begründete Institution aufgesetzt werden mussten. Dass in der Urfassung des *Fundations- und Statutenbriefs* sämtliche Namen weggelassen beziehungsweise erst zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt wurden, weist darauf hin, dass sich Amalia von Mentzingen auch in diesem Punkt einer entsprechenden Inspirationsquelle bediente.⁵⁷ Ausgehend von der Überschrift „Fundation und Statuta Des Frey Adlichen Ohnmittelbahren Weltlichen Fräulinnen Stiftts Zu PFORTZHEIM“, mit der die Reinschrift der Kraichgauer Statuten von 1721 betitelt ist, sind im Folgenden die grundsätzlichen Kennzeichen der von Amalia von Mentzingen begründeten Institution zu untersuchen.⁵⁸ Hierbei sei beleuchtet, inwiefern sich das Kraichgauer Adelige Damenstift in seiner Ausrichtung dezidiert von katholischen Nonnenklöstern (und geistlichen Stiften) absetzte, aber dennoch wie diese als religiöse Frauengemeinschaft zu verstehen ist.

54 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 17; Schwarz 1918, S. 16. Die Akte kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 36 eingesehen werden.

55 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 17; Schwarz 1918, S. 15. Die Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 6 eingesehen werden. Sie wurde wahrscheinlich in Vorbereitung auf die Einweihungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts konsultiert.

56 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 17.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. das Deckblatt des *Fundations- und Statutenbriefs*, abgebildet ebd., S. 27.

Zur Problematik der Begrifflichkeit des „Fräulein-Stifts“

In hohem Maße erklärungsbedürftig stellt sich bereits die von Amalia von Mentzingen im *Foundations- und Statutenbrief* verwendete Bezeichnung „Fräulein-Stift“ dar. So kann es, in Anlehnung an die Beobachtungen Teresa Schröder-Stappers, lediglich bei dem Versuch einer Definition der Institution Damenstift bleiben, da sich dieses tatsächlich in äußerst heterogenen Formen ausdrückte.⁵⁹ Eine Differenzierung zwischen streng monastischem und weltgeistlich-kanonischem Leben in einer religiösen Gemeinschaft wurde erstmals auf der von Kaiser Ludwig dem Frommen (778–840 n. Chr.) einberufenen Aachener Synode im Jahre 816 verbindlich gemacht.⁶⁰ Damit war die Grundlage für die Unterscheidung zweier religiöser Lebensformen für Frauen im Kloster oder im Stift geschaffen.⁶¹ Die formulierte *Institutio sanctimonialium* weist, nach Schröder-Stapper, durchaus Parallelen zur Benediktsregel auf: So schreibt sie beispielsweise wie diese noch eine strenge Klausur sowie den Gebetsdienst für die Kanonissinnen vor, darüber hinaus ließen die Anweisungen jedoch ein höheres Maß an Flexibilität und weltlicher Bequemlichkeit zu. Die Kanonissinnen mussten nicht auf eigenen Besitz verzichten, innerhalb der Klausur bezogen sie eigene Häuser oder Wohnungen und stellten persönliche Bedienstete ein.⁶² Insgesamt wurde die *Institutio sanctimonialium* weniger als fixe Regel verstanden, sondern stellte vielmehr einen flexiblen Rahmen dar, in dem sich die einzelnen Frauengemeinschaften einrichten konnten. Wie Schröder-Stapper weiter konstatiert, muss bis weit ins Spätmittelalter und darüber hinaus von einem breiten Spektrum an Ausgestaltungsmöglichkeiten zwischen den Polen streng monastischen Lebens im Kloster und weltlichen Lebens im Stift ausgegangen werden.⁶³ Ganz grundsätzlich ist also festzuhalten, dass die Aus-

59 Schröder-Stapper bezieht ihre Ausführungen im Speziellen auf die „Kaiserlich frei-weltlichen Damenstifte“, zu denen das Kraichgauer Adelige Damenstift mit der Konfirmation durch Karl VI. seit 1725 zählte. Vgl. Teresa Schröder-Stapper, *Das Äbtissinnenamt in Herford, Quedlinburg und Essen – Verfassung und Handlungsfelder im 17./18. Jahrhundert*, in: *Weltliche Herrschaft in geistlicher Hand. Die Germania Sacra im 17. und 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Dietmar Schiersner und Hedwig Röckelein (= Studien zur Germania Sacra, Band 6), Berlin/Boston 2018, S. 97–117, hier S. 98; dies., *Fürst-äbtissinnen. Frühneuzeitliche Stiftsherrschaften zwischen Verwandtschaft, Lokalgewalten und Reichsverband*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 35 f.

60 Vgl. Schröder-Stapper 2018, S. 98; dies. 2015, S. 23.

61 Vgl. Schröder-Stapper 2018, S. 98.

62 Vgl. Schröder-Stapper 2018, S. 98 f.; dies. 2015, S. 24 f. Ausführlicher zur *Institutio sanctimonialium* vgl. Thomas Schilp, *Norm und Wirklichkeit religiöser Frauengemeinschaften im Frühmittelalter. Die Institutio sanctimonialium Aquisgranensis des Jahres 816 und die Problematik der Verfassung von Frauenkommunitäten* (= Studien zur Germania Sacra, Band 21), Göttingen 1998.

63 Vgl. Schröder-Stapper 2018, S. 99 f.; dies. 2015, S. 25. Ein Beleg hierfür ist nicht zuletzt der häufig synonymale Gebrauch zunächst lateinischer und dann deutscher Begriffe wie „*monasterium*“, „*congregatio*“, „*societas*“ oder „Stift“, „Kommunität“ und „Abtei“. Vgl. Schröder-Stapper 2015, S. 25; Schilp 1998, S. 64–66.

richtung von Damenstiften in der Frühen Neuzeit von Fall zu Fall individueller Untersuchung bedarf.

Die Kennzeichen „freyadelig“, „ohnmittelbar“ und „weltlich“ sowie der religiöse Charakter des Stifts

Die Kennzeichen „freyadelich“, „ohnmittelbar“ und „weltlich“ im Titel der Kraichgauer Statuten verdeutlichen, dass zu den Unterscheidungsmerkmalen von Frauengemeinschaften im Alten Reich nicht allein die, wie eben aufgezeigt wurde, oft nur theoretisch strikt zu denkende Differenzierung zwischen Kloster und Stift zählte.⁶⁴ Entscheidend waren darüber hinaus vielmehr in besonderem Maße auch der Rang der Kommunität innerhalb der ständischen Gesellschaft sowie die ständische Zusammensetzung der Gemeinschaft.⁶⁵ Eine ähnlich zentrale Bedeutung des Ständischen konnte bereits in den ersten beiden Fallbeispielen beobachtet werden. Die Nonnenklöster, in deren Kontext die untersuchten Porträts der Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción und der Benediktinerin Suor Maria Sepellita della Concezione entstanden, wurden hierbei als Institutionen der katholischen Kirche definiert, die der Repräsentation der kreolischen Elite des Vizekönigreichs Neuspanien beziehungsweise des sizilianischen Adels dienten.⁶⁶ Demgegenüber heißt es im *Fundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adelligen Damenstifts:

„Es soll seyn ein weltlich Stifft, weilen es keiner päbstlichen geistlichen Jurisdiction in Ewigkeit unterworfen seyn, sondern unter der ohnmittelbahren freyen Reichß Ritterschaft Orths Creychgew als desselben Ober Administratoren, hernach aber unter der Römischen Kayserlichen Mayestät und also unter allein weltlicher Obrigkeit und Jurisdiction stehen und bleiben soll.“⁶⁷

Dem Willen Amalia von Mentzingens entsprechend sollte ihre Stiftung im Gegensatz zu katholischen Nonnenklöstern (und geistlichen Stiften) nicht dem Papst unterstellt werden, sondern zuvorderst auf unmittelbarem, das heißt auf direktem Wege dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches sowie der Kraichgauer Reichsritterschaft.⁶⁸ Die Konfirmationsakte, die gemeinsam mit dem Wappenbrief im Jahre 1725 vom kaiserlichen Hof in Wien an das Kraichgauer Adelige Damenstift übersandt wurde, greift in dem neu zugewiesenen Titel „Kaiserliches Reichsfreyes Adeliges Creichgauisches

64 Vgl. Schröder-Stapper 2015, S. 26.

65 Vgl. ebd.

66 Vgl. hierzu das zweite und das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 80–87 resp. S. 202–204.

67 Von Mentzingen, *Fundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 2, „Von dar Benennung dieses Stiffes, dessen Sitz, Form und Natur“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 31.

68 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 14.

Fräulein-Stift“ die Bezeichnung aus dem *Foundations- und Statutenbrief* auf.⁶⁹ Mit dem von Kaiser Karl VI. verliehenen Wappen und seinem neuen Titel erlangte das Kraichgauer Adelige Damenstift den Rang eines Reichsfreiherrn, es war also – vertreten von der amtierenden Äbtissin – einer Person wie Gottfried von Mentzingen gleichgestellt und konnte die Reichsunmittelbarkeit für sich beanspruchen.⁷⁰

Im Hinblick auf das Prädikat „adelig“ und die hierin zum Ausdruck gebrachte Exklusivität der Stiftsgemeinschaft ist bezeichnend, dass Anwärterinnen als Bedingung für ihre Aufnahme bei der geforderten Adelsprobe einen Nachweis von nicht weniger als acht adeligen Ahn*innen erbringen mussten.⁷¹ Wann und wie die Aufschwörung als Teilaspekt des Aufnahmezeremoniells der Stiftsdamen im Kraichgauer Adeligen Damenstift vollzogen wurde, ging aus den im Rahmen dieser Studie konsultierten Quellen nicht hervor und muss damit vorerst offen bleiben.⁷² Die Aufschwörung diente, so Düselder, generell dazu, sich gegenüber niedrigeren Ständen abzuschließen und den sozialen Status durch ein Ritual von demonstrativem Charakter und großer Außenwirkung zu bezeugen.⁷³ Bereits 1726 hätte das Kraichgauer Adelige Damenstift beinahe Konkurrenz von einer Institution erhalten, die nicht ausschließlich Frauen aus dem Adel, sondern auch aus dem Bürgertum aufnehmen sollte. Es blieb jedoch lediglich bei einer Gründungsanzeige – das so bezeichnete „Carolinische oranische Stift zu Pforzheim“, das neben 25 adeligen Damen auch 25 Witwen oder 25 junge Frauen aus guten bürgerlichen Familien begünstigen sollte, wurde nie realisiert.⁷⁴ Trotzdem bildete sich in der ständischen Zusammensetzung der Stiftsgemeinschaft dieser geplanten Institution im Heiligen Römischen Reich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nicht mehr nur das gesteigerte Legitimationsbedürfnis des südwestdeutschen Niederadels ab, sondern auch eine zunehmende Behauptung des Bürgertums.

Vor dem Hintergrund, dass die Stiftsdamen des „Carolinische[n] oranische[n] Stift[s]“ nicht nur der adeligen und bürgerlichen Schicht entstammen, sondern überdies ebenfalls zu gleichen Anteilen der reformierten und der lutherischen Konfession angehören sollten, wird deutlich, warum Krimm konstatiert, dass Amalia von Ment-

69 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 9; Schwarz 1918, S. 17, 42–45.

70 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 9. 14.

71 Vgl. Kurt Andermann, „Zu Ehren des allmächtigen Gottes und des Nächsten Dienst“. Das Kraichgauer Adelige Damenstift, in: *Geistliches Leben und standesgemäßes Auskommen. Adlige Damenstifte in Vergangenheit und Gegenwart*, herausgegeben von dems. (= Kraichtaler Kolloquien, Band 1), Tübingen 1998, S. 91–106, hier S. 95.

72 Zum Ritual der Aufschwörung in den adeligen Damenstiften des Heiligen Römischen Reiches vgl. etwa Schiersner 2014, S. 74–84; Düselder 2013, S. 231 f.; Nicolaus Heutger, *Die evangelischen Frauenstifte und -klöster in Niedersachsen. Ein Beitrag zur Frauenforschung und zur EXPO 2000* (= Forschungen zur niedersächsischen Ordensgeschichte, Band 3), Braunschweig 1998, S. 63, 68–70.

73 Vgl. Düselder 2013, S. 231.

74 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 22; Schwarz 1918, S. 16.

zingers Stiftung in der alleinigen Beschränkung auf lutherische Anwärterinnen des Niederadels eine deutlich konservativere Position einnahm.⁷⁵ Religiöse Toleranz bedeutete für die Stifterin, so Krimm weiter, eher eine Duldung einer anderen Konfession als des Luthertums als deren Anerkennung: „Der Calvinismus ist in den Statuten zwar kein Thema, kam aber durch die strikte Geltung der Confessio Augustana für Stiftsdamen ebenso wenig in Betracht wie der Katholizismus.“⁷⁶ Gegenüber der Alten Kirche äußerte sich Amalia von Mentzingen in einem Brief an die Freiin von Venningen sogar polemisch, von katholischer Werkgerechtigkeit wolle sie sich bei ihrer Stiftung frei wissen.⁷⁷ Demgegenüber weisen Kurt Andermann und Krimm darauf hin, dass in den Kraichgauer Statuten an mehreren Stellen pietistische Tendenzen aufscheinen.⁷⁸

Die gemeinsam gelebte Spiritualität der Stiftsmitglieder verankerte Amalia von Mentzingen fest im *Fundations- und Statutenbrief*. So ordnete die Stifterin an, dass alle Stiftsdamen „ingleichen mit dem Gesinde die übliche Sonn-, Fest- und Feyertags Predigten, Kinderlehren und Bettstunden mit allem Fleiß besuchen [müssen]“⁷⁹. Neben der Beschäftigung mit der Predigt forderte sie des Weiteren dazu auf, „die Heilige Schrift und andere Geistreiche Bücher embsig und andächtig zu lesen [sic] und sich in den Wercken der Gottseligkeit zu üben“⁸⁰. Überdies halten die Kraichgauer Statuten fest, dass „alle zum Stift Gehörige von dem obristen bis zum niedrigsten in geziemender Devotion erscheinen [mögen]“⁸¹, wenn die Äbtissin an Werktagen in den frühen Morgenstunden zur Andacht zusammenrief und das Nachtgebet sprach. Auch wenn etwa im Fall der Versäumnis des öffentlichen Gottesdienstes ganz weltlich eine Geldbuße in die Armenbüchse zu zahlen war, wird deutlich, dass Amalia von Mentzingen dem religiösen Charakter ihrer Stiftung eine zentrale Bedeutung beimaß.⁸² Ob die betonte Religiosität, die sie von den Stiftsdamen erwartete, von der pietistischen Gesinnung der Stifterin zeugt, kann an dieser Stelle nicht näher untersucht werden. Nachdem die bisherigen Ausführungen aufzeigten, dass Amalia von Mentzingen die von ihr begründete Institution dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und der Kraichgauer Ritterschaft unterstellte und durch ihre Stiftung lediglich lutherische Adelsdamen begünstigen wollte, soll im Folgenden dargestellt werden, dass es für diese Ausrichtung ihrer Stiftung einen konkreten Anlass gab.

75 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 22

76 Ebd.

77 Der Briefwechsel zwischen der Stifterin und der Freiin von Venningen kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 454 (beigebundene abschriftliche Korrespondenz) eingesehen werden. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 22.

78 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 23; Andermann 1993, S. 96.

79 Von Mentzingen, *Fundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 3 „Von der Religion und Gottesdienst der Stiftsangehörigen“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 32.

80 Ebd., S. 33.

81 Ebd.

82 Vgl. ebd., S. 32. Vgl. ferner Andermann 1998, S. 96.

Das Dilemma verarmter Adelstöchter lutherischer Konfession aus der Kraichgauer Ritterschaft

Wie Krimm mit Andermann darlegt, fiel die Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts in eine Zeit, in der in der konfessionellen Landschaft Südwestdeutschlands ein tiefgreifender Wandel stattfand.⁸³ Es handelte sich hierbei um eine Zäsur in der Ordnung der ständischen Gesellschaft, von der insbesondere lutherische Adelsfamilien betroffen waren.⁸⁴ Sebastian Münsters *Cosmographia* von 1545 zufolge war der Kraichgau bereits zu dieser Zeit eine Region mit „viel namhaftig edel leüt“⁸⁵. Wie die von Venningens konnten sich auch die von Mentzingens auf eine adelige Herkunft berufen, die weit bis ins 13. beziehungsweise 14. Jahrhundert zurückreichte.⁸⁶ Trotz intensiver Lehns- und Dienstbeziehungen zu den Kurfürsten von der Pfalz, den Grafen und Herzögen von Württemberg, den Markgrafen von Baden und den Bischöfen von Speyer war es der Ritterschaft im Kraichgau im späten Mittelalter gelungen, eine weitgehende Unabhängigkeit zu bewahren, auf die sie größten Wert legten.⁸⁷

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts schlossen sich die Kraichgauer Ritter zu einem eigenen Kanton zusammen, der dem schwäbischen Ritterkreis angeschlossen war und ihnen bis zum Ende des Alten Reiches die Reichsunmittelbarkeit sicherte. Die Kraichgauer Ritterschaft war überdies unter den Allerersten entschieden für die Lehre Martin Luthers eingetreten, und der Adel hatte sich etwa zeitgleich zur Konstituierung des Ritterkantons Kraichgau so gut wie ausnahmslos von dem alten Glauben abgewandt und zum Luthertum bekannt.⁸⁸

Spätestens jedoch im ausgehenden Dreißigjährigen Krieg deuteten sich akute Schwierigkeiten an, die im Zusammenhang mit der Hinwendung der Kraichgauer Ritterschaft zur lutherischen Lehre standen. Mit den Friedensverträgen von Osnabrück und Münster schwanden die Aussichten der lutherischen Reichsritter, ihre Nachkommen standesgemäß zu versorgen, sodass einige von ihnen aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten und fehlender Karrierechancen für ihre Söhne an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zum alten Glauben zurückkehrten.⁸⁹ Dass der Kaiser als Garant für die ritterschaftliche Unabhängigkeit selbst katholisch war und seine Glaubens-

83 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 21; Kurt Andermann, „...und das Katholische wächst auch.“ Die Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstiftes im Kontext der konfessionellen und sozialen Entwicklung um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: *Kraichgau* 13 (1993), S. 95–103, hier S. 95.

84 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 21; Andermann 1993, S. 95.

85 Sebastian Münster, *Cosmographia. Beschreibung aller Lender* [...], Basel 1545, Drittes Buch, S. 504. Vgl. Andermann 1998, S. 92.

86 Vgl. Andermann 1998, S. 92; Schwarz 1918, S. 7, 87.

87 Vgl. Andermann 1998, S. 92.

88 Vgl. Andermann 1998, S. 93 f.; ders. 1993, S. 95 f.

89 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 21; Andermann 1998, S. 94; ders. 1993, S. 98.

genossen bevorzugte, machte die Lage für die Kraichgauritter ungleich schwerer.⁹⁰ Wie Andermann resümiert, führte die Rückkehr zum alten Glauben in vielen Fällen dazu, dass verschiedene Zweige eines Adelshauses zu dieser Zeit in direkter Abhängigkeit von der Konfession katholischerseits prosperierten, während sie lutherischerseits stagnierten oder sogar in ihrer Existenz gefährdet waren.⁹¹

Die prekäre Lage von Adelsfamilien des Ritterkantons Kraichgau, die weiterhin der Lehre Martin Luthers zugewandt blieben, betraf nicht allein die männlichen, sondern in besonderem Maße auch die weiblichen Nachkommen.⁹² Nachdem die Aufnahme in ein katholisches Nonnenkloster für die adeligen Töchter der lutherischen Kraichgauritter entfiel, fehlte eine Alternative für den Fall, dass ihnen aufgrund fehlender finanzieller Mittel für die geforderte Mitgift eine standesgemäße Heirat nicht möglich war.⁹³ Bereits im Testament der Stifterin spiegelt sich daher die Sorge vor nicht standesgemäßen Hochzeiten und einem „unanständigen Lebenswandel“ wider.⁹⁴ Der *Foundations- und Statutenbrief* verweist darüber hinaus auch auf die Gefahr möglicher Konversionen. So berichtet Amalia von Mentzingen in der Vorrede über ihre Beweggründe zur Stiftung:

„Dieses nun so mancher bedrängten adelichen Dame begegnende Elend ist mir umb so mehr tieff zu Hertzen gedungen, als diese verlassene, unglückseelige Kinder sich selbsten nicht zu helfen vermögen, indem nicht jeder glücket, zu Freunden.oder [sic] auch an einen solchen Hoff zu kommen, wo sie christlich- und ihrem Standt nach leben können, wordurch dann mehrmahlen, wie die traurigen Exempel bezeugen, entweder eine ihrem Stand und Familien disreputirliche, unadeliche Lebens-Art, Mißbheurathen, Änderung der Religion und mehr deplorable Folgen und Unglücksfälle zu entstehen pflegen.“⁹⁵

In den eben zitierten Zeilen wird deutlich, dass die Stifterin dem Dilemma der verarmten Adelstöchter lutherischer Konfession aus der Kraichgauer Ritterschaft mit der von ihr begründeten Institution etwas entgegenzusetzen suchte. Es ging jedoch keineswegs ausschließlich darum, die persönliche Versorgungssituation einzelner Damen zu verbessern.⁹⁶ Tatsächlich relativiert sich die Armut der Stiftsangehörigen auch vor dem

90 Vgl. Andermann 1998, S. 94; ders. 1993, S. 98 f.

91 Vgl. Andermann 1998, S. 94.

92 Vgl. Andermann 1993, S. 98; Schwarz 1918, S. 7.

93 Vgl. Andermann 1993, S. 98.

94 Vgl. von Mentzingen, *Testament*, 12. August 1718, zitiert nach Schwarz 1918, S. 9 f.

95 Von Mentzingen, *Foundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, „Im Nahmen der allerheiligsten hochgelobten Dreyfaltigkeit. Amen. Eingang und Vorrede von der Veranlassung dieser Stiftung“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 29.

96 Die in der älteren Forschung häufig unterstrichene Feststellung, frühneuzeitliche Damenstifte seien nahezu ausschließlich als „Versorgungsanstalten“ zu begreifen, wurde längst relativiert. Vgl. Düselder 2013, S. 232.

Hintergrund, dass in den Kraichgauer Statuten die Forderung geäußert wurde, „die Abtissin und eine jede Fräulein [sollten] bei ihrer Auffnehmung in das Stifft, wo möglich, wenigstens ein taußend Gulden sambt einem zubereiteten Bette mit zugehörigem Leinwand einbringen [...]“⁹⁷. Amalia von Mentzingen suchte vermutlich vor allem auch das Ansehen des lutherischen Niederadels Südwestdeutschlands zu bewahren und leistete damit zugleich einen Beitrag zur Aufrechterhaltung der bestehenden ständischen Gesellschaft.

Um den Fortbestand der von ihr begründeten Institution zu sichern, erhoffte sich die Stifterin die Unterstützung seitens der Kraichgauritter, deren Töchter sie zu begünstigen suchte. Aus dem *Fundations- und Statutenbrief* ihrer Stiftung ging ebenfalls hervor, dass sie überdies auch die Protektion durch den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches anstrebte. Den Einbezug eines dritten Schutzherrn verschweigen die Kraichgauer Statuten jedoch. Um wen es sich hierbei handelte und welche Konflikte die Wahl des ersten Stiftsitzes auslöste, wird in der folgenden Analyse des Stiftswappens zu verdeutlichen sein.

Das Stiftswappen und die empörte Kraichgauer Ritterschaft

Im Äbtissinnenporträt der Freiin von Venningen ist ihr individueller beziehungsweise natürlicher Körper in einen Dialog mit den Wappen ihres Adelsgeschlechts und des Kraichgauer Adelligen Damenstifts gesetzt (Abb 115).⁹⁸ Hans Belting zufolge handelt es sich bei Wappenschilden (die seinem Verständnis entsprechend als Bildträger eines Wappens von selbigem unterschieden werden müssen) nicht um Körperbilder, sondern um Körperzeichen in heraldischer Abstraktion, die keine Individuen, sondern die Träger*innen einer familialen oder territorialen Genealogie auszeichnen und damit einen Standeskörper definieren.⁹⁹ „Der genealogische und der individuelle Körper lassen sich“, so Belting, „nicht auf denselben Nenner bringen.“¹⁰⁰

Während die genealogische Kette im Familienwappen der von Venningens bereits seit dem Mittelalter gegeben ist, wurde die Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts erst mit der kaiserlichen Konfirmation und der Übersendung des Wappenbriefs im Jahre 1725 offiziell bestätigt. Im Stiftswappen galt es, die vorangehend skizzierten Charakteristika der von Amalia von Mentzingen begründeten Institution

97 Von Mentzingen, *Foundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 8 „Von der Abtiffin und Stiffts Fräulinen Kleydung, item wie viel eine jede in das Stifft einbringen müsße“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 45. Vgl. Andermann 1998, S. 96.

98 Zum Gegenüber von Bildern eines individuellen bzw. natürlichen Körpers und Wappen vgl. Belting 2001, S. 115–142.

99 Vgl. ebd., S. 115, 120.

100 Ebd., S. 116.

komprimiert zur Anschauung zu bringen. Aus der Perspektive der Heraldik resultierte hierbei, wie Krimm aufzeigt, eine äußerst eigenwillige Kreation (Abb. 116):¹⁰¹ Während auf der heraldisch „rechten“ Bildseite des rautenförmigen gespaltenen Schilds ein halbiertes schwarzer Adler in einem silbernen (beziehungsweise weißen) Feld zu sehen ist, findet sich auf der heraldisch „linken“ Bildseite auf einem goldenen (beziehungsweise gelben) Grund ein rotes Kreuz, in dessen Mitte ein weißer Totenkopf eingefügt ist. An die Stelle der Helmzier ist im Stiftswappen ein Krummstab getreten, die Helmdecken sind währenddessen durch einen geflochtenen Dornenkranz ersetzt.¹⁰²

Wie sich im Folgenden abzeichnen wird, wurde das Stiftswappen auf der Grundlage eines fundierten heraldischen Wissens entworfen. So war die Rautenform, die das Wappen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts zeigt, im Heiligen Römischen Reich zwar nur selten und allein in den westlichen Regionen anzutreffen, galt jedoch seit dem 16. Jahrhundert vor allem in England und Frankreich neben dem Oval als charakteristisch für sogenannte „Damen- oder Frauenwappen“.¹⁰³ Dass ausgerechnet ein lutherisches Damenstift den Krummstab in seinem Wappen verwendet, erscheint zunächst befremdlich, lässt sich jedoch damit begründen, dass diese traditionelle Insignie der Abts- beziehungsweise Äbtissinnenwürde – dem Brauch reichsunmittelbarer Klöster entsprechend – den „Herrschaftsstand“ der Regentin und die Zugehörigkeit des Kraichgauer Adelligen Damenstifts zu den reichsunmittelbaren Stiften des Alten Reiches veranschaulichte.¹⁰⁴

In Bezug auf den Dornenkranz äußerte Krimm indessen die Vermutung, dass dieser möglicherweise auf den sogenannten „Witwenstrick“ rekurriere, jedoch wesentlich „unverdächtiger“¹⁰⁵ sei als diese geflochtene Franziskanerkordel, die sich sowohl

101 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 8–14, 16.

102 Vgl. ebd., S. 8 f.

103 Vgl. ebd., S. 14.

104 Vgl. ebd. Es gibt demgegenüber auch protestantische Damenstifte, in denen ein Äbtissinnenstab als Amtsinsignie tatsächlich existierte. Hiervon zeugen nicht allein die noch näher zu untersuchenden Äbtissinnenporträts aus der Herforder Reichsabtei, sondern auch ein Bildnis von anonymer Hand, das Louise Sophie Friederike (1709–1782), Prinzessin von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg und Äbtissin des lutherischen Damenstifts zu Vallø auf Seeland zeigt und um 1780 geschaffen wurde. Das Gemälde befindet sich im Bestand der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek (H 54). Eine Abbildung findet sich bei Lars Lohmann, *Wie verwaltete sich ein Kloster? – Organisation, Struktur und Amt*, in: *Kat. Ausst. Glaube, Wissen, Leben. Klöster in Schleswig-Holstein*, herausgegeben von Jens Ahlers u. a., Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel, Kiel 2011, S. 180, Abb. 151. Ein weiteres Beispiel stammt aus dem lutherischen Lüneburger Frauenkloster in Medingen. Das von anonymer Hand gefertigte Porträt zeigt die Äbtissin Margarethe Elisabeth von Braunschweig (Regierungszeit bis zum Tod: 1755–1793) und ist 1764 entstanden. Eine Abbildung findet sich bei Schrader 2009, S. 197, Abb. 24. Zu den Herforder Fürstäbtissinnen vgl. dieses Kapitel, S. 454–461.

105 Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 16.

in der französischen als auch in der deutschen Heraldik in „Damen- oder Frauenwappen“ nachweisen lässt, jedoch in deutschen heraldischen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts gerade für lutherische Damen als äußerst unpassend kritisiert wurde.¹⁰⁶ Da in den 1789 in Nürnberg publizierten *Erläuterungen der Heraldik* ausgeführt wird, dass Geistliche ihren Wappenschild zuweilen mit einer Dornenkrone umgaben, ist es sehr viel naheliegender, den geflochtenen Dornenkranz im Wappen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ebenfalls als Hinweis auf den geistlichen Stand der Stiftsangehörigen zu verstehen.¹⁰⁷

Ein Verstoß gegen heraldische Regeln bezüglich der Anordnung und Farbigkeit der beiden Felder des gespaltenen Schilds kann, vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen, wohl kaum ein Zufall sein.¹⁰⁸ Es scheint, so Krimm, dass die im Stiftswappen gewählte Farbverteilung wichtiger war als die strenge Befolgung heraldischer Vorschriften.¹⁰⁹ Im Wappen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts nimmt das gold- (beziehungsweise gelb-)rote Feld, Krimms Argumentation folgend, überdies wahrscheinlich sehr bewusst Bezug auf die traditionelle Farbigkeit des Wappens der Markgrafen von Baden.¹¹⁰ Lediglich der Schrägbalken im Wappen der Markgrafschaft von Baden wurde durch ein gleichfarbiges Kreuz ersetzt. Der Totenschädel im Wappen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts konnte nicht nur als *memento mori* fungieren, sondern brachte in Verbindung mit dem Kreuz wohl auch den durch Jesus Christus besiegteten Tod und die Ausrichtung der Stiftsangehörigen auf die Kreuzestheologie zum Ausdruck.¹¹¹

Die Entscheidung, das Stiftswappen in diesem Detail an das badische Wappen anzulehnen, hängt, so Krimms These, eng mit der Wahl des ersten Stifftssitzes zusammen. Nachdem Amalia von Mentzingen auch andere Standorte in Betracht gezogen hatte, entschied sie 1720 aufgrund besonders günstiger Privilegien, das Kraichgauer Adelige Damenstift am Pforzheimer Schlossberg und damit im Territorium des Markgrafen Karl III. Wilhelm von Baden-Durlach (1679–1738) einzurichten.¹¹² Zum dritten Schutzherrn ihrer Stiftung wählte sie den ebenfalls dem Luthertum zugewandten fürstlichen

106 Vgl. ebd.

107 Vgl. Johann Christian Siebenkees, *Erläuterungen der Heraldik als ein Commentar über Herrn Hofrath Gatterers Abriß dieser Wissenschaft*, Nürnberg 1789, S. 123.

108 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 13.

109 Vgl. ebd.

110 Vgl. ebd., S. 9f. Vgl. ferner Andermann 1993, S. 97. Das Wappen der Markgrafschaft von Baden findet sich etwa in der um 1330/1345 gefertigten *Züricher Wappenrolle*. Dieses einst rund 4 m lange Pergament wird im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich als Leihgabe der Antiquarischen Gesellschaft aufbewahrt. Ein Digitalisat findet sich bei e-codices, *Züricher Wappenrolle*, <<https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/snm/AG002760>> (6. Juli 2023).

111 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 16.

112 Vgl. ebd., S. 9, 11 und ausführlicher zu diesem Sitz S. 59–67. Vgl. ferner Andermann 1993, S. 97; Schwarz 1918, S. 58.

Landesherrn aus, damit dieser, für den Fall, dass der Anteil der Katholiken unter den Kraichgaurittern überhandnahm, die konfessionelle Ausrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts absichern konnte.¹¹³ Alles deutet darauf hin, dass sie hierzu zunächst eigene Verhandlungen mit dem Markgrafen von Baden-Durlach führte. Während sie dem fürstlichen Landesherrn suggerierte, die markgräflich-badische Residenzstadt Pforzheim sei ihre erste Wahl für den Stiftungssitz, versicherte sie den Kraichgaurittern, hierbei handele es sich lediglich um eine Interimslösung.¹¹⁴ Das strategische Taktieren der Stifterin provozierte schwerwiegende Konflikte mit der Kraichgauer Ritterschaft, die die Stiftsverwaltung wohl infolge dieses Vertrauensbruchs nicht übernehmen wollte und als Vermittler zwischen der Stiftung und dem Wiener Hof maßgeblich mitverantwortlich für die Verzögerungen der kaiserlichen Konfirmation war.¹¹⁵ Die möglichst breite Absicherung, die Amalia von Mentzingen so bedeutsam schien, spiegelt noch einmal wider, dass sie das Kraichgauer Adelige Damenstift in konfessionell unruhigen Zeiten einrichtete.¹¹⁶ Dies geht, so Krimm, auch aus den akribisch zusammengestellten Eventualklauseln im *Foundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adelligen Damenstifts hervor.¹¹⁷ Noch vor der Reichsunmittelbarkeit war hierbei das allererste Anliegen, die lutherische Konfession zu gewährleisten, wozu im Notfall nach und neben dem Kaiser auch Unterstützung aus dem Ausland in Anspruch genommen werden sollte.¹¹⁸

Die Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts stellt eine Reaktion auf das Dilemma unverheirateter Frauen aus der Kraichgauer Ritterschaft dar. Den lutherischen Niederadel Südwestdeutschlands suchte Amalia von Mentzingen zu stärken, indem sie eine Alternative zu katholischen Nonnenklöstern schuf, durch die einer „unadeligen Lebensweise“, nicht standesgemäßen Hochzeiten oder gar möglichen Konversionen vorgebeugt werden sollte. Dass sie neben dem Kaiser und den Kraichgaurittern auch den Markgrafen von Baden zum dritten Schutzherrn des lutherischen Damenstifts erklärte, führte, wie oben skizziert, zu machtpolitischen Konflikten, von denen auch die im Folgenden näher zu beleuchtenden Eröffnungsfeierlichkeiten des Kraichgauer Adelligen Damenstifts nicht unbeeindruckt blieben. Zunächst wird aufgezeigt, warum die Freiin Rosina Susanna von Venningen die Anforderung an die Erhebung in den Stand einer ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts auf geradezu ideale Weise erfüllte, in einem weiteren Schritt geht es dann darum herauszuarbeiten, wie sich im Rahmen ihrer Einsegnung und feierlichen Installation eine Verflechtung gesellschaftlicher und religiöser Bedeutungsebenen nachvollziehen lässt.

113 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 9. Vgl. ferner Andermann 1993, S. 97.

114 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 11. Vgl. ferner Andermann 1993, S. 98.

115 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 11; Schwarz 1918, S. 41.

116 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 11 f.

117 Vgl. ebd., S. 21.

118 Vgl. ebd.

4.5 Einsegnung und Ordensverleihung. Die feierliche Installation der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts

Voraussetzungen für das Amt der Äbtissin und die Freiin von Venningen als Wunschkandidatin der Stifterin

Als sich die Frage stellte, wer zur ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts zu erheben sei, fiel die Wahl Amalia von Mentzingens sogleich auf die Freiin von Venningen, da diese die im *Fundations- und Statutenbrief* formulierten Aufnahmebedingungen auf geradezu ideale Weise erfüllte.¹¹⁹ So entstammte die Wunschkandidatin der Stifterin einem alten Adelsgeschlecht der schwäbischen Reichsritterschaft, die ihre Herkunft bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen konnte.¹²⁰ Dass Rosina Susanna von Venningen zudem nicht nur gut befreundet, sondern wohl auch entfernt verwandt mit Amalia von Mentzingen war, macht deutlich, dass das Kraichgauer Adelige Damenstift zuvorderst für Familienmitglieder des Stifterehepaars gegründet wurde.¹²¹ Trotz ihrer adeligen Herkunft war die unverheiratet gebliebene Freiin von Venningen durch den Tod ihres Bruders im August 1718 in eine prekäre Situation geraten und finanziell abhängig von einer Verwandten aus der katholischen Linie ihrer Familie, die sie nur launenhaft bedachte.¹²² Ihre missliche Lage spiegelte damit exakt das wirtschaftliche Ungleichgewicht zwischen dem katholischen und dem lutherischen Adel wider, das Amalia von Mentzingen durch die Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts auszugleichen suchte.

Wie aus den schriftlichen Quellen hervorgeht, schrieb die Stifterin noch am selben Tag, an dem sie ihr Testament unterzeichnete, an Rosina Susanna von Venningen, um

119 Vgl. ebd., S. 25.

120 Die Stammreihe der von Venningens beginnt mit Siegfried von Venningen (1290–1329). Vgl. Schwarz 1918, S. 87.

121 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 25. Vgl. ferner Andermann 1998, S. 103; ders. 1993, S. 100 f. Schwarz 1918, S. 15. Dieses Selbstverständnis lässt sich noch im 19. Jahrhundert nachweisen. So wurde Maximilian Gritzners Anfrage zu Informationen über das Kraichgauer Adelige Damenstift und seine Bitte um eine Zeichnung des „Stifts Zeichens“ mit der Begründung abgelehnt, dass es sich um eine Familienstiftung handle und diese damit aus seinem Forschungsgegenstand falle. Vgl. Gritzner 1893, S. 110.

122 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 25. Wie Krimm vermutete, handelte es sich um die Witwe des kaiserlichen Generalwachtmeisters und pfälzischen Generalleutnants Eberhard Friedrich von Venningen (gestorben 1710). Er stützt sich hierbei auf ein Schreiben, das Rosina Susanna von Venningen am 25. Oktober 1718 an Amalia von Mentzingen aufsetzte, um dem Angebot des Äbtissinnenamtes zuzusagen. Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 120, Anm. 51. Zur Beteiligung der Adelsfamilie an der Verbreitung der lutherischen Lehre im 16. Jahrhundert und zur teilweisen Rückkehr zum Katholizismus im 17. Jahrhundert vgl. Andermann 1998, S. 94; ders. 1993, S. 99.

sich in einem persönlichen Gespräch von ihrer Tugendhaftigkeit zu überzeugen.¹²³ Die Freiin von Venningen wurde noch im selben Jahr zur ersten Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ernannt, doch ihre Einsegnung und feierliche Installation fand erst 1721 im Rahmen der offiziellen Einweihung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts statt.¹²⁴ In den folgenden Ausführungen wird es darum gehen, die wesentlichen Aspekte der Feierlichkeiten zur Eröffnung des lutherischen Damenstifts anhand von Selbst- und Fremdzeugnissen zusammenzufassen. Hierzu ist jedoch zuvor die Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts als mögliche Inspirationsquelle für die Planungen der Feierlichkeiten im Kraichgauer Adelligen Damenstift in den Blick zu nehmen.

Die Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts als Inspirationsquelle für die Einweihungsfeier des Stifts im Kraichgau

Während Amalia von Mentzingen in der finalen Fassung des *Fundations- und Statutenbriefs* vom 2. Mai des Jahres 1721 hinsichtlich der Institutionalisierung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts äußerst konkrete Vorgaben machte, sind Vorstellungen bezüglich der Einweihungsfeier, die am 7. November desselben Jahres zelebriert wurde, hierin mit keiner Silbe erwähnt. Im Vorfeld der offiziellen Eröffnung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ging es vor allem um die Klärung der Frage, wie die Einweihung der Institution und die Einsegnung der ersten Äbtissin sowie der ihr untergebenen Stiftsdamen und des sogenannten „Probefräuleins“ zu feiern war. Gab es dafür ein abrufbares, bereits etabliertes Protokoll, an dem man sich orientieren konnte? Welche Aspekte waren bei der Eröffnung eines lutherischen Damenstifts wichtig? Inwiefern galt es, spezifische Handlungen oder Rituale in den Tagesablauf zu integrieren?

Im Vorfeld ihrer Stiftung hatte Amalia von Mentzingen umfassende Erkundigungen im Hinblick auf vergleichbare, bereits etablierte Institutionen angestellt. Krimm schloss das Magdalenenstift bei Altenburg zwar als direktes Vorbild für den *Fundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adelligen Damenstifts aus, doch es wurde – wie aufgezeigt werden soll – sehr wahrscheinlich als Inspirationsquelle für die Eröffnungsfeierlichkeiten herangezogen.¹²⁵ Entsprechende Hinweise finden sich in der bereits erwähnten Gründungsanzeige, die der handschriftlichen Gründungskorrespondenz zur Pforzheimer Stiftung beigelegt ist.¹²⁶ Die auf zwei unpaginierten Einzelblättern gedruckte Notiz über die Einweihung des Altenburger Magdalenenstifts vom 15. Dezember 1705 vermittelt sehr anschaulich, nach welchen Regeln die Eröffnungsfeier eines lutheri-

123 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 25; Schwarz 1918, S. 15.

124 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 7; Schwarz 1918, S. 15, 87.

125 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 7.

126 Vgl. ebd.

schen Damenstifts allgemein erfolgte – und bezeugt darüber hinaus, wie zur damaligen Zeit über ein solches Ereignis Bericht erstattet wurde.¹²⁷

So wird in den einführenden Zeilen der Nachricht zunächst erwähnt, dass man die Einweihung des Magdalenenstifts am ersten Adventssonntag des Jahres, also am 4. Dezember 1705, zelebrierte.¹²⁸ Ob die zeitliche Nähe zum Weihnachtsfest – wie im Fall der Profess der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción – eine inhaltliche Rolle spielte, geht aus der Gründungsanzeige nicht hervor.¹²⁹ Im Mittelpunkt der Notiz steht vielmehr die Anwesenheit des Landesherrn, Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg, welcher „der angestellten Indroduction des hiesigen neuen Adelichen Fraeuleins- und so genandten Magdalenen-Stifts / besonders aber der investitur einer darbey befindlichen Capelle“¹³⁰ gemeinsam mit seiner Gattin, Magdalena Augusta von Anhalt-Zerbst (1679–1740), sowie seinem Bruder, Johann Wilhelm (1677–1707), „in hoher Person beygewohnet“¹³¹.

Wie der Bericht weiter ausführt, war an diesem Tag sowohl auf der hochfürstlichen Residenz als auch in der Stadt bereits am Vormittag gegen 9 Uhr „mit allen Glocken“¹³² ein Gottesdienst eingeläutet worden, der „nach Anleitung des von Ihro Hoch-Fuerstl. Durchl. Selbst gemachten und ueberschickeen Directorio [...] in Gegenwart vieler Adelichen Dames und Cavaliers so wohl hiesiger / als anderer frembden / mit Singen / Lesen / Predigen und Beten“¹³³ abgehalten wurde. Nach Beendigung dieses feierlichen Gottesdienstes, in dem „hierbey auch bald anfangs der von Hoch-Fuerstli. hiesiger und anderer Herrschafften / dem neuen Stifft gnaedigst verehrte kostbare neue Kirchen-Ornat, durch vier hiesige geistl. Personen [...] auf den Altar gebracht [wurde]“¹³⁴, wies der Herzog die sogenannte „Frau Proebstin“¹³⁵ sowie die „Stifts-Fraeulein“¹³⁶ in ihre Zimmer ein. Gemeinsam mit dem „Herrn-Magdalenen-Stifts-Probst“¹³⁷ sowie

127 Vgl. Anonym, *Gründungsanzeige zum Altenburger Magdalenenstift*, 1705, GLA 69 Damenstift A 6.

128 Vgl. ebd., S. [1].

129 Derartige inhaltliche Bezüge auf das Kirchenjahr und seine Feste können für weltliche Stifte jedoch nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden. So beobachtete Dietmar Schiersner, dass die Stiftsdamen im katholischen Damenstift Edelstetten ihre Kutte als Zeichen der Aufnahme in den Chor beziehungsreich in der Karwoche erhielten. Vgl. Schiersner 2014, S. 85–87. Ob sich hierin konfessionsspezifische Zugänge manifestieren, wäre an anderer Stelle zu untersuchen.

130 Anonym, *Gründungsanzeige zum Altenburger Magdalenenstift* 1705, GLA 69 Damenstift A 6, S. [1].

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Ebd., S. [2].

136 Ebd.

137 Ebd.

„alle[n] anwesende[n] Dames und Cavaliers“¹³⁸ wurde hierauf „Mittags in dem Stifts-Hause an verschiedenen Tafeln herrlich tractiret [...]“¹³⁹. In diesem Rahmen wurden alle weiblichen Stiftsmitglieder, aber auch der Probst von Seiten des Herzogs Friedrich II. „mit einem vergoeldeten Ordens-Zeichen / darinnen ein Stern und der Name JESUS mit gezogenen Buchstaben zu sehen / beschencket [...]“¹⁴⁰. Über diese Stiftung hinausgehend wurden anlässlich der Eröffnungsfeier und der Einsegnung der ersten Stiftsdamen außerdem auch „gepraegte silberne Medaillen, so auf dieses Stifft sinnreich gefertiget / an die Anwesende[n] ausgetheilet [...]“¹⁴¹.

Aus der Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts geht deutlich hervor, dass durch das Glockengeläut die ganze Stadt aufgefordert wurde, von der Eröffnungsfeier des neu gegründeten Damenstifts Kenntnis zu nehmen. Der knappe Bericht, der seinen Weg zu Amalia von Mentzingen fand, vermittelt den Eindruck, es handle sich um ein bedeutendes gesellschaftliches Ereignis, das ganz und gar unter der Schirmherrschaft des Landesherrn stand und zu dem nicht allein Gäste aus der näheren Umgebung erschienen, sondern eigens aus der Ferne angereist kamen. Dass der Gottesdienst am Vormittag fester Programmpunkt der Einweihung des Magdalenenstifts war, spiegelt wider, dass es sich auch hier um die Eröffnung einer Institution handelte, die sich selbst als religiöse Frauengemeinschaft verstand. Einen zweiten ebenso wichtigen Höhepunkt bildete jedoch die Verleihung der Stiftsorden an die Stiftsdamen am Nachmittag. Da der Bericht über den Tagesablauf just an dieser Stelle endet, liegt es nahe, dass die Festgemeinschaft sich nach der Beendigung des gemeinsamen Essens trennte oder zumindest zu einem inoffiziellen Beisammensein überging.

Der Wechsel vom religiösen zum ständischen Rahmen der Einweihungsfeier des Altenburger Magdalenenstifts manifestiert sich insbesondere in der Verschiebung des Zeremoniells von der Kapelle in den Raum des Stiftsgebäudes. Während nicht auszuschließen ist, dass dem Gottesdienst außer den explizit geladenen Teilnehmer*innen noch einige Einwohner*innen der Stadt beiwohnten, blieb ungeladenen Gästen der Zutritt zu den Räumlichkeiten des Stifts und dem gemeinsamen Mittagessen mit dem Landesherrn gewiss selbstverständlich versagt. Die Verschränkung von Festbankett und Ordensverleihung, mit der die geschlossene, wohl nahezu ausnahmslos dem Adel zugehörige Gesellschaft die Einweihung des Magdalenenstifts und die Einsegnung der

138 Ebd.

139 Ebd.

140 Ebd. Hiermit wird in der Gründungsanzeige zweifellos über das Kleinod des Altenburger Magdalenenstifts berichtet, das Maximilian Gritzners detaillierter Beschreibung zufolge aus einer ovalen goldenen Sonne besteht, in deren Zentrum über drei silbernen Nägeln das blauemailierte, von einem Kreuz überhöhte IHS-Monogramm angebracht ist. Vgl. Gritzner 1893, S. 5, eine Abbildung ist beigefügt auf Tafel I, Nr. 2.

141 Ebd., S. [2].

ersten Stiftsmitglieder zelebrierte, weist Parallelen zum frühneuzeitlichen Zeremoniell der Übergabe von Ritterorden auf.¹⁴² Die Notiz, nach der die anwesenden „Dames und Cavaliers“ ihre Speisen an verschiedenen Tischen einnahmen, deutet darauf hin, dass sich durch die Nähe des Sitzplatzes zum Herzog auch hier das ständische Gefüge noch einmal in seinen Abstufungen vom niedrigen zum hohen Adel klar abbildete.¹⁴³

In der Gründungsanzeige des freiweltlichen Magdalenenstifts bei Altenburg wird ein idealtypischer Verlauf der Eröffnungsfeier eines lutherischen Damenstifts nachgezeichnet. Vor der Folie dieser Beobachtungen ist im Folgenden zu klären, ob sich die Feierlichkeiten zur Einweihung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts an das oben

142 Exemplarisch zu einer Zeremonietafel, die im Jahre 1725 anlässlich der Ernennung der Ritter vom Barth-Orden abgehalten wurde, vgl. John Pine, *The Procession and Ceremonies Observed at the Time of the Installation of the Knights Companions of the Most Honourable Military Order of Barth*, London 1730. Der Grundriss, die Speiseabfolge an der Rittertafel sowie ein Kupferstich, der diese festhält, sind abgedruckt bei Thomas Rahn, *Herrschaft der Zeichen. Zum Zeremoniell als „Zeichensystem“* in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, herausgegeben von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Wolfratshausen 2002, S. 22–31, hier S. 26 sowie der Katalogbeitrag, Nr. 37 a–b auf S. 150.

143 Wie Schiersner für seine Fallbeispiele Augsburg und Edelstetten verdeutlichte, spielte bei dem Festmahl nach der Aufschwörung (die so bezeichnete „Aufschwörmahlzeit“) ein spezifisch ständisch zu verstehender, „demonstrativer Konsum“ eine zentrale Rolle beim Aufnahmezeremoniell der Stiftsdamen. Überdies ging es, wie er argumentiert, um die „Einverleibung der neuen Lebensform“, mit der die neu aufgenommene Stiftsdame nach Beendigung des kritischen, liminalen Zustands durch das gemeinsam eingenommene Essen mit dem alten und neuen sozialen Umfeld [ihrer Verwandtschaft resp. der Stiftsgemeinschaft] in die Wiederangliederungsphase trat. In diesem Sinne konstatiert Schiersner: „Im Festmahl vergewisserte sich das Stift als aktuelle Gemeinschaft und als überzeitliche Institution, die – wie bei Tisch – in einen ständischen Kontext eingebettet war, der seinerseits sich als adlig-familial vergemeinschaftet erfuhr. Für die Aufgenommene, die sich innerhalb des neuen Raumes ‚Stift‘ in die alt-neue soziale Gemeinschaft redintegrierte, war das Mahl deshalb nichts anderes als eine doppelte Einverleibung: Sie wurde damit dem Stift einverleibt und verleibte zugleich sich die neue Lebensform als Stiftsdame ein.“ Vgl. Schiersner 2014, S. 74–84 (die Zitate finden sich auf S. 79 f.). Diese Beobachtungen sind wohl auch für das Festbankett gültig, das im Rahmen der Feierlichkeiten zur Profess in neuspanischen Frauenklöstern üblich war. Vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 94. Allgemeiner zum Tafelzeremoniell bzw. der Zeremonietafel in der Frühen Neuzeit vgl. Claudia Curtius Seutter von Lötzen, *Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert. Quellen und Rechtsgrundlagen*, Dissertation, 2008 vorgelegt an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Friedrich Schiller-Universität Jena, <https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00015089/Tafelzeremoniell%20an%20deutschen%20H%C3%B6fen.pdf> (6. Juli 2023); Hans Ottomeyer, Vorwort, in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel* 2002, S. 4–9; Rahn 2002, S. 22–31; Michaela Völkel, *Die öffentliche Tafel an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit*, in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel* 2002, S. 10–21; Uta Löwenstein, *Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonietafel*, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, herausgegeben von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn (= Frühe Neuzeit, Band 25), Tübingen 1995, S. 266–279.

beschriebene Zeremonie anlehnten und worauf man besonderes Gewicht legte. Bereits vorweggenommen sei, dass es im Gegensatz zu der Stiftung im Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg, die der Landesherr auch am Tag der Eröffnung desselben durch seine Präsenz ausdrücklich unterstützte, im Kraichgauer Adeligen Damenstift einen unerwarteten Rückschlag bezüglich der erhofften Teilnahme einiger geladener Ehrengäste gab.

Einsegnung versus Ordensverleihung. Die Feierlichkeiten zur Stiftseröffnung und das Fernbleiben der Kraichgauer Ritterschaft

Eine Gründungsanzeige für das Kraichgauer Adelige Damenstift existiert nach derzeitigem Kenntnisstand nicht. Anhand schriftlicher Quellen, die sich auf die Feierlichkeiten zur Einweihung am 7. November 1721 beziehen, lässt sich dennoch eine Zeremonie rekonstruieren, die jener in Altenburg sehr ähnlich war. So geht aus den Aufzeichnungen, die Rosina von Venningen über diesen Tag hinterließ, hervor, dass zu ihrer Einsegnung der Witwer der Stifterin, Gottfried von Mentzingen, seine Familie sowie weitere bekannte Gesichter erschienen „und noch Ein Hauffen leit/ und dieser und leitt daß man nicht kan nennen“¹⁴⁴. Die Freiin von Venningen notiert in ihren Aufzeichnungen explizit die Namen dreier Zeugen, die man der Ritterschaft melden könne, „H: Von Leitrum. H: Pfahrr. H: Amtman“¹⁴⁵. Friedrich Christoph Leutrum von Ertingen, Forstmeister in Kürnbach, dessen Tochter Johanna Friederike, wie in der Einleitung dieses Kapitels angedeutet wurde, an diesem Tag als Stiftsdame eingesegnet wurde, bezeugt wiederum, dass es sich bei dem genannten Pfarrer um den Lutheraner Johann Michael Wilhelm Nüchterlein handelte und dass dieser eine Predigt hielt, bevor der Amtmann Johann Friedrich Gramlich, der ebenfalls bereits von der Äbtissin erwähnt wurde, die ersten Stiftsangehörigen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts vereidigte:¹⁴⁶

144 Rosina Susanna Katharina von Venningen, *Aufzeichnungen über die Einsegnung*, 1721, GLA 69 Damenstift A 2.

145 Ebd.

146 Vgl. Leutrum von Ertingen, *Zeugnis über die Einsegnung* 1721, GLA 69 Damenstift U 63. Vgl. ferner Krimm und Maag 1993, S. 23. Der Eid, den die Äbtissin und die Stiftsdame zu sprechen hatten, ist in den Statuten ausformuliert. Diese legen außerdem fest, dass das „Probefräulein“ lediglich ein Handgelöbnis abzulegen hatte. Vgl. hierzu von Mentzingen, *Fundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 4 „Von der Wahl einer Abtissin, deroselben Installirung, Qualitäten, Amt und Pflichten“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 37 sowie ebd., Kapitel 6 „Von der Stifts-Fräulinnen Pflichten und Installirung, auch der Prob-Fräulinnen Gelöbniß“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 42 f. Die Konfession Nüchterleins geht zweifelsfrei aus seiner Unterschrift am Ende der Predigt hervor. Vgl. Johann Michael Wilhelm Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts*, vorgetragen in Mentzingen am 7. November des Jahres 1721, GLA 69 Damenstift A 30. Die Transkription dieser Predigt wurde auf der Basis einer Abschrift angefertigt, die unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 454 (eingebundene Abschrift) eingesehen werden kann. Vgl. ferner Andermann 1993, S. 96.

„Allß bezeugen und bekennen wir hiermit, daß in unserem anwesen und gegenwarth obwohgedachten Herrn von Mentzingen, bestellten gemeinschaftliche beambte, Johann Friedrich Gramlich in loco Mentzingen, deßen Principalen Erclärung deßfalls deutlich vorgetragen, und nach solchem, da zuvor von desieingen Pfarrherrn Joh: Michael Wilhelms Nüchterlein die hierzu erforderliche Christliche Annerinnerungs-Sermon gehalten, und das Gebett zu Gott gesprochen, unter formlicher Abschwöhrung daß, nach dieses Stiftts stipulirten und deren statuten gemäßen Eydts, die Consecration mittelst göttlichen beystandes, glücklich beschloßen werden.“¹⁴⁷

Über den oben erwähnten Sermon Nüchterleins verlieren Rosina Susanna von Venningens Aufzeichnungen erstaunlicherweise kein Wort. Ihre Notizen zeugen indessen von einer starken Reflexion über die ständische Dimension der Einweihungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts, welcher – wie bereits festgehalten wurde – auch in der Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts eine große Bedeutung beigemessen wurde. So erwähnt die Freiin von Venningen in einer Notiz, dass zur Eröffnung der Pforzheimer Stiftung auch die Kraichgauer Ritterschaft angeschrieben wurde, dieser Einladung jedoch nur der Forstmeister Leutrum von Ertingen und seine Angehörigen folgten.¹⁴⁸ In dem Bedauern über das Fernbleiben der Kraichgauritter, das die Freiin von Venningen in ihren Aufzeichnungen zum Ausdruck bringt, spiegelt sich wider, wie wichtig dem Stifter und ihr das Erscheinen derselben gewesen wäre. Wie sich anhand der weiteren Ausführungen der Freiin von Venningen aufzeigen lässt, war ein wichtiger Grund hierfür, dass die Ritter – als Schutzherren der Stiftung – eine entscheidende Funktion bei der auf die Predigt und Vereidigung folgenden feierlichen Übergabe der „Stiftts Zeichen“ hätten übernehmen sollen. So fährt die Äbtissin in ihrem Bericht über den Tag ihrer Einsegnung fort:

„Und auch lang mit der Einsegnung gewehst daß H: Gottfried V. M. und mieh'r alle gehofft Es sohl Jemandt von der Rietterschaft kumen, aber Es ist ledter niemand kumen, so hat der H: V. M. die sag fahtt gehen laßen, und hatt H: Gottfriet von Mentz. Mihr. und der freilen Von Leitrum die ohren [Orden] auff Einem sielwern [silbernen] dehler [Teller] selbstangebracht welges Ein Rott geschmehletz hertz und daßß H: Christuß sein biehltnuß am + [ein Kreuz] und der Abbdissin mitt demandt [Diamant] und den freylein mitt Rohwin [Rubin]. So haben sie miehrs an gedan in beisein al derer leidten.“¹⁴⁹

Aus den obigen Zeilen geht hervor, dass die Ritterschaft dem Wunsch des Stifters und der Äbtissin nicht entsprach und Gottfried von Mentzingen die Übergabe der „Stiftts

147 Leutrum von Ertingen, *Zeugnis über die Einsegnung 1721*, GLA 69 Damenstift U 63.

148 Vgl. von Venningen, *Aufzeichnungen über die Einsegnung 1721*, GLA 69 Damenstift A 2. Basierend auf den Beobachtungen zur Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ist wahrscheinlich, dass nur die lutherischen Reichsritter zur Einweihungsfeier eingeladen wurden.

149 Ebd.

Zeichen“ in Form einer Ordensverleihung selbst vornehmen musste. Es scheint, dass die geladenen Ehrengäste sich nicht einmal zu einer Absage ihrer Teilnahme bemüht gefühlt hatten, sondern schlichtweg nicht erschienen.¹⁵⁰ In dieser Passage wird die Enttäuschung der Freiin von Venningen über die fehlende Anerkennung des Damenstifts durch die Kraichgauritter offensichtlich, die sicherlich als Reaktion auf die Wahl des Stiftssitzes in der markgräfllich-badischen Residenzstadt Pforzheim zu verstehen ist. Vor der Folie der Gründungsanzeige des Altenburger Magdalenenstifts zeichnete sich ab, dass die Eröffnungsfeier des Kraichgauer Adeligen Damenstifts auf der ständischen Bedeutungsebene schlechter als erwartet verlief. Aus dem Zeugnis des Forstmeisters Leutrum von Ertingen und den Aufzeichnungen der Freiin von Venningen geht hauptsächlich hervor, wie sich die neu gegründete Institution auf der gesellschaftlichen Ebene, das heißt vor allem nach außen, präsentierte und in die bestehenden Strukturen der Ständegesellschaft einzugliedern suchte. Ein abschließender Blick auf die Einweihungspredigt Johann Michael Nüchterleins soll demgegenüber die Frage in den Mittelpunkt stellen, wie der Mentzinger Pfarrer den Eintritt der ersten Stiftsangehörigen und die Stiftsidentität aus der religiösen Perspektive konzipierte.

Die Einweihungspredigt und konfessionelle Aushandlungsprozesse – Die *unio mystica* und das dreifache Gelöbnis der Stiftsdamen

Im *Fundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adeligen Damenstifts kann von der Toleranz gegenüber einer anderen Konfession als dem Luthertum keine Rede sein. Dagegen ist Nüchterleins Sermon ein bemerkenswertes Zeugnis konfessioneller Aushandlung. So stellt der Mentzinger Prediger, dessen Ausführungen in besonderem Maße um das Herz der gläubigen Christ*innen kreisen, zu Beginn seiner Predigt die rhetorische Frage, „Wer sind denn die Ordens- und Stifts Persohnen in diesem hochgedelten Geistlichen Stifte? und die Antwort ist: die im Glauben mit Jesu verlobten und verbundenen Seelen [...]“¹⁵¹. Der Pfarrer weiß hierauf sogleich aus dem Leben einer Heiligen mit dem Namen „Rutgardis“¹⁵² und ihrer geistlichen Vermählung mit Jesus Christus zu berichten:¹⁵³

„Von der heyl. Rutgardis melten die Römischen. Geschichten, daß dieselbe in heil. Andacht dem H. Jesu, so ihr erschienen u: sie gefragt: Was sie von ihm fordere? geantwortet: Mein H. Jesu ich will dein hertze, und der H. Jesus habe ihr wiederum geantwortet:

150 Vgl. hierzu auch (die diesbezüglich nur teilweise korrekten) Erläuterungen bei Schwarz 1918, S. 46. Dass die Stifterin, wie dieser erklärt, die Ordensverleihung mit ihrem Gatten vornahm, kann ausgeschlossen werden, da sie zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war.

151 Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 1r.

152 Ebd.

153 Vgl. ebd.

u: ich will dein hertze, worauf er dann sein hertze wahrhaftig mit der Rutgardis hertze soll verwechselt haben, u: eine völlige verlobung zwischen u: unter ihnen vorgangen seyn [...].¹⁵⁴

Anlässlich der Einsegnung der lutherischen Stiftsdamen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts führt Nüchterlein ganz unbefangen die legendäre Vision einer in der katholischen Kirche verehrten Heiligen an, mit der wohl Lutgard von Tongeren (1182–1246) gemeint ist.¹⁵⁵ Dass der Pfarrer in seiner Predigt die flämische Zisterzienserin sowie an späterer Stelle auch die heilige Agnes von Rom (um 237 – um 250 n. Chr.) ganz bewusst zu exemplarischen Vorbildern für die ersten Stiftsmitglieder erhebt, ist dadurch möglich, dass Heilige im Protestantismus nicht einfach abgeschafft wurden, sondern als Glaubensexempel eine entsprechende Würdigung erfuhren.¹⁵⁶ Obgleich das Heiligengedenken erwiesenermaßen auch im Luthertum wichtig war, ist Nüchterleins Argumentation vor dem Hintergrund der vorab skizzierten konfessionellen Spannungen in Südwestdeutschland im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert und den zahlreichen Konversionen in der lutherischen Kraichgauer Ritterschaft, die Amalia von Mentzingen zu ihrer Stiftung bewogen, doch in höchstem Maße verwunderlich.

Basierend auf den legendären Berichten führt der Mentzinger Pfarrer in seiner Predigt aus, wie Lutgard, die als eine der ersten Herz-Jesu-Verehrerinnen gilt,¹⁵⁷ und der Gottessohn ihre Herzen austauschten und so die heilige Hochzeit vollzogen. Die hier im Bild des Herzenstauschs vorgestellte *unio mystica*, von der Nüchterlein berichtet, stellt, wie Peter Dinzelbacher konstatiert, im Sinne der katholischen Kirche eine religiöse „Gipfelerfahrung“ dar, die das Phänomen der Mystik im Christentum konstituiert. Die sprachlich nicht adäquat wiederzugebende vollkommene Vereinigung von Mensch und Jesus Christus erfolgt hierbei zumeist während einer Ekstase und allein durch Gottes Gnade.¹⁵⁸ Demgegenüber hält der Historiker über das theologische Verständnis der *unio mystica* im Luthertum fest: „In der evangelischen Theologie erfolgte eine völlige Uminterpretierung der *Unio mystica*, die nicht mehr als punktuelles religiöses Erleben in der Ekstase gefaßt wird, sondern als Christuseinung und Ver-

154 Ebd.

155 Zum Leben und zur Rezeption der heiligen Lutgard von Tongeren vgl. Ekkart Sauser, Art. „Luitgard (Lutgard, Lutgart) von Tongern“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 21, Nordhausen 2003, Sp. 871f.; Peter Dinzelbacher, *Mittelalterliche Frauenmystik*, Paderborn 1993, S. 136–187. Zum Herzenstausch der Heiligen bzw. der Infragestellung desselben vgl. ebd., S. 152f.

156 Zum Heiligengedenken bei Martin Luther und im frühneuzeitlichen Luthertum vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 15 f. Zum Motiv des Herzenstauschs vgl. die Einleitung, das zweite und dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 37 resp. S. 72, 145, 150 f. resp. S. 279.

157 Vgl. Sauser 2003.

158 Vgl. Dinzelbacher 2007, S. III f. Zur *unio mystica* vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 36.

gottung durch den Glauben.¹⁵⁹ Nüchterleins Sermon scheint die Beobachtungen Dinzelsbachers zu bestätigen. So führt der lutherische Pfarrer seine Predigt mit den folgenden Ausführungen fort:

„Ich stelle dieses an seinen Ort, jedoch ist das nicht zu leügnen, daß eine völlige verlobung zwischen dem H. Jesu, u: einer glaubig Seelen vorgehe, u: diese geschieht durch u: im Glauben, dieser ist das mittel allein, damit Jesus u. seine Gerechtigkeit wird ergriffen, angenommen u. sich zugeeignet, durch dieses mittel greiff eine Seele zu, nimmt Jesum u: seine gerechtigkeit, u: spricht: du sollst nun mein seyn! Dan[n] der seeligmachende Glaub, nim[m]t Jesum mit seinem gantzen Verdienste und saget: Mein Jesus ist mein Gottes lam[m] mein bräutigam [...].“¹⁶⁰

Nachdem Johann Michael Nüchterlein die *unio mystica* in der Einweihungspredigt des Kraichgauer Adeligen Damenstifts als vorkonfessionell gemeinsames und überkonfessionell verbindendes Konzept vorgestellt hat, markiert er mit dem Verweis auf die zentrale Bedeutung des Glaubens für die geistliche Vermählung in der lutherischen Konfession eine grundlegende Differenz zur katholischen Kirche. Am Beispiel der Herzverehrung der heiligen Lutgard von Tongeren zeigt Nüchterlein zunächst die gemeinsame Grundlage beider Konfessionen auf, um auf dieser Basis die Unterschiede zur katholischen Kirche hervorzuheben. Erst durch das Sichtbarmachen der Parallelen gelingt es ihm, das Nicht-Identische besonders anschaulich zu machen und so die eigene Stiftsidentität herauszustellen. Einer ähnlichen Strategie bedient sich der Mentzinger Pfarrer, wenn er in Bezug auf das Wesen des Gelübdes in beiden Konfessionen festhält:

„Alle OrdensPersohnen in der Römischen Kirchen müssen ein 3 faches Gelübde thun, u: daßelbe lebenslang zu hallten sich höchstens verbinden u: verloben, als votum castitatis, votum paupertatis, votum obedientia, allein dieses Gelübde ist eines von diesen, von welchen Gott saget, wer fordert solches von eüren händen, aber dieses Gelübde in dem hochgeadelten Jesus Stiffte fordert der edele Stiffter selbst, wann Er spricht: Sey getreü biß in den tod! Darum auch die in selben sich befindl. geistl. Ordens-Persohnen deßselbige zu halten geloben: Biß in den tod getreü zu seyn gelob ich meinem bräutigam.“¹⁶¹

Wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, scheint die klassische, der altgläubigen Lehre von den evangelischen Räten (*consilia evangelica*) folgende Trias von Keuschheit, Armut und Gehorsam, die im Rahmen der Profess in katholischen Nonnenklöstern (mitunter in modifizierter Form) gelobt wird, für Nüchterlein nicht im Vordergrund zu

159 Dinzelsbacher 2007, S. 112. Zum Verständnis der *unio mystica* bei den Reformatoren vgl. ferner Erich Vogelsang, Die *Unio mystica* bei Luther, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 35 (1938), Sp. 63–80.

160 Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 1r.

161 Ebd., fol. 1v.

stehen. Der Darstellung des Mentzinger Pfarrers zufolge handelt es sich hierbei um ein Gelöbnis, das Gott selbst nie ausdrücklich gefordert hat. Seine Argumentation stellt sich hierbei in die Tradition der reformatorischen Kritik an den katholischen Ordensgelübden. So kam Luther im Jahre 1521 zu dem Schluss, dass diese zwar nicht generell abzulehnen seien, aber in jedem Fall dann, wenn dahinter die Vorstellung einer frommen Leistung stehe und sie damit dem „wahren Glauben“ widersprechen.¹⁶² Seiner Lehre zufolge sind fünf Hauptargumente gegen die ewigen Gelübde anzuführen. So verletzen diese das Gebot der Liebe und stehen darüber hinaus auch im Widerspruch zu dem Wort Gottes, dem Glauben, der evangelischen Freiheit und der menschlichen Vernunft.¹⁶³

Auf dieser Grundlage formuliert Nüchterlein aus, dass das Gelöbnis der ersten Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts sich einzig und allein auf ihre Treue konzentrieren sollte. Bemerkenswerterweise greift der Mentzinger Pfarrer die traditionelle Dreiheit der Ordensgelübde der katholischen Kirche auf. Das Gelöbnis, das Nüchterlein in seiner Predigt für die lutherischen Stiftsdamen ausarbeitet, bindet damit strukturell an das althergebrachte Konzept an, inhaltlich ist es jedoch vollkommen neu gefasst und nimmt hierbei den Bezug auf das Herz der gläubigen Christ*innen erneut auf. So sollten – dem Anspruch Luthers folgend – die Stiftsmitglieder des Kraichgauer Adeligen Damenstifts zum Ersten die Treue im „wahren Herzens-Glauben“ geloben, denn „der Glaube ist das erste Kleinod eines Christen, ein solches Kleinod, darnach Gottes Augen sehen, u: [...] durch den Glauben wohnt Christus in den Herten“¹⁶⁴. Die zweite Treue stellt, so Nüchterlein, die „der hertzlichen Liebe“¹⁶⁵ dar, während sich

162 Zu Luthers Ablehnung der Ablegung der Ordensgelübde vgl. Vera Christina Pabst, „...quia non aptiora exempla.“: Eine Analyse von Martin Luthers Auseinandersetzung mit dem Mönchtum in seinen Predigten des ersten Jahres nach seiner Rückkehr von der Wartburg 1522/1523 (= Rostocker Theologische Studien, Band 18), Münster 2007, S. 12–14; Bernd Jaspert, *Mönchtum und Protestantismus. Probleme und Wege der Forschung seit 1877*, 5 Bände, St. Ottilien 2005–2011, Band 1, S. 65–67. In Bezug auf die aus den Klöstern austretenden Nonnen wurde auch die veränderte Rolle der Frau in der lutherischen Lehre thematisiert. Vgl. Küppers-Braun und Schilp 2010, S. 8 f.; Antje Rüttgardt, Die Diskussion um das Klosterleben von Frauen in Flugschriften der frühen Reformationszeit (1523–1528), in: „In Christo ist weder man noch weyb“. Frauen in der Reformationszeit und der katholischen Reform, herausgegeben von Anne Conrad (= Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, Band 59), Münster 1999, S. 69–94, insbesondere S. 70–72; Barbara Henze, Kontinuität und Wandel des Eheverständnisses im Gefolge von Reformation und katholischer Reform, in: Conrad 1999, S. 129–151; Gerhard Müller, Luthertum und Mönchtum, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 53 (1985), S. 79–85, hier S. 81–84.

163 Vgl. Pabst 2007, S. 86.

164 Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. Iv. Zum Vorstellungsbild der Einwohnung Gottes im Herzen vgl. die Einleitung und das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 36 resp. S. 72–74, 150 f.

165 Ebd., fol. 2r.

die dritte Treue „im h.[eiligen] Leben“¹⁶⁶ manifestiert. Hinter dieser letzten, wenig greifbaren Beschreibung verbirgt sich, seiner Predigt entsprechend, das Gelöbnis, dass

„sie [die Stiftsdamen] als wieder gebohrne ablegen den allten Menschen nach dem vorigen Wandel [...] u: anziehen den neuen Menschen [...], daß sie den inneren Mensch, der nach dem bilde Gottes ist, u: v. tag zu tag erneuert wird, pflegen u. schmücken mögen, den[n] wie Jesus ein heil.es u: reines wesen, u: also heyligkeit u. reinigkeit liebet, demnach erfordert er auch eine solche seele zu seiner wohnung, daher es den eine ausgemachte sache ist, daß sich diejenige schändl. betrieg, welche sich der reinigung u: heiligung in dem blute Christi annehmen u: sich deßsen getrösten, aber doch dabey in der unreinig. u: unheiligkeit ihrers hertzens fortfahren wollen, od fortfahren, nein, das gehet nicht an, wen[n] der allerreineste bräutigam der seelen mit der crafft seines blutes in das hertze komt, so muß sich dasselbe v. seinem unflat [widerlicher Schmutz, Dreck] saubern, reinigen u: heiligen laßen [...]“¹⁶⁷

Mit den eben zitierten Zeilen erklärt Nüchterlein, für das dreifache Gelöbnis der Kraichgauer Stiftsdamen sei entscheidend, dass der „innere Mensch“ „v. tag zu tag erneuert wird“. Ein einmaliger Wandel ist nicht genügend, es geht vielmehr um die fortwährende Wiederholung desselben. Um den Vollzug der Erneuerung des „alten Menschen“ anschaulich zu machen, greift der lutherische Pfarrer bemerkenswerterweise zum einen auf das paulinische Vorstellungsbild vom Ablegen des „alten Kleids des Fleisches“ beziehungsweise des „alten Adams“ und Anlegen des „neuen Menschen“ beziehungsweise Jesu Christi zurück. Dieses wird im Ritual jedoch nicht mit der körperlichen Performanz verknüpft. Die Ausführungen des Mentzinger Pfarrers bieten eine Erklärung, warum sich in den Untersuchungen bezüglich der Eröffnungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts kein Hinweis darauf findet, dass die ersten Stiftsangehörigen im Rahmen ihrer Einsegnung – in Entsprechung zu den Feierlichkeiten der Profess – einen Kleiderwechsel vollzogen hätten. Entsprechend der Argumentation in Nüchterleins Sermon kann der Wandel des „inneren Menschen“ nicht durch ein derartiges Zeremoniell am Körperäußeren sichtbar gemacht oder gar befördert werden. Vielmehr werden die Stiftsdamen durch die theoretischen Reflexionen der Einweihungspredigt dazu angehalten, den „inneren Menschen“ tagtäglich zu erneuern, zu pflegen und zu schmücken. Zur Veranschaulichung dieser Idee greift der Mentzinger Pfarrer – neben der vestimentären Metapher vom Ablegen des „alten Adams“, die das Körperäußere betrifft – auf das Bild der Reinigung des Herzinneren zurück. Seine Ausführungen erinnern hierbei an die in der ersten Fallstudie vorgestellte Wierix'sche Kupferstichfolge *Cor Iesu Amanti Sacrum*, in der das Jesuskind das Herz des gläubigen Menschen mit einem Besen ausfegt, um es hierauf zu erleuchten, mit Wandmalereien auszustatten (Abb. 38) und schließlich

166 Ebd.

167 Ebd., fol. 2r und 2v.

in der von ihm gereinigten Herzenskammer Platz zu nehmen (Abb. 47).¹⁶⁸ Nüchterleins Sermon akzentuiert das überkonfessionell verbindende Motiv der Einwohnung des Gottessohnes im Herzen der Gläubigen jedoch dahingehend, dass die Stiftsdamen zu „Bräuten Christi“ werden, wenn sie ihrem Bräutigam beständig die Treue halten und sich in diesem Sinne unentwegt darum bemühen, ihr Herz rein zu halten.

Die beiden zentralen Momente der Eröffnungsfeier des Kraichgauer Adelligen Damenstifts stellen, wie herausgearbeitet wurde, die Einsegnung der ersten Stiftsdamen sowie die Ordensverleihung dar; damit spielen sowohl ständische als auch religiöse Bedeutungsebenen eine Rolle. In der Untersuchung der Einweihungspredigt wurde aufgezeigt, dass Rückbezüge auf Heilige, aber auch der Vergleich mit katholischen Nonnen die Identitätsbildung lutherischer Damen unterstützen konnten. Am Beispiel des Vorstellungsbildes der *unio mystica* und des dreifachen Gelöbnisses, das der Mentzinger Pfarrer für die lutherischen Stiftsdamen konzipierte, wurde dargestellt, dass Nüchterlein sich auf die klassische Trias der evangelischen Räte bezieht, jedoch von dieser ausgehend betont, dass es Wesentlicheres zu beachten gilt, als ein Armuts-, Keuschheits-, oder Gehorsamsgelübde. Anders als bei der katholischen Profess wurde die mystische Vermählung zur Einsegnung der lutherischen Stiftsdamen nicht als ein einmaliger spiritueller Höhepunkt definiert, sondern als ein kontinuierliches Gott-Erleben im „wahren Glauben“. Das dreifache Gelöbnis, das im Kraichgauer Adelligen Damenstift abzulegen war, entwarf Nüchterlein also als ein Versprechen der ewigen Treue im Glauben, in der Liebe und im heiligen Lebenswandel, das heißt, für die lutherischen Stiftsdamen war der fortwährende Abschied von dem „alten Adam“ und die kontinuierliche Herzensreinigung entscheidend.

Dem Eintritt in das lutherische Damenstift lag nicht der Gedanke eines unumkehrbaren „Wechsels der Identität“ zugrunde. Dementsprechend gibt es keinen Nachweis dafür, dass das Ablegen der säkularen Kleider und das Anlegen der Stiftstracht im Rahmen der Einsegnung der ersten Stiftsdamen rituell performiert wurde.¹⁶⁹ Ob die Stiftsdamen ihre Stiftstracht während der Stiftszeit gelegentlich gegen eine weltliche Garderobe eintauschten oder nicht, spielte für ihre Verschreibung an Gott keine Rolle, und es war auch nicht von Bedeutung für das lutherische Verständnis der *unio mystica*.

168 Zur Herzallegorese *Cor Iesu Amanti Sacrum* vgl. die Einleitung, das zweite und dieses Kapitel, S. 46 resp. S. 145 f. resp. S. 413.

169 Für das lutherische Reichsstift Quedlinburg kommt Clemens Bley ebenfalls zu dem Schluß, dass die Einführung der Äbtissinnen mit der Reformation den Charakter einer Investitur verloren. Obgleich ein Ritual vollzogen wurde, das auf die Vorstellung einer Verlobung rekurrierte und der Gedanke der Vermählung mit Jesus Christus nachweislich bis ins 18. Jahrhundert präsent blieb, wurde auf die Übergabe eines Rings und die Verschleierung als Zeichen des Verlöbnisses verzichtet. Vgl. Clemens Bley, Tradition-Reformation-Legitimation. Zur Einführung der Reformation im Reichsstift Quedlinburg und ihren Folgen, in: Küppers-Braun und Schilp 2010, S. 49–68, hier S. 56 f.

Es stand den Stiftsangehörigen offen, das Stift sogar endgültig wieder zu verlassen, um sich mit einem weltlichen Gatten zu vermählen. Dies alles bedeutete keinen Bruch ihres Gelöbnisses; solange sie dem Gottessohn weiterhin die Treue im „wahren Herzens-Glauben“ hielten, konnten sie durch den tagtäglichen Wandel des „inneren Menschen“ zugleich weltliche Ehefrauen und „Bräute Christi“ sein. Dieser Status war nicht an die Stiftsangehörigkeit gebunden, sondern stand, nach der Lehre Luthers, allen Christ*innen offen, so sie von Herzen glaubten.

In einem weiteren Schritt soll das Bildnis der Freiin von Venningen (Abb. 115) nun daraufhin befragt werden, ob sich auch in der Stiftstracht und der Gestaltung des „Stifts Zeichens“ sowohl ständische als auch religiöse Dimensionen nachweisen lassen. Wie dem Professporträt der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción ist dem Äbtissinnenporträt Rosina Susanna von Venningens die Vorstellung der *unio mystica* inhärent. Inwiefern diese jedoch nicht allein in der Konstruktion des spezifischen Körperbildes, sondern auch in der konkreten Materialisierung der sich am Körperäußeren manifestierenden Spuren der im Herzzinneren stattfindenden geistlichen Vereinigung ganz unterschiedlich verhandelt wird, soll anhand des Porträts untersucht werden.

4.6 Das „ehren kleid“ durch den Glauben anziehen.

Die Stiftstracht und ständisches Bewusstsein im Körperbild der Freiin von Venningen

Das Gewand der lutherischen Äbtissin – Schlichtheit versus modische Details

In dem hochovalen Scheinrahmen, auf dem das Wappen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts sowie das der Familie von Venningen angebracht sind, wird Rosina Susanna von Venningen in einem Kniestück vor einem olivgrünen Vorhang dargestellt. Im Zentrum der Leinwand hat sie auf einem schwarz bezogenen Lehnstuhl Platz genommen. Die Äbtissin präsentiert sich in Frontalansicht, der aufmerksame Blick, der auf die Betrachtenden gerichtet ist, unterstützt die in sich ruhende Ausstrahlung der Porträtierten. Unter ihrer braunen Kopfbedeckung, die wie ein Schleier anmutet, trägt die Freiin von Venningen ein weißes Tuch, das ihr Kopfhaar bedeckt und ihr in lockerem Faltenwurf über den Rücken fällt. Zur weiteren Verhüllung der weiblichen Konturen ihres Körpers trägt der lange Rock des braunen Gewands bei, der sich wallend über den Schoß der Freiin von Venningen legt. Ihre weibliche Silhouette wird jedoch nicht ganz und gar unter der Stiftstracht verborgen, sondern im Bereich des Rumpfs durch das formgebende Mieder präsent gehalten. Der tiefe Ausschnitt des Oberteils, der das Dekolleté der lutherischen Äbtissin betont, wird von einem hochgeschlossenen Hemd-

einsatz bedeckt, sodass der Kleiderentwurf trotz seines modischen Schnitts keinerlei Zweifel an dem geistlichen Stand Rosina Susanna von Venningens aufkommen lässt.

Im Hinblick auf das Bekenntnis zum Luthertum, das den Statuten entsprechend ein „ewiges Grund-Requisitum“ aller Stiftsangehörigen darstellen sollte, stellt – wie bereits angedeutet wurde – insbesondere die Kopfbedeckung der ersten Äbtissin des Kraichgauer Adeligen Damenstifts eine befremdliche Lösung dar. Nachdem Susanna Knackfuß konstatiert, dass der Nonnenschleier in der Reformationszeit zum Symbol einer katholischen Konfessionskultur mutierte und Protestant*innen als Inbegriff einer mittelalterlich-rückständigen und katholisch-falschen Frömmigkeit galt,¹⁷⁰ wäre an anderer Stelle näher zu untersuchen, warum die Freiin von Venningen für ihre Stiftstracht ein Kleidungsstück auswählte, dessen eigenartiges Aussehen Krimm mit dem Begriff der „Nonnenhaube“ zu umschreiben suchte.¹⁷¹ Die durch die Kopfbedeckung gestiftete Assoziation mit einem katholischen Ordenskleid wird auch durch die Qualität und Farbigkeit ihres Gewands unterstützt. Der derbe braune Stoff scheint nicht allein den Forderungen der Stifterin geschuldet zu sein, sondern vielmehr auch auf die Ordenstracht der Klarissinnen oder der Unbeschuhten Karmelitinnen anzuspielen.¹⁷² Aus welchen Gründen derartige Bezüge aufgemacht werden könnten, kann zum derzeitigen Forschungsstand noch nicht gänzlich geklärt werden. Da der schlichte Habit der Bettelorden traditionell auf *humilitas* verwies, wäre es möglich, dass die suggerierte Nähe in gleicher Weise auch die ethischen und moralischen Qualitäten der lutherischen Äbtissin veranschaulichen sollte. Während die Klarissen und Unbeschuhten Karmelitinnen ihre Ausrichtung auf ein Leben in Armut und Demut durch die Einheitlichkeit und Einfachheit ihrer zeitlosen braunen Kutten zum Ausdruck brachten, werden die bis hierher festgestellten Gemeinsamkeiten der Stiftstracht der lutherischen Äbtissin mit einem katholischen Ordenskleid jedoch gerade durch die fehlende Voraussetzung der Uniformität in Frage gestellt. So ist das Kleid, das die Freiin von Venningen trägt, eben nicht wie eine einfache Tunika geschnitten, die über jeden beliebigen Körper gestülpt werden kann. Vielmehr handelt es sich bei ihrer Stiftstracht um ein maßgeschneidertes Gewand, das entsprechend der zeitgenössischen Mode mit zahlreichen Finessen versehen ist.

Während die Religiösen der Bettelorden unabhängig von ihrem Stand dazu angehalten wurden, in ihrem schmucklosen Habit auch die niedrigsten Arbeiten zu verrichten, spiegeln die modischen Details der Stiftstracht der Freiin von Venningen wider, dass ein derartiges Zeichen des Dienstes an Gott für die Äbtissin des Kraichgauer Adeligen Damenstifts ganz undenkbar gewesen wäre. Durch den weißen Hemdeinsatz und die gleichfarbigen Engageantes, die unter den zurückgeschlagenen Ärmeln ihres Kleids gekonnt in Szene gesetzt werden, wird vielmehr auf die soziale Distinktion

170 Vgl. Knackfuß 2008, S. 175.

171 Vgl. Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 24.

172 Zu den Ordenstrachten von Nonnen vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 87 f.

als auf die Niedrigkeit Rosina Susanna von Venningens verwiesen. Obgleich beide Kleidungsstücke weitaus schlichter ausfallen als im Porträt der Walsroder Äbtissin Christiane Veronika von Pufendorf (Abb. 122), markieren sie doch sehr deutlich, dass Rosina Susanna von Venningen die Verrichtung der Arbeiten im Haus dem Gesinde überließ – im Sinne von Gabriele Mentges bezeugt ihr Gewand, dass Reinlichkeit dem Adel als Strategie sozialer Abgrenzung diene.¹⁷³ An den Unterarmen, deren grazile Gebärde als weiterer Hinweis auf die Kultiviertheit und adelige Herkunft der Porträtierten gedeutet werden darf, trägt die Freiin von Venningen überdies zwei schwarze Bänder, die mit der Halsschleife und den Kantenpaspellierungen ihres Mieders korrespondieren.¹⁷⁴ Der seidig graue Schimmer des Stoffes lässt vermuten, dass Rosina Susanna von Venningen ihre Stiftstracht mit Accessoires aus Samt versah, dessen Verwendung die Kraichgauer Statuten eigentlich streng untersagten. Dass etwa die Ebstorfer Domina Dorothea Emerentia von Estorff (Regierungszeit bis zum Tod: 1722–1731) in einem Bildnis aus dem Jahre 1728 ein ähnliches Band an ihrem Hals trägt, deutet darauf hin, dass diese zur Regierungszeit der beiden lutherischen Äbtissinnen in adeligen Kreisen in Mode waren (Abb. 123).¹⁷⁵ In beiden Fällen ist der Armschmuck der Porträtierten mit filigranen Zierelementen versehen. Bei den in Gold gefassten grauen Edelsteinen, die die Bänder an den Handgelenken der Freiin von Venningen zieren, scheint es sich wie im Fall des „Stifts Zeichens“ um Diamanten zu handeln. Diese Annahme wird durch einen Eintrag in einem Inventar des Kraichgauer Adeligen Damenstifts aus dem Jahre 1724 bestärkt, nach dem Rosina Susanna von Venningen im Besitz zweier so bezeichneter „güldener Brahlet mit 2. Schnallen mit kleinen Diamanten besetzt“¹⁷⁶ war.¹⁷⁷ Vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Kleiderordnungen, die in diesem Kapitel an späterer Stelle noch ausführlicher thematisiert

173 Vgl. Gabriele Mentges, Europäische Kleidermode (1450–1950), in: *EGO Europäische Geschichte Online*, 22. Februar 2011, <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/europaeische-kleidermode-1450-1950/gabriele-mentges-europaeische-kleidermode-1450-1950#InsertNoteID_43_marker44> (6. Juli 2023).

174 Zum adeligen Körperverhalten vgl. Angelika Linke, Das Unbeschreibliche. Zur Sozialesemiotik adeligen Körperverhaltens im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Eckart Conze und Monika Wienfort, Köln 2004, S. 247–268.

175 Zu diesem Porträt vgl. Küster 2000, S. 12–14. Ähnliche Hals- und Armbänder, die sich eng an die Haut anschmiegen und zum Teil mit filigranen Zierelementen geschmückt sind, finden sich in europäischen Damenporträts dieser Zeit, etwa im Œuvre des Künstlers Cornelis Troost (1696–1750), in reicher Zahl.

176 Johann Wilhelm Wild, *Beschreibung aller aus der Schenkung der Gründer, Amalia Elisabeth und Gottfried von Mentzingen, und der Mitgift der ersten Äbtissin, Rosina Susanna Catharina Philippina von Venningen, dem Stift übereigneten Güter*, 1724, fol. 47r. Das Inventarium kann im Karlsruher Generallandesarchiv unter der Signatur GLA 69 Damenstift A 456 eingesehen werden.

177 Vgl. ebd.



Abb. 123: Anonym, *Dorothea Emerentia von Estorff*, 1728, Öl auf Leinwand, 82 × 64 cm, Ebstorf, Kloster Ebstorf, Klosterchor

werden, kann die Präsentation derart präziöser Materialien als weiteres Indiz für den hohen Stand der lutherischen Äbtissin gewertet werden.¹⁷⁸ Nachdem aufgezeigt wurde, dass das Kleid der Freiin von Venningen nur vermeintlich schlicht ist und tatsächlich vor allem ein modisches und ständisches Bewusstsein offenbart, sollen diese Beobachtungen zum Gewand der lutherischen Äbtissin im Folgenden mit den theologischen Reflexionen abgeglichen werden, die Johann Michael Nüchterlein in Bezug auf die Stiftstracht anstellte.

Die theologische Ausdeutung der Stiftstracht in der Einweihungspredigt Johann Michael Nüchterleins

Während der *Fundations- und Statutenbrief* keinen Hinweis auf eine religiöse Dimension der Stiftstracht gibt, entwickelt Nüchterlein in seiner Predigt zur Einweihung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts eine theologische Ausdeutung derselben, die nicht im Einklang mit den praktischen Anweisungen Amalia von Mentzingens steht. So heißt es bereits in seinen einleitenden Überlegungen zu dem „ordens kleid“¹⁷⁹:

¹⁷⁸ Vgl. dieses Kapitel, S. 385 f.

¹⁷⁹ Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 3v.

„Ein jegl.[icher] Orden führet u: trägt ein gewißes kleid, daran er auch zu erkennen ist, wie siehet dann nun das ordens kleid aus, das die in dem hochgedelten geistl. Jesus Stifte tragen, u: an selbigem zu erkennen seyn. Antwort, es ist roth u: weiß, Christi blut u: Gerechtigkeit ist ihr Schmuck u: ehren kleid [...].“¹⁸⁰

Wie aus den obigen Zeilen hervorgeht, beschreibt Nüchterlein das Gewand, das die Stiftsangehörigen zum Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Kraichgauer Adeligen Damenstift tragen, als rot-weißes, aus Christi Blut und Gerechtigkeit gewirktes Ehrenkleid. Das Vorstellungsbild, das der Mentzinger Pfarrer in Bezug auf die Stiftstracht entwickelt, wurde vermutlich von dem lutherischen Theologen Paul Eber (1511–1569) in dem Sterbelied *In Christi Wunden schlaf ich ein / Vom Tode* in die von Nüchterlein zitierte Reimform gebracht.¹⁸¹ In Bezug auf die Frage, wie die aufgezeigte Diskrepanz zwischen den Aussagen des *Fundations- und Statutenbriefs* und der Predigt zu bewerten ist, muss herausgestellt werden, dass die Ausführungen des Mentzinger Pfarrers nicht als konkrete Anweisungen zu verstehen sind, sondern lediglich als allegorische Reflexionen.

Während Konzeptionistinnen – wie in der ersten Fallstudie herausgearbeitet wurde – mit ihrem blau-weißen Gewand entsprechend ihrer Ordensregeln tatsächlich auf die Farbigkeit des Kleids der *Maria Immaculata* rekurrierten und durch die weiße Tunika ihres Habits die Reinheit ihrer Seele am Körperäußeren zu veranschaulichen suchten, zog die von Nüchterlein gewählte Farbsymbolik keine Verbindlichkeit in der Auswahl des Stoffes für die Stiftstracht nach sich.¹⁸² Es kam nicht darauf an, die erwünschte innere Ausrichtung auf das Leiden des Gottessohnes durch ein bestimmtes Kleid am Äußeren des Körpers zum Ausdruck zu bringen. Entscheidend war allein das stete Besinnen darauf, dass die Sündhaftigkeit der Menschen durch die Kreuzigung und Auferstehung des Gottessohnes aufgehoben werde. So formuliert Nüchterlein, dass die Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts „dieses kleid d[er] Gerechtigkeit Jesu durch [...] den Glauben [anziehen]“¹⁸³. Für das Erlangen des „ordens kleides“ war, wie sich bereits in den Ausführungen zum dreifachen Gelöbnis abzeichnete, nicht ein „äußerlich“ performierter Kleiderwechsel

180 Ebd., fol. 3r und 3v.

181 Vgl. Lukas Lorbeer, *Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts* (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 104), Göttingen 2012, S.102. Ein Lied des Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und Pottendorf (1700–1760) aus dem Jahre 1739 trägt ferner den ähnlich lautenden Titel *Christi Blut und Gerechtigkeit, das ist mein Schmuck und Ehrenkleid*. Vgl. Ingeborg Baldauf, Magdalena Augusta Kirchhof, genannt „Esther“ (1717–1796). Seelsorge in Gemeinschaft, in: *Evangelische Seelsorgerinnen. Biographische Skizzen, Texte und Programme*, herausgegeben von Peter Zimmerling, Bonn 2005, S. 124–141, hier S. 125.

182 Vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 105 f.

183 Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 3v.

wesentlich, sondern das Annehmen der Kreuzestheologie und ihr beständiges Erinnern als „innerer Wandel“.

Die betonte Hinwendung zum Gekreuzigten wird in Nüchterleins Predigt auch in Bezug auf die Frage nach der Herkunft des Ehrenkleids hervorgehoben. Während im vorherigen Kapitel aufgezeigt wurde, dass die Jungfrau Maria, den Apokryphen entsprechend, die nahtlose Tunika für ihren Sohn hergestellt haben soll, und laut Predigten, die katholische Ordensmänner im 18. Jahrhundert hielten, auch das „kleine Skapulier“ ein von der Gottesmutter gewirktes „Gnadenkleid“ sei, führt der Mentzinger Pfarrer über das „ehren kleid“ für die Stiftsdamen aus:

„Von welchem ehren kleid die lieben alten aus besonderer andacht zu sagen gepflogen: Christus habe es in dem Jungfraül. Leibe seiner Mutter Mariae gewürcket, nochmals in seiner beschneidung, u: zur Zeit seines leydens in seinem blute gefärbet, am Stam[m] des H.[eiligen] Creutzes aber ausgespannet u: abgetrucknet, u: durch seinen vollkome[n] Gehorsam geg.[en] Gott seinem vatter biß zum tode des Creützes vollbracht u: verfertiget. Es ist ihr Prachtkleid, darinen sie prangen vor Gott [...].“¹⁸⁴

Aus Nüchterleins Sermon geht hervor, dass nicht Maria das Ehrenkleid für die Stiftsdamen herstellte, sondern der Gottessohn selbst. Wie der lutherische Pfarrer ausführt, ist dieses zugleich auch der „Fleischmantel“ Jesu Christi, den er beginnend mit seiner Inkarnation gefertigt, am Kreuz aufgespannt und mit seinem Tod vollendet habe. Indem sie ihre Stiftstracht durch den Glauben anziehen, bekleiden sich die Stiftsdamen, wie Nüchterlein argumentiert, letztendlich mit Jesus Christus selbst und wünschen sich mit diesem Prachtkleid vor Gott zu treten.

Die Einweihungspredigt verdeutlicht, wie Nüchterlein durch das erneute Aufgreifen des paulinischen Vorstellungsbildes vom Ablegen des „alten Fleisches“ und dem Anlegen des „neuen Menschen“ sowie durch die Assoziation der Stiftstracht mit dem „Fleischmantel“ des Gottessohnes zentrale Topoi verarbeitete, die auch für die Körperbild-Konstruktionen in den bereits untersuchten Nonnenporträts von entscheidender Bedeutung waren. Anders jedoch, als für den Habit der katholischen Religiösen festgehalten wurde, bewegen sich die Reflexionen des Mentzinger Pfarrers zum Kleid der Freiin von Venningen auf allegorischer Ebene und werden im Entwurf der Stiftstracht nicht unmittelbar anschaulich gemacht.

Wie oben aufgezeigt wurde, zeugt das Gewand der lutherischen Äbtissin vielmehr von der Legitimation der sozialen Position durch das betonte Zurschaustellen materieller Güter wie Samt, Gold und Diamanten. Dass sich die Präsentation derartiger „Hoffart und Pracht“ nicht allein aus der Perspektive der Stifterin, sondern auch im Sinne Nüchterleins als problematisch erweisen musste, geht aus der Tatsache hervor, dass der Mentzinger Pfarrer in seiner Predigt den Wert weltlicher Gewänder

im Vergleich mit dem Ehrenkleid von Christi Blut und Gerechtigkeit ganz grundsätzlich in Frage stellte. So sei, wie Nüchterlein in seinem Sermon argumentiert, selbst das prächtige Kleid Alexanders des Großen im Vergleich mit dem „schöne rothe scharlackkleid des hochtheuren verdienstes Jesu, u: der weiße Atlas spinner hochfruligen Gerechtigkeit“¹⁸⁵ lediglich „ein zerrißener Lumpen u: ein besudelter Lappen gewesen“¹⁸⁶.

Durch die Stiftstracht der Freiin von Venningen wird der weibliche Körper der lutherischen Äbtissin in ihrem Bildnis nicht vollständig überformt. Der Bezug auf die schlichten Kutten der Bettelorden, der in der Kopfbedeckung und dem derben braunen Stoff des Gewands anklingt, soll möglicherweise auf die Tugendhaftigkeit der Porträtierten verweisen. Währenddessen betonen das Mieder und die Finessen des Kleids, dass sich Rosina Susanna von Venningen trotz ihres Stiftseintritts entsprechend der zeitgenössischen Mode kleidete und ihre Stellung durch den Einsatz materieller Güter zu legitimieren suchte, die lediglich den höheren Kreisen vorbehalten waren. Die Bemühungen der lutherischen Äbtissin um die Verdeutlichung ihrer sozialen Distinktion stehen den Anweisungen der Stifterin entgegen, die durch die Forderung nach einem schlichten, züchtigen und möglichst unmodischen Gewand auf eine Betonung des geistlichen Standes der Kraichgauer Stiftsdamen abzielte. Wie in einem weiteren Schritt aufgezeigt werden soll, war die ständische Dimension des „Stifts Zeichens“, das Rosina Susanna von Venningen an der Schärpe trägt, demgegenüber in den Kraichgauer Statuten bereits angelegt.

4.7 Ein Herzorden mit dem Bild des Gekreuzigten. Das „Stifts Zeichen“ der Äbtissin als „Gedenck- und Merck Mahl ihres Standes“

Der Stiftsorden im *Foundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adeligen Damenstifts

Während Johann Christian Sachs das Aussehen des herzförmigen „Stifts Zeichens“ in seiner *Einleitung in die Geschichte der Marggrafschaft und des marggrävlichen altfürstlichen Hauses Baden* ausführlich dokumentierte, findet sich im *Foundations- und Statutenbrief* des Kraichgauer Adeligen Damenstifts noch kein Hinweis auf die Gestaltung des Schmuckstücks.¹⁸⁷ Eine klare Definition gibt Amalia von Mentzingen indessen

185 Ebd.

186 Ebd.

187 Vgl. dieses Kapitel, S. 324–326.

bereits in Bezug auf die Funktion, die das Kleinod erfüllen sollte. So führen die Kraichgauer Statuten aus:

„[...] und behalte ich mir vor, der Abtißin und Stifts Fräulinen ein gewieses Stifts Zeichen zu ordoniren, welches sie alß ein Gedenck- und Merck Mahl ihres Standes an sich tragen mögen.“¹⁸⁸

Vorderstes Interesse Amalia von Mentzingsens war es, wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, dass die Stiftsangehörigen sich – vermittelt durch das „Stifts Zeichen“ – ihren Stand bewusst hielten. Vor dem Hintergrund, dass lediglich Frauen mit adeliger Herkunft durch die Stiftung Amalia von Mentzingsens begünstigt wurden, ist hiermit wohl nicht allein der geistliche Stand der Stiftsdamen gemeint. Wie im Folgenden argumentiert wird, sollte das Kleinod seinen Trägerinnen insbesondere auch der Selbstvergewisserung über ihren gesellschaftlichen Stand sowie der Präsentation desselben nach außen dienen. In dieser Arbeit wird die These vertreten, dass das Schmuckstück zu diesem Zweck als tragbare Auszeichnung konzipiert wurde. Dieser Gedanke deutet sich nicht allein in der bereits skizzierten Inszenierung seiner Übergabe in der Form einer zeremoniellen Ordensverleihung an. Darüber hinaus hielt Amalia von Mentzingsen in den Kraichgauer Statuten explizit fest, dass das „Stifts Zeichen“ – wie traditionell für tragbare Auszeichnungen üblich – bei einem Fehlverhalten seitens der Stiftsangehörigen auch wieder entzogen werden konnte. So bestimmte die Stifterin im *Foundations- und Statutenbrief* für den Fall, dass sich ein Stiftsmitglied etwas zu Schulden kommen ließ,

„soll der Delinquentin auff Befehl der Abtißin durch die jüngste Stifts Fräulein das Stifts Zeichen abgerißen und ihr das Urtheil dahin ausgesprochen werden, daß sie wegen ihres Verbrechens aller Beneficien, so sie bishero im Stiftt gehabt, auch alles dessen, so sie lauth Inventarii hieneingebracht, verlustig seyn [...]. Bey der Abholung soll sie von dem Beampten auß der Custodie bis ausser dem Stifts Thor geliefert und von der ältesten Stifts Fräulein bey der Stifts-Thür mit diesen Worten hinnauß gestossen werden: ‚Gehe hinnauß, Du Schandtfleck unsers Stifts, thue Buße und bitte Gott umb Gnade für deine arme Seele‘ [...].“¹⁸⁹

In den eben zitierten Zeilen wird deutlich, dass jede Stiftsdame, so sie sich ihrer Stellung als Stiftsangehörige unwürdig erwies und ihre Vorbildfunktion nicht mehr erfüllte, damit einhergehend auch die Auszeichnung in Form des ihr verliehenen „Stifts Zei-

188 Von Mentzingsen, *Foundation und Statuta* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, Kapitel 8 „Von der Abtißin und Stifts Fräulinen Kleydung, item wie viel eine jede in das Stiftt einbringen müße“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 44.

189 Ebd., Kapitel 11 „Von Verbrechen und Bestrafung derer Stifts Angehörigen“, zitiert nach Krimm, Maag und Rupp 2018, S. 49.

chens“ verwirkte. Das Vergehen der „Delinquentin“ wurde in einem symbolischen Akt geahndet, in dessen Rahmen die Bestrafung der Verfehlung durch das Abreißen des Schmuckstücks von ihrem Körper inszeniert wurde. Dass die inkriminierte Stiftsdame nicht bloß aufgefordert war, das Kleinod des Kraichgauer Adeligen Damenstifts wieder abzugeben, sondern ihr dieses gewaltsam von den Kleidern gerissen wurde, unterstreicht den Ehr- und Gesichtsverlust, den sie in Konsequenz ihres Regelverstößes erlitt. Das Abreißen des „Stifts Zeichens“ bedeutete die Aberkennung ihrer Rechte als Stiftsmitglied, beziehungsweise zog der Ehrverlust konsequenterweise auch den Verlust des Kleinods nach sich. Durch die Inszenierung als öffentliche Bloßstellung wurde das Verwirken der Auszeichnung dezidiert von der Rückgabe des Schmuckstücks im Rahmen des legitimen Austritts abgegrenzt. Nachdem aus diesen Beobachtungen deutlich hervorgeht, dass sowohl die Verleihungszeremonie als auch die Kraichgauer Statuten das „Stifts Zeichen“ als tragbare Auszeichnung auswiesen, soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie sich das Kleinod der Freiin von Venningen darüberhinausgehend auch durch seine Trageweise und die verwendeten Materialien an die der Elite vorbehaltenen frühneuzeitlichen Ordensdekorationen anlehnte.

Das „Stifts Zeichen“ und die frühneuzeitlichen Ordensdekorationen der Eliten

Zur Zeit der Einrichtung des Kraichgauer Adeligen Damenstifts konnten sich im Allgemeinen lediglich Personen aus herrschenden beziehungsweise einflussreichen Kreisen mit Ordensdekorationen schmücken. So konstatiert Dietrich Herfurth, dass die Verleihung tragbarer Auszeichnungen zunächst eng an Stand und Rang gebunden war.¹⁹⁰ Es war nahezu undenkbar, dass Nichtadelige einen bestimmten Orden erhielten.¹⁹¹ Bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert blieben Ordensdekorationen alles in allem für „die Großen der Welt, für Persönlichkeiten mit den Privilegien des Adels“¹⁹² reserviert. Die Gründe dafür, dass sie nicht allein dem Adel, sondern überdies vornehmlich dem männlichen Geschlecht vorbehalten blieben, lassen sich bis zu den Anfängen der Begründung der geistlichen Ritterorden zurückverfolgen.

Ordensgemeinschaften, wie die Johanniter (auch: „Malteser“), Templer oder Deutschritter, die sich im Rahmen der Kreuzzüge im ausgehenden 11. und vor allem 12. Jahrhundert ausbildeten, waren dem Papst unterstellt; ihre Regelwerke übernahmen sie von den bereits bestehenden Mönchsorden, richteten sich jedoch vornehmlich auf

190 Vgl. Dietrich Herfurth, Was sind Orden und Ehrenzeichen?, in: *Orden und Ehrenzeichen. Handbuch der Phaleristik*, herausgegeben von Eckart Henning und dems., Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13–54, hier S. 18.

191 Vgl. ebd.

192 Ebd., S. 20.

den bewaffneten Kampf für das Christentum aus.¹⁹³ Um in einen geistlichen Ritterorden aufgenommen zu werden, galt es, eine Ahnenprobe abzulegen; dazu musste die aristokratische Herkunft in einigen Orden durch eine sogenannte „Sechzehnerprobe“ bis auf die Ururgroßeltern nachgewiesen werden.¹⁹⁴ Zur Veranschaulichung ihrer christlichen Mission und der Zugehörigkeit zu den jeweiligen Orden trugen geistliche Ritter nicht allein verschiedenfarbige Kleider, sondern befestigten zudem spezifische Kreuzzeichen an ihrem Gewand, die in Form von gestickten Aufnähern in Höhe der Körpermitte an das Ordenskleid geheftet sowie auf der rechten oder linken Schulter am Mantel angebracht wurden.¹⁹⁵

Nach diesem Vorbild, nun jedoch unter der Führung eines Fürsten oder Landesherrn als *primus inter pares*, entstanden im 14. und 15. Jahrhundert die ersten weltlichen Ritterorden, die sich zunächst ebenfalls dem religiösen Kampf widmeten, im weiteren Verlauf jedoch vermehrt dynastischen und bündnispolitischen Zwecken dienten.¹⁹⁶ Ein Ölgemälde von Sir Godfrey (auch: Gottfried) Kneller (1646–1723) von 1716, das sich heute im Besitz der National Portrait Gallery in London befindet, präsentiert Georg I. von England anlässlich seiner Krönung zum englischen König als frontal ausgerichtete Sitzfigur im Ganzfigurenporträt, bekleidet mit dem Zeremonialgewand und den Insignien des *Order of the Garter* (auch: Hosenbandorden beziehungsweise Orden des Heiligen Georg in England) (Abb. 124).¹⁹⁷ Am linken Knie trägt der Monarch das blaue

193 Vgl. Johannes-Paul Kögler, *Ehre als tragbares Zeichen. Zur politischen, sozialen und kulturgeschichtlichen Bedeutung von Orden und Ehrenzeichen am Beispiel des Königreichs Hannover 1814–1866*, Baden-Baden 2018, S. 24; Dietrich Herfurth, *Die Geschichte der Orden und Ehrenzeichen*, in: Henning und Herfurth 2010, S. 95–143, hier S. 98 f.; Johann Stolzer, *Pour deffendre l’Eglise. Über die Gründe, einen „Orden“ zu stiften*, in: Kat. Ausst. *Barock – Blütezeit der europäischen Ritterorden*, herausgegeben von Hermann Dikowitsch, Niederösterreichisches Landesmuseum, Schallaburg, St. Pölten 2000, S. 11–18, hier S. 11; Václav August Měříčka, *Faleristik. Ein Buch über Ordenskunde*, Prag 1976, S. 26–30. Zu den geistlichen Ritterorden vgl. ausführlicher Sarnowsky 2018; ders., *Geistliche Ritterorden*, in: *Kulturgeschichte der christlichen Orden in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher und James Lester Hogg, Stuttgart 1997, S. 328–348.

194 Vgl. Kögler 2018, S. 24.

195 Vgl. Kögler 2018, S. 24; Herfurth 2010 [Die Geschichte der Orden], S. 98–100; Stolzer 2000, S. 11–13, 16 und Anm. 20.

196 Vgl. Herfurth 2010 [Die Geschichte der Orden], S. 100 f.; Měříčka 1976, S. 31.

197 Zu diesem Bildnis vgl. The National Portrait Gallery, London, *King George I*, <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02445/King-George-I>> (6. Juli 2023). Zum Hosenbandorden vgl. Red., Art. „Hosenbandorden“, in: *Lexikon der Ordenskunde. Von Adlerschild bis Zitronenorden*, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regenstau 2010, S. 232; Hugh E. L. Collins, *The Order of the Garter 1348–1461. Chivalry and Politics in Late Medieval England*, Oxford 2000; Diethard Schneider, *Der englische Hosenbandorden. Beiträge zur Entstehung und Entwicklung des „The Most Noble Order of the Garter“ (1348–1702) mit einem Ausblick bis 1983*, 2 Bände, Dissertation, 1988 vorgelegt an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn; Měříčka 1976, S. 31.



Abb. 124: Sir Godfrey Kneller, *George I*, 1716 (basierend auf einer früheren Arbeit von 1714), Öl auf Leinwand, 247 × 151,9 cm, London, National Portrait Gallery (derzeit in York, Beningbrough Hall)

Schnallenband mit dem Motto „*Honi soit qui mal y pense*“ („Ein Schelm, wer Böses dabei denkt“, Übersetzung M.S.), das dem 1348 von Eduard III. (1312–1377) begründeten ältesten weltlichen Ritterbund seinen Namen gab.¹⁹⁸ Auf dem blauen Mantel aus Samt befindet sich auf der Höhe der linken Schulter Georgs I. ein runder, aus Edelsteinen und Gold gefertigter Schild, auf dem der Wahlspruch des Hosenbandordens ein weiß-rotes Georgskreuz rahmt. An einer aus Gold und Emaille gefertigten schweren Kette trägt der porträtierte Souverän überdies ein dreidimensionales Kleinod, das den Ordenspatron, den heiligen Georg, zu Pferde im Kampf mit dem Drachen zeigt. Wie der Vergleich mit einem ähnlichen Schmuckstück offenbart, war die präziöse Juwelierarbeit in Knellers Gemälde mit unzähligen Diamanten besetzt: So ist ein Ordenszeichen, das Johann Melchior Dinglinger (1664–1731) zwischen 1692 und 1694 für den Kurfürsten von Sachsen und Ritter des Hosenbandordens, Johann Georg IV. (1668–1694), anfertigte und das heute im Grünen Gewölbe in Dresden ausgestellt wird, äußerst reich mit diesen und weiteren Edelsteinen geschmückt (Abb. 125).¹⁹⁹ Während

198 Vgl. Red., Art. „Hosenbandorden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 232; Schneider 1988, Band 1,1, S. 221–268; Měřička 1976, S. 31.

199 Zu diesem Beispiel vgl. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, Kleinod des Engl. Hosenbandordens (Greater George)*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/118197>> (6. Juli 2023).



Abb. 125: Johann Melchior Dinglinger, „Greater George“, Kleinod des Hosenbandordens (Aversseite), aus dem Besitz Johann Georg IV. (Jakob VII. von Schottland), 1692-1694, Gold, Emaillé, Diamant und weitere Edelsteine, Höhe: 9,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

der sogenannte „Greater George“ an der Collane im Porträt Georgs I. auf den außerordentlichen Anlass seiner Krönungsfeier verweist, hatte Karl I. (1600–1649) aus dem Hause Stuart in seiner Regierungszeit für weniger bedeutende Anlässe beziehungsweise den Alltagsgebrauch den „Lesser George“ eingeführt, der an einer schlichteren Kette, einem blauen Halsband oder alternativ an einer gleichfarbigen Schärpe angelegt wurde.²⁰⁰ Exemplarisch für das Kleinod dieser deutlich schlichteren Ordensdekoration kann ein ovales Medaillon aus dem Grünen Gewölbe in Dresden von 1693/1694 angeführt werden, das sich ebenfalls im Besitz des Kurfürsten Johann Georg IV. befand und aus Gold und Emaillé, 23 Diamanten sowie einem Rubin hergestellt ist (Abb. 126).²⁰¹

200 Vgl. Schneider 1988, Band 1,2, S. 641–645, 796–803, 805–808; Měřička 1976, S. 105 f., 108, 126 f. Die verschiedenen Trageformen des „Lesser George“ können anhand folgender Porträts Karls I. nachvollzogen werden: 1. An der Kette: Nach Sir Anthony van Dyck (1599–1641), *King Charles I*, 1635, Öl auf Leinwand, 124,5 × 100,3 cm, London, National Portrait Gallery (Banqueting House, London), 2. Am Halsband: Sir Anthony van Dyck, *King Charles I with M. de St Antoine*, 1633, Öl auf Leinwand, 370 × 265 cm, Windsor, Windsor Castle (Queens Ballroom), 3. An der Schärpe: Sir Anthony van Dyck, *Charles I (Triple Portrait)*, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 84,4 × 99,4 cm, Windsor, Windsor Castle.

201 Zu diesem Beispiel vgl. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Kleinod des englischen Hosenbandordens*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/118175>> (6. Juli 2023).



Abb. 126: Anonym, „Lesser George“, *Kleinod des Hosenbandordens* (Aversseite), aus dem Besitz Johann Georgs IV., 1693/1694, Gold, Emaillé, Diamant, Rubin, Höhe: 7,4 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

Nachdem Frauen im Hosenbandorden zunächst explizit zugelassen waren, wurde ihnen die Mitgliedschaft vom ausgehenden 15. Jahrhundert an bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts verwehrt.²⁰² Das Verbot von Frauen im Orden des heiligen Georg in England folgte einer generellen Tendenz; so war das weibliche Geschlecht, wie Hermann Dikowitsch festgestellt hat, ganz grundsätzlich von allen großen geistlichen und weltlichen Ritterorden ausgeschlossen.²⁰³

202 Vgl. Collins 2000, S. 28, 79–83; Schneider 1988, Band 1,1, S. 79–83; Měřička 1976, S. 32.

203 Vgl. Hermann Dikowitsch, *Die europäischen Damenorden des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Kat. Ausst. Barock 2000*, S. 53–62, hier S. 53. Vgl. ferner Kögler 2018, S. 42. Sabine Koloch hat indessen darauf hingewiesen, dass es seit dem Hoch- und Spätmittelalter zumindest ritterordensähnliche Sozietäten für Frauen gab. Vgl. Sabine Koloch, *Kommunikation, Macht, Bildung. Frauen im Kulturprozess der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011, S. 366, Anm. 47. Koloch machte außerdem darauf aufmerksam, dass die Geschlechterdifferenzen die Hilfswissenschaft Phaleristik bis heute prägen und skizzierte in diesem Rahmen neue Perspektiven für die (kunsthistorische) Forschung. Vgl. dies., *Phaleristik – Geschlecht – Kunstwissenschaft. Umriss und Perspektiven eines Forschungsprojekts zu Damenorden des 17. Jahrhunderts*, in: *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel*, herausgegeben von Christiane Keim und Ulla Merle, Herbolzheim 2001, S. 22–36.

Ende des 17. Jahrhunderts kann eine zunehmende Differenzierung des bestehenden Systems der Ritterorden verzeichnet werden, in deren Rahmen es zur Begründung der ersten Haus- und Verdienstorden kam; so führte der russische Kaiser Peter I. (auch: Peter der Große, 1672–1725) noch im Jahre 1698 den Orden des heiligen Andreas des Erstberufenen ein.²⁰⁴ Der Blick nach Russland ist an dieser Stelle deshalb so wichtig, weil die Ordensstiftungen Peters I. entscheidende Auswirkungen auf die Trageweise von Orden am weiblichen Körper besitzen sollten. In einem 1717 in Öl auf Leinwand ausgeführten Kniestück von der Hand des französischen Künstlers Jean-Marc Nattier (1685–1766), das sich heute in der Eremitage in Sankt Petersburg befindet, hat der im Profil zur linken Bildseite gewendete, stehend porträtierte Monarch den Orden des heiligen Andreas des Erstberufenen als erste und vornehmste russische Ordensdekoration – wie es zu dieser Zeit für Männerorden bereits lange üblich war – an einer einfachen blauen Schärpe über seinem Harnisch angelegt (Abb. 127).²⁰⁵ Das blaue Band ist von der rechten Schulter hinab zur linken Hüfte geführt. Im Unterschied zu dem „*Greater George*“ des englischen Königs Georg I. wird der am unteren Ende der Schärpe befestigte Andreasorden Peters I. von einer kaiserlichen Krone überhöht. Das darunter sitzende Emblem des Kleinods zeigt ein Kreuz, auf dem der erhabene hervortretende Körper des heiligen Andreas angebracht ist. Dass das Andreaskreuz selbst wiederum auf einem doppelköpfigen Adler mit ausgebreiteten Flügeln befestigt ist, lässt sich in dem Gemälde nur erahnen. Dem Wunsch des Ordensstifters entsprechend stand auf den vier Ecken der Kreuzarme des Andreasordens jeweils ein lateinischer Buchstabe „S. A. P. R.“ (*Sanctus Andreas, Patronus Russiae*, „Heiliger Andreas, Patron Russlands“, Übersetzung M.S.), und auch dieses Kleinod wurde – wie der Hosenbandorden – mit Diamanten besetzt.²⁰⁶ Im Bildnis Nattiers ist die so gestaltete Ordensdekoration durch einen achtstrahligen metallenen Bruststern komplettiert, der in Höhe der linken Brust Peters I. auf seinem Panzer angebracht ist.

Während der Andreasorden zunächst als reiner Männerorden gegründet wurde, trug seit 1730 auch die Kaiserin Anna Iwanowna (1693–1740) das „blaue Band“.²⁰⁷ Erst-

204 Zur Begründung der ersten Hof- und Verdienstorden im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert vgl. Kögler 2018, S. 34–41; Herfurth 2010 [Die Geschichte der Orden], S. 102–106; Měříčka 1976, S. 54–60. Zum Andreasorden vgl. Red., Art. „St.-Andreas-Orden“, in: Lexikon der Ordenskunde. Von Adlerschild bis Zitronenorden, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regensburg 2010, S. 539; Hartmut Rochowanski, Die Ritterorden des zaristischen Rußland, in: Kat. Ausst. *Barock* 2000, S. 93–99, hier S. 93–95.

205 Zu diesem Bildnis vgl. Red., Katalogbeitrag Nr. 5, Pierre Ier, in: Kat. Ausst. *Jean-Marc Nattier, 1685–1766*, herausgegeben von Xavier Salmon, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999, S. 57, 59. Zur Bedeutung des Andreasordens vgl. Red., Art. „St.-Andreas-Orden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 539; Rochowanski 2000, S. 93 f.

206 Vgl. Red., Art. „Andreasorden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 539.

207 Vgl. Steven Müller, Eine Aristokratie für Russland? – Bewertungen des Regierungsantritts Zarin Annas



Abb. 127: Jean-Marc Nattier, *Peter I.*, 1717, Öl auf Leinwand, 142,5 × 110 cm, Sankt Petersburg, Eremitage

mals legte sie das Kleinod im Rahmen ihres feierlichen Einzugs in Moskau zur anstehenden Machtübernahme an – noch am selben Tag ernannte Anna sich selbst zur Obristin der Preobraženski-Garde sowie zum „Hauptmann“ einer Reitergarde und einer Artillerieeinheit, was ihr den Beinamen „*Soldatesca*“ eintrug.²⁰⁸ In der Folge dieser bemerkenswerten Aneignung männlich vorbehaltenen militärischer Ämter und Ehren erhielten mit Elisabeth (1709–1762) und Katharina II. von Russland (auch: Katharina die Große, 1729–1796) auch die nachfolgenden Kaiserinnen den Andreasorden.²⁰⁹ Letztere wird in einem Ölgemälde des dänischen Künstlers Vigilius Eriksen (1722–1782) aus dem Jahre 1782, das heute im Statens Museum for Kunst in Kopen-

1730 durch den Wiener Kaiserhof, in: *Konstruierte (Fremd-?)Bilder. Das östliche Europa im Diskurs des 18. Jahrhunderts*, herausgegeben von Christoph Augustynowicz und Agnieszka Pufelska, Berlin/Boston 2017, S. 71–93, hier S. 86.

208 Vgl. ebd.

209 Beide Thronfolgerinnen tragen den Andreasorden auf verschiedenen Porträts. Vgl. exemplarisch Louis Tocqué (1696–1792), *Porträt der russischen Kaiserin Elisabeth Petrovna*, 1758, Öl auf Leinwand, 262 × 204 cm, Sankt Petersburg, Eremitage sowie Pierre-Etienne Falconet (1741–1791), *Porträt der russischen Kaiserin Katharina II.*, 1773, Öl auf Leinwand, 163 × 238,5 cm, Sankt Petersburg, Eremitage.



Abb. 128: Vigilius Eriksen, *Reiterbild Katharina II.*, 1782, Öl auf Leinwand, 97 × 88,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

hagen ausgestellt wird, gar zu Pferde und in einer Militäruniform mit dem Andreas-kreuz porträtiert (Abb. 128).²¹⁰

Noch bevor die Kaiserinnen sich mit dem höchsten Männerorden Russlands schmückten und dieser sogar in die Praxis des *cross-dressing* einbezogen wurde, hatte Peter I. seiner zweiten Gemahlin, Katharina I. (1684–1727), zu Ehren für ihre Verdienste im Pruthfeldzug (1711) bereits im Jahre 1714 den Katharinenorden als höchsten russischen Damenorden gestiftet.²¹¹ War das Juwel zunächst nur der Kaisergattin selbst

210 Zu diesem Porträt vgl. SMK Open, *Vigilius Eriksen, Katharina II af Rusland* [...], <<https://open.smk.dk/artwork/image/KMS3633>> (6. Juli 2023). Zu einem früheren Werk desselben Künstlers, das als Vorlage für das Kopenhagener Gemälde diente vgl. Eremitage, Sankt Petersburg, *Equestrian Portrait of Catharine II.*, <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/38684>> (6. Juli 2023).

211 Zum Katharinenorden vgl. Red., Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: *Lexikon der Ordenskunde. Von Adlerschild bis Zitronenorden*, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regenstauf 2010, S. 541f.; Dikowitsch 2000, S. 56–58; Karl Trefzer, Markus Gutmann und Jelena Katunina, Zum russischen St. Katharinen-Orden. Ein Orden, der neben der Charakterisierung des Verdienstes in der Devise auch eine sublim verschleierte Würdigung der beliebten Person enthält, in: *Orden und Ehrenzeichen-Magazin* 2/10 (2000), S. 2–4.

vorbehalten, sollte diese – nachdem Peter I. verstorben war – als neue Großmeisterin verfügen, dass das Schmuckstück auch an alle Prinzessinnen des kaiserlichen Hauses, an Damen aus den höchsten russischen Adelskreisen sowie an weibliche Angehörige ausländischer Königshäuser zu verleihen sei.²¹² In einem Pendant zu dem Bildnis ihres Mannes, das Nattier ebenfalls im Jahre 1717 ausführte, hat Katharina I. das ihr gewidmete Ordenskreuz wie Peter I. an einer Schärpe angelegt (Abb. 129).²¹³ Wie ein Kleinod aus dem Besitz des Staatlichen Historischen Museums in Moskau nahelegt, war das rote Band mit der in dem Bildnis nur schwer zu erkennenden kyrillischen Inschrift „За любовь и отечество“ („Für Liebe und Vaterland“, Übersetzung M.S.) bestickt (Abb. 130).²¹⁴ Auf der Aversseite des Schmuckstücks wird die sitzende Katharina von Alexandrien in einem mit Hermelin verbrämten Mantel präsentiert, sie hält hierbei ein Ankerkreuz in der Hand; nicht zu erkennen sind die in den Winkeln des Ankerkreuzes befindlichen Buchstaben „D. S. F. R.“ (*Domine, salvum fac regem*, „Gott, beschütze den Zaren“, Übersetzung M.S.).²¹⁵ Auch dieses Schmuckstück ist über und über mit Brillanten verziert.²¹⁶

Der Katharinenorden setzte sich sowohl in seiner Trageweise als auch durch seine außergewöhnliche Kostbarkeit von allen bis dahin gestifteten Damenorden ab.²¹⁷ Dies

212 Vgl. Red., Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 541; Dikowitsch 2000, S. 56.

213 Zu diesem Bildnis vgl. Red., Katalogbeitrag Nr. 4, Catherine Ier, in: Kat. Ausst. *Jean-Marc Nattier* 1999, S. 55, 58.

214 Zur Inschrift auf dem Katharinenorden vgl. Red., Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 542; Dikowitsch 2000, S. 58; Trefzer, Gutmann und Katunina 2000, S. 2.

215 Zudem besitzt der Katharinenorden auch ein rückseitiges Medaillon, auf dem sich ein Adlerhorst auf einem hohen Felsenturm sowie die lateinische Laudatio „*AEQUANT MUNIA COMPARES*“ oder „*AEQUAT MUNIA COMPARES*“ („Sie kommen den Pflichten eines Partners nach“ oder „Sie kommt den Pflichten eines Partners nach“, Übersetzung M.S.) findet. Zu den verschiedenen Übersetzungen und Ausdeutungen der Inschrift auf der Reversseite vgl. Red., Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 542; Trefzer, Gutmann und Katunina 2000, S. 3 f.

216 Vgl. Red., Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: Scharfenberg und Thiede 2010, S. 541; Dikowitsch 2000, S. 56; Trefzer, Gutmann und Katunina 2000, S. 2.

217 Obgleich Frauen der Beitritt zu den großen geistlichen und weltlichen Ritterorden verwehrt blieb, wurden doch seit dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts Sozietäten gegründet, die ihrerseits ausschließlich das weibliche Geschlecht zuließen und zum Teil ebenfalls ein Kleinod besaßen. Exemplarisch zu nennen sind hierfür die *Noble Académie des Loyales* (1617), die Tugendliche Gesellschaft (1619), der Orden der Sklavinnen der Tugend (1662) sowie der Sternkreuz-Orden (1668). Die jeweilige Kategorisierung dieser Gemeinschaften und ihre Zielsetzung werden (in Verbindung mit der Untersuchung ihrer Kleinodien, soweit vorhanden) in der Forschung rege diskutiert. Zu den angeführten Frauengesellschaften und ihren Ordenszeichen vgl. ausführlicher Katrin Keller, *Die Damen der Kaiserin – Der Orden der Sklavinnen der Tugend*, in: Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend. Damenorden aus dem alten Österreich*, herausgegeben von dem Universalmuseum Joanneum und der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, Schloss Eggenberg, Graz, Graz 2018, S. 4–13; Peter Wiesflecker, *Der hochadelige Sternkreuz-Orden*, in: Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend* 2018, S. 14–28; Koloch 2011, S. 361–391;



Abb. 129: Jean-Marc Nattier, *Katharina I.*, 1717, Öl auf Leinwand, 142,5×110 cm, Sankt Petersburg, Eremitage

lässt sich sehr gut anhand eines Bildnisses der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis Symphorosa von Bayern (1724–1780) nachvollziehen, das Anton Raphael Mengs (1728–1779) im Jahre 1750 ausführte und das sich heute im Besitz der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet (Abb. 131).²¹⁸ Die Porträtierte trägt den Katharinenorden an der roten Schärpe, die von ihrer rechten Schulter zur linken Hüfte führt. In Höhe der linken Brust findet sich über dem gestickten Stern, der zu dieser Zeit bereits der russischen Ordensdekoration hinzugefügt worden war, jedoch noch ein weiteres Kleinod, das mittels einer schwarzen Schleife an das kostbare Kleid geheftet ist.

Es handelt sich hierbei um das Kleinod des Sternkreuz-Ordens, der 1668 von der österreichischen Kaiserin-Witwe Eleonora Magdalena Gonzaga von Mantua-Nevers (1628–1686) begründet wurde.²¹⁹ Die Gestaltung des Juwels geht auf die Ordens-

Linda Maria Koldau, *Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 297–307; Koloch 2001, S. 27–33; Dikowitsch 2000, S. 53–56; Gerd Scharfenberg, *Die Orden und Ehrenzeichen der Anhaltischen Staaten 1811–1935*, Offenbach 1998, S. 46.

²¹⁸ Zu diesem Porträt vgl. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Maria Antonia Walpurgis von Bayern*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/346810>> (6. Juli 2023).

²¹⁹ Zum Sternkreuz-Orden vgl. Wiesflecker 2018; Koloch 2011, S. 361–367; dies. 2001, S. 26 f.; Dikowitsch 2000, S. 54–56.



Abb. 130: Anonym,
Kleinod des Katharinen-
ordens (Aversseite),
18. Jahrhundert, Gold,
Emaillé, Brillanten,
8 × 5,2 cm, Moskau,
Staatliches Historisches
Museum

stifterin selbst zurück.²²⁰ Wie ein in Privatbesitz befindliches jüngeres Exemplar aus den Jahren um 1820/1830 verdeutlicht, wurde das oval-kantige Medaillon aus Gold und Emaillé gefertigt.²²¹ Auf der Aversseite zeigt es ein auf einen schwarz emaillierten Adler aufgelegtes (in diesem Fall rot gefärbtes) Kreuz, über dem sich überdies eine weiße Banderole mit der Inschrift „*SALUS ET GLORIA*“ („Heil und Ruhm“, Übersetzung M.S.) findet.²²² Das Kleinod rekurriert hiermit auf eine Legende, auf die die Einführung des Sternkreuz-Ordens zurückgeht: So soll ein kleines Stück Holz, das der Tradition nach vom Kreuz Jesu Christi stammte und seit jeher im Besitz des Kaiserhauses als kostbare Reliquie verehrt wurde, bei einem verheerenden Brand in der Wiener Hofburg im Jahre 1668 auf wundersame Weise unversehrt geblieben sein.²²³ Seit diesem Ereignis wird der Kreuzpartikel in einer neugefertigten Reliquienmonstranz von der Hand des Augsburger Goldschmiedemeisters Hans Jakob Mair

220 Vgl. Dikowitsch 2000, S. 56.

221 Eine Abbildung findet sich bei Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend* 2018, S. 51.

222 Vgl. Red., Art. „Sternkreuzorden“, in: *Lexikon der Ordenskunde. Von Adlerschild bis Zitronenorden*, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regenstauf 2010, S. 532; Dikowitsch 2000, S. 56.

223 Vgl. Wiesflecker 2018, S. 16; Koloch 2011, S. 363 f.; dies. 2001, S. 27; Dikowitsch 2000, S. 55.



Abb. 131: Anton Raphael Mengs, *Maria Antonia Walpurgis von Bayern*, 1750, Öl auf Leinwand, 155 × 112 cm, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

(1641–1719) ausgestellt.²²⁴ Die präziöse Goldschmiedearbeit trägt ebenfalls die Aufschrift „*Salus et Gloria*“ und ist mit einer Vielzahl von Edelsteinen geschmückt.²²⁵ Durch seine oval-runde Form und das mittig angebrachte Kreuz weist der Sternkreuz-Orden, den Maria Antonia Walpurgis in ihrem Porträt trägt, unverkennbare gestalterische Bezüge zu dem Reliquienbehältnis auf, ist jedoch aus verhältnismäßig bescheidenen Materialien gefertigt. Die Verzierung mit Brillanten scheint eine Ausnahme gewesen zu sein, die lediglich dem jeweiligen Oberhaupt des Sternkreuz-Ordens, der sogenannten „Höchsten Schutzfrau“, und fürstlichen Damen vorbehalten blieb.²²⁶ So ließ die Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) ihr Kleinod nachweislich mit Diamanten besetzen, und ein weiteres mit Edelsteinen geschmücktes Exemplar wurde

224 Zur sogenannten Sternkreuzordensmonstranz vgl. Kunsthistorisches Museum, Wien, *Sternkreuzordensmonstranz*, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/98985/>> (6. Juli 2023) sowie Wiesflecker 2018, S. 16. Eine Abbildung findet sich ebd., S. 14.

225 Vgl. Wiesflecker 2018, S. 14; Koloch 2001, S. 27.

226 Vgl. Wiesflecker 2018, S. 28; Dikowitsch 2000, S. 56.

für die Kaiserin Elisabeth (1837–1898) gefertigt; abgesehen von diesen beiden Ausnahmen blieb das Schmuckstück jedoch im Allgemeinen schlicht gestaltet.²²⁷

In Mengs' Gemälde weist sich die Kurfürstin von Sachsen vermittelt durch das Juwel der Sternkreuzerinnen auf ihrer Brust als Mitglied eines adeligen Damenordens aus, der – dem traditionellen Verständnis der *Pietas Austriaca* entsprechend – in erster Linie auf die Anbetung des Heiligen Kreuzes ausgerichtet war; alle Ordensangehörigen sollten sich zudem karitativen Aufgaben zuwenden und ihr Leben nach den religiösen Tugenden ausrichten.²²⁸ Der Orden der Sklavinnen der Tugend, den Eleonora Magdalena Gonzaga bereits im Jahre 1662 ins Leben gerufen hatte, unterschied sich indessen schon insofern von dem Sternkreuz-Orden, als er auch Mitglieder zuließ, die nicht der katholischen Konfession angehörten.²²⁹ Mit moralisch-verhaltensmodellierender Zielstellung als übergeordneter Prämisse forderten die Statuten, dass sich die Ordensmitglieder eines tugendhaften, das heißt gottgefälligen, Lebenswandels befleißigen und als äußeres Zeichen der inneren Tugend Affektkontrolle üben sollten; es galt hierbei nicht allein das Fehlverhalten anderer „Sklavinnen der Tugend“, sondern auch männlicher Bekannter zu korrigieren, um die ethische Qualität und soziale Distinktion der adeligen Frau innerhalb der ständischen Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen und so die kulturelle Führungsrolle des Adels zu stärken.²³⁰

Das Ordenszeichen der „Sklavinnen der Tugend“ besteht aus einem kreisrunden goldenen Medaillon, in dessen Zentrum eine goldemaillierte Sonne sitzt, die von einem grünen Lorbeerkranz gerahmt wird. Auf einer weißemaillierten Banderole, die um den Lorbeerkranz gewunden ist, findet sich die Inschrift „*Sola Ubi/Que Tri/Um/Phat*“ („Sie alleine triumphiert überall“, Übersetzung M.S.) (Abb. 132).²³¹ Zu Zeremonien und an Festtagen wurde das Kleinod in der großen Ausführung an einer goldenen Kette am linken Oberarm angelegt, zu allen übrigen Anlässen wählten die „Sklavinnen der Tugend“ ein etwas kleiner dimensioniertes Exemplar.²³² Wie Klaus H. Feder argumentierte, wurde selbiges – wie der Sternkreuzorden – an der Brust getragen.²³³

227 Vgl. Wiesflecker 2018, S. 28; Dikowitsch 2000, S. 56.

228 Vgl. Wiesflecker 2018, S. 23; Koloch 2011, S. 362–365; Dikowitsch 2000, S. 55. Zur *Pietas Austriaca* vgl. Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, München 1959.

229 Zum Orden der Sklavinnen der Tugend vgl. Keller 2018; Wiesflecker 2018, S. 16, 19; Koloch 2011, S. 361 f., 367–388; dies. 2001, S. 27–33; Klaus H. Feder, Neue Erkenntnisse zu den Insignien des habsburgischen Damenordens „Sklavinnen der Tugend“, in: *Orden-Militaria-Magazin* 20 (2001), S. 38–41; Dikowitsch 2000, S. 53 f.

230 Vgl. Keller 2018, S. 6; Koloch 2011, S. 362, 370–373, 383–388; dies. 2001, S. 29 f.; Dikowitsch 2000, S. 53.

231 Vgl. Koloch 2011, S. 372 f.; dies. 2001, S. 30 f.; Feder 2001, S. 38; Dikowitsch 2000, S. 54.

232 Vgl. Koloch 2011, S. 372 f.; dies. 2001, S. 30; Feder 2001, S. 38 f.; Dikowitsch 2000, S. 54.

233 Feder führte hierzu ein einziges, bisher bekanntes Gemälde an, in dem sowohl die Festtags- als auch die Alltagsdekoration dargestellt werden. Es handelt sich hierbei um ein Bildnis der Magdalena Sibylle



Abb. 132: Anonym, *Kleinod des Ordens der Sklavinnen der Tugend, große Ausführung (Aversseite)*, um 1665, Gold und Emaillé, unbekannte Maße, unbekannter Aufbewahrungsort

Wie diese Beobachtungen belegen, verwiesen adelige Damen bereits seit dem 17. Jahrhundert mithilfe von tragbaren Auszeichnungen auf ihre Mitgliedschaft in frauenexklusiven Gesellschaften. Schmuckstücke, die auf die exemplarische Religiosität und außerordentliche Tugendhaftigkeit der Ordensangehörigen hindeuteten, wurden zunächst an der Schulter beziehungsweise auf der Brust getragen. Im Vergleich mit den Dekorationen der männerexklusiven weltlichen Ritterorden waren sie bis zum beginnenden 18. Jahrhundert überdies auch aus weitaus weniger kostbaren Materialien gefertigt. Mit der Stiftung des russischen Katharinenordens wurden die lange Zeit vorherrschenden Unterschiede zwischen den Geschlechtern im System der frühneuzeitlichen Ordensdekorationen nivelliert. Damenorden konnten nun ebenfalls an der Schärpe getragen und mit kostbaren Edelsteinen geschmückt werden. Sowohl die Trageweise als auch die verwendeten Materialien des „Stifts Zeichens“ der Freiin von Venningen zielten darauf ab, eine Ähnlichkeit mit den kostbaren Kleinodien zu stiften, die zu dieser Zeit an europäischen Höfen getragen wurden. Aufbauend auf diese Erkenntnisse wird im Folgenden aufzuzeigen sein, dass insbesondere die Verwendung des Diamanten den hohen Stand der lutherischen Äbtissin dezidiert unterstreicht.

von Sachsen-Altenburg (1617–1668), das sich heute im Schlossmuseum Frederiksborg in Kopenhagen befindet. Vgl. Feder 2001, S. 38–41, insbesondere S. 40 f.

Der Diamant als Prädikat der Adelsgesellschaft und des wohlhabenden Bürgertums

Aus dem 1724 aufgestellten Inventar des Kraichgauer Adeligen Damenstifts geht hervor, dass die Freiin von Venningen zur Fertigung ihres Stiftsordens aus ihrem privaten Eigentum einen goldenen Ring zur Verfügung stellte, der mit einem großen und neun kleineren Diamanten besetzt war.²³⁴ Dass der Wert des umzuarbeitenden Schmuckstücks mit 300 Reichstalern mehr als die Hälfte dessen ausmachte, was die Äbtissin insgesamt an „Angeschmuck, Kleinodien und Goldgeschmeid“ besaß, verdeutlicht die Kostbarkeit, die ihr gestiftetes Kleinod besitzen sollte.²³⁵ Für die Ordensdekoration des Kraichgauer Adeligen Damenstifts gab die Freiin von Venningen das mit Abstand wertvollste Schmuckstück aus ihrer Mitgift her.²³⁶ Dass sie der Wiederverwendung ihres kostbarsten weltlichen Juwels für den Stiftsorden eine derartige Bedeutung beimaß, muss zunächst vor dem Hintergrund gesehen werden, dass zur Zeit der Einweihung des Kraichgauer Adeligen Damenstifts gerade insbesondere dem Diamanten das Prädikat anhaftete, allein dem Adel und wohlhabenden Bürger*innen gestattet zu sein.²³⁷ Dies zeichnete sich bereits sehr deutlich in seiner kontinuierlichen Verarbeitung in den höchsten frühneuzeitlichen Ordensdekorationen ab.

Nachdem der „König der Edelsteine“ wie Gold zunächst nur der Kirche und den höchsten Herrscher*innen vorbehalten war, strebten bald nicht allein die privilegierten Eliten, sondern ebenfalls aus unteren Ständen empordrängende Akteur*innen seinen Besitz an.²³⁸ Dem entgegenwirkend regulierten zeitgenössische Kleiderordnungen, die

234 Vgl. Wild, *Inventarium 1724*, GLA 69 Damenstift A 456, S. fol. 46v. So ist unter dem Punkt „Angeschmuck, Kleinodien und Goldgeschmeid Venningisches“ gleich unter erster Position vermerkt: „Ein güldener mit einem großen oval und 9 kleineren Diamanten besetzten Roßen Ring, welchen frau abtzißin zu einem orden einer abtzißin daß stifts verlegen laßen will.“ Vgl. ebd.

235 Vgl. ebd. Die Stiftsorden selbst sind in dem oben genannten Inventar unter dem Besitz der von Mentzingens angegeben, es wird jedoch lediglich das Vorhandensein der drei ersten Exemplare dokumentiert. Das Fehlen einer Wertangabe für die „Stifts Zeichen“ deutet wohl darauf hin, dass diese in keinem Fall veräußerlich waren, da sie für das Kraichgauer Adelige Damenstift einen ideellen, identitätsstiftenden Charakter besaßen. Vgl. ebd.

236 Der Wert der übrigen Schmuckstücke belief sich demgegenüber im Schnitt auf etwa 20 Taler. Hierbei war das zweitwertvollste Kleinod ein großes Collier (eine sogenannte Esclavage) mit einem geschätzten Preis von 80 Reichstalern. Vgl. ebd.

237 Vgl. Silvia Liebrich, *Gold und Diamanten. Kostbare Schätze und ihre dunkle Geschichte*, München 2010, S. 158.

238 Zur traditionellen Wertschätzung des Diamanten vgl. Horst Schneider, *Diamanten im Mittelalter*, in: *Das Mittelalter 21/2* (2016), S. 332–349, hier S. 348 f. Zur Bedeutung des Goldes vgl. Bruno Reudenbach, „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: *Material in Kunst und Alltag*, herausgegeben von Monika Wagner (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Band 1), Berlin 2002, S. 1–12.

zunächst von der städtischen und territorialstaatlichen Obrigkeit und später auch auf Reichsebene erlassen wurden, im deutschsprachigen Raum seit dem 14. Jahrhundert und bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht allein das Gewand, sondern auch den Schmuck jedes*r Einzelnen.²³⁹ So sollte es den niedrigeren Ständen, die nicht dem Adel angehörten, noch unter Kaiser Karl VI. verboten sein, sich mit Edelsteinen zu schmücken.²⁴⁰

Kleiderordnungen spiegeln keine konkreten Lebenswirklichkeiten wider, vielmehr bilden sie ordnungspolitische Vorstellungen ab und suchen gesellschaftliche Ordnungen herzustellen oder zu wahren.²⁴¹ In Abhängigkeit vom jeweiligen Stand wird der Wert einzelner oder aller auf einmal getragener Schmuckstücke klar definiert und reglementiert, dadurch konnte das Verbot eines bestimmten Materials sowie generell des Anlegens von Schmuckstücken eine ständische Abgrenzung ermöglichen.²⁴² Lioba Keller-Drescher hat diesbezüglich konstatiert: „In der starken Betonung der sichtbaren Unterschiede manifestiert sich nicht nur der Wunsch nach einer sichtbaren Ordnung, sondern auch die Angst vor Distinktionsverlust.“²⁴³ Während im 17. und 18. Jahrhundert insbesondere neureiche Bürger*innen, die den vermeintlichen Mangel ihrer Geburt durch äußeren Aufwand wettzumachen suchten, mittels der Edikte gezwungen wurden, unter ihren Verhältnissen zu leben, konnten die Kleiderordnungen, wie Paul Münch festgestellt hat, überdies dazu führen, dass die verarmten höheren Stände in den Ruin getrieben wurden, weil deren „anständiges“ Leben oft mehr Mittel erforderte, als ihnen noch zur Verfügung standen.²⁴⁴

Wie aus diesen Beobachtungen hervorgeht, demonstrierte die Freiin von Venningen mithilfe ihres mit Diamanten besetzten „Stifts Zeichens“ ihre Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Die Kostbarkeit des Stiftsordens suggerierte dabei eine finanzielle Potenz der lutherischen Äbtissin, die in Wirklichkeit nicht beziehungsweise nur bedingt gegeben war. Die Freiin von Venningen stand wiederum nicht allein stellver-

239 Vgl. Anne-Kathrin Reich, *Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14.-17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, Band 125), Hannover 2005, S. 19–21, 56–75, 174–184. Neben dem ständischen Denken gab es noch weitere Gründe für den Erlass von Kleiderordnungen. Vgl. Paul Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main/Berlin 1992, S. 346–354; Liselotte Constanze Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen/Berlin/Frankfurt 1962, Kapitel 2 „Kleiderordnungen als Ausdruck geistiger Kräfte“, S. 50–103.

240 Vgl. Liebrich 2010, S. 158.

241 Vgl. Lioba Keller-Drescher, *Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750–1850* (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Band 96), Tübingen 2003, S. 36–50.

242 Vgl. Münch 1992, S. 351 f.

243 Keller-Drescher 2003, S. 44.

244 Vgl. Münch 1992, S. 350.

tretend für das Kraichgauer Adelige Damenstift, sondern repräsentierte auch die verarmte lutherische Kraichgauer Ritterschaft. Als ständische Insignie stärkte das Kleinod der lutherischen Äbtissin damit insgesamt den Status des Adels innerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Hierarchie. Die in den bisherigen Ausführungen dargestellte ständische Bedeutungsebene des „Stifts Zeichens“ verschränkt sich überdies mit der religiösen Dimension des Schmuckstücks. So ist die Bedeutung des Diamanten mit dem Verweis auf seinen materiellen Wert noch lange nicht erschöpfend geklärt.

Der Totenschädel als Sinnbild der Vergänglichkeit alles Irdischen und eine mögliche Vorlage für das „Stifts Zeichen“

Als Sinnbild für die Vergänglichkeit alles Irdischen deutet der Totenschädel unterhalb der diamantenbesetzten Krone in dem „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adelligen Damenstifts darauf hin, dass die Lesart derselben als ständische Insignie lediglich eine oberflächliche Gültigkeit besitzen kann.²⁴⁵ Wie die Inschrift auf der Rückseite des Stiftsordens verdeutlicht, wird letztendlich auch auf die Gnadenkrone des ewigen Lebens verwiesen, mit der Jesus Christus seine Nachfolger*innen aufgrund ihrer Glaubens-treue nach ihrem Tod schmückt (Offb 2,10).²⁴⁶ Die Einfügung des Totenschädels als Vanitasmotiv ist hierbei möglicherweise von dem Kleinod des Ordens vom Totenkopf inspiriert, der im Jahre 1652 von dem ersten Herzog von Württemberg-Oels, Sylvius Nimrod (1622–1664), für adelige Männer und Frauen ins Leben gerufen wurde, jedoch bereits 1704 erlosch. Im Jahre 1709 begründete Nimrods Enkelin, Luise Elisabeth von Württemberg-Oels (1673–1736), den Orden vom Totenkopf als weiblichen Ritterorden neu, übernahm hierbei jedoch den zentralen Gedanken, dass die Mitglieder der Ordensgemeinschaft sich stetig in der Betrachtung des Todes üben sollten.²⁴⁷ Die Statuten des erneuerten Ordens erschienen 1714, und damit nur wenige Jahre bevor Amalia von Mentzingen ihre Stiftung realisierte, in der zweiten Auflage von Johann Friedemann Schneiders (1669–1733) und Christian Samuel von Ludwigigers *Dissertatio Politico-Historica De Ordine Foeminarum Equestri, Vom Weiblichen Ritterorden* in Halle. Das verbindlich zu tragende Schmuckstück wird darin wie folgt beschrieben:

245 Vgl. K. van den Bergh, Art. „Totenkopf“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 343.

246 Das biblische Motiv der Gnaden- bzw. Ehrenkrone findet sich häufig in frühneuzeitlichen Leichenpredigten. Vgl. exemplarisch Paul Röber, *Die Treue und alle morgen Neue Barmhertzigkeit Gottes / als eine herrliche Gnaden-Krone / Mit den schönsten Sapphiren [...] Aufgesetzt Dem [...] M. Erasmo Schmidten von Delitzsch in Meissen [...] Professori Publico bey der Universitet Wittenberg [...] Bei dessen Leichbegängnis an. 1637. d. 12. Sept. in der Pfarrkirchen zu Wittenberg [...]*, Wittenberg 1639.

247 Zum Orden vom Totenkopf vgl. Albert Raff, Memento Mori (bedenke, dass du sterben musst). Bemerkungen zu dem Orden vom Totenkopf der württembergischen Nebenlinie Oels, in: *Orden und Ehrenzeichen-Jahrbuch* (2014), S.22–28.

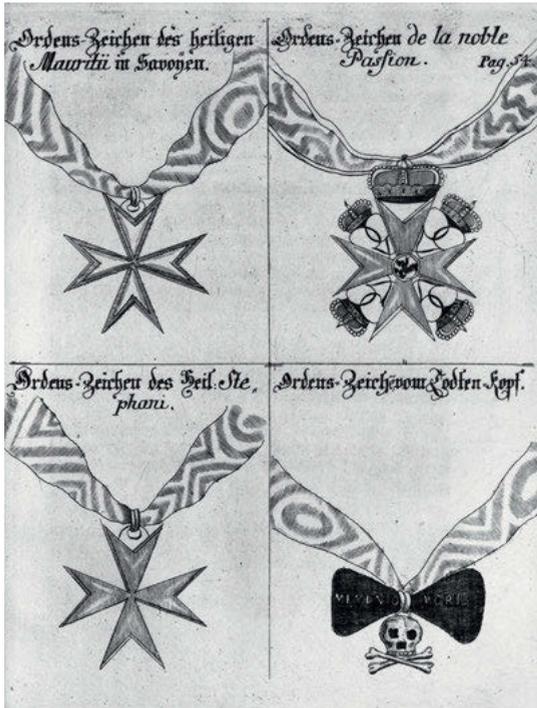


Abb. 133: Anonym, *Kleinod des Ordens vom Totenkopf* (Aversseite), Kupferstich, aus: Johann Wilhelm Rammelsberg, *Beschreibung aller heutiges Tages in Europa florirenden Geist- und Weltlichen Ritter-Orden* [...], Frankfurt an der Oder 1743, ohne Seitenangabe (auf S. 54 folgende Illustration)

„Das Ordens-Zeichen ist ein weisses seidenes Band darinnen ein emaillirter Toden-Kopff an einer schwarzen emaillirten Schleiffe / auf welcher folgende Worte mit weissen emaillirten Buchstaben zu befinden seyend: Memento mori.“²⁴⁸

Die erste Abbildung des so umschriebenen Kleinods wurde 1743 in Johann Wilhelm Rammelsbergs *Beschreibung aller heutiges Tages in Europa florirenden Geist- und Weltlichen Ritter-Orden* in Frankfurt an der Oder veröffentlicht; die Gestaltung des dargestellten Kleinods entspricht hierbei den Ausführungen der eben zitierten Statuten (Abb. 133).²⁴⁹ Hingegen findet sich in einem englischsprachigen Überblickswerk, das Hugh Clark (1745–1822) im Jahre 1784 in London publizierte, eine abweichende Beschreibung des Ordenszeichens. Hier heißt es über selbiges:

248 Johann Friedemann Schneider (Präses) und Christian Samuel von Ludwiger (Resp.), *Dissertatio Politico-Historica De Ordine Foeminarum Equestri, Vom Weiblichen Ritterorden* [...], Halle 1714, S. 31.

249 Vgl. Johann Wilhelm Rammelsberg, *Beschreibung aller heutiges Tages in Europa florirenden Geist- und Weltlichen Ritter-Orden* [...], Frankfurt an der Oder 1743, S. 56 f. und Tafel Pag. 54. Vgl. hierzu auch Raff 2014, S. 27.

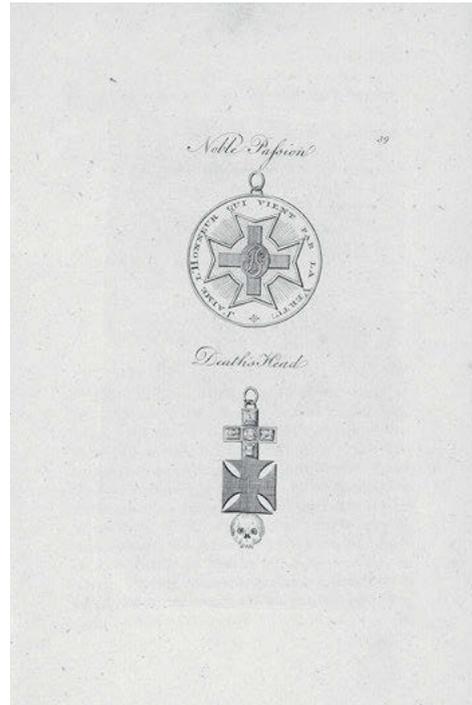


Abb. 134: Anonym, *Kleinod des Ordens vom Totenkopf* (Aversseite), Kupferstich, aus: Hugh Clark, *A concise history of knighthood. Containing the religious and military orders which have been instituted in Europe [...]*, 2 Bände, London 1784, Band 2, Tafel 39

„The badge of this Order is a Death's head, enamelled white, surmounted with a cross pattée black; above the cross pattée another cross composed of five large jewels, by which it hangs to a black ribbon edged with white, and on the ribbon these words, memento mori, worn at the breast.“²⁵⁰

Der beigegefügte Kupferstich in Clarks Band deutet darauf hin, dass es sich bei den Edelsteinen, die das Kleinod des Ordens vom Totenkopf seiner Beschreibung entsprechend zierten, um Diamanten gehandelt haben könnte (Abb. 134).²⁵¹ Die Präsentation weltlicher Macht durch die kostbaren Juwelen und ihre gleichzeitige Infragestellung durch das Memento Mori des Totenschädels scheinen sich keineswegs auszuschließen. Auch die mit Diamanten geschmückte Krone und der Totenkopf sind im „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adeligen Damenstifts auf diese Weise in einem antithetischen Spannungsverhältnis gegenübergestellt, das es möglich macht, das zu präsentieren, was zugleich verurteilt wird. Das Vanitasmotiv rechtfertigt, dass sich die

250 Hugh Clark, *A concise history of knighthood. Containing the religious and military orders which have been instituted in Europe [...]*, 2 Bände, London 1784, Band 2, S. 8.

251 Vgl. ebd., Tafel 39.

Freiin von Venningen als Äbtissin des Kraichgauer Adelligen Damenstifts mit kostbaren Edelsteinen schmückte, denn es unterstreicht die Eitelkeit alles irdisch Wertvollen und deutet auf eine höhere Wahrheit, die sich in den tieferliegenden Semantiken des Diamanten verbirgt.

Die allegorische Lesart des Diamanten als Abbild Jesu Christi

Der Verweis auf die Vergänglichkeit des Weltlichen in dem „Stifts Zeichen“ widerspricht zunächst der Tatsache, dass der Diamant selbst seit der Antike für seine „unüberwindliche Kraft“ gerühmt wurde.²⁵² Basierend auf dem, was Plinius der Ältere in seiner *Naturalis Historia* (um 77 n. Chr.) beziehungsweise noch früher Xenokrates (396/395–314/313 v. Chr.) über den *adamas* („Der Unbezwingliche“) berichten, heißt es im *Physiologus* (2.–5. Jh. n. Chr.), der Diamant werde weder vom Eisen geschnitten, noch könne ihn der Meißel erweichen oder das alles verheerende Feuer zum Schmelzen bringen.²⁵³ Die unnachgiebige Härte dieses Steins lasse sich lediglich durch das Blut eines Bocks – nach Plinius das „stinkigste“ aller Tiere – bezwingen.²⁵⁴ Wie der römische Gelehrte weiter argumentiert, verweist der Diamant durch seine widersprüchlichen Eigenschaften als Geschenk der Götter darauf, dass in keinem Teil der Natur nach dem Grund, sondern nur nach dem Willen zu fragen sei.²⁵⁵ Währenddessen sollen die Ausführungen über den *adamas* im *Physiologus*, so Friedrich Ohly, den Zögernden dazu dienen, das Geheimnis des christlichen Glaubens anzunehmen.²⁵⁶ In diesem Sinne heißt es in dem allegorischen Naturbuch über den Diamanten:

„Denn in der Nacht wurde auch der Herr aller, Christus, im Lande des Aufgangs, in Bethlehem, gefunden als ein Mensch nach unserer Art. So ist er auch unüberwindlich jeder Gewalt; denn wie vielerlei Anschläge haben Herrschende, Könige und Machthaber wider ihn geschmiedet, aber sie alle haben ihr Ziel verfehlt: wie einem Diamanten haben

252 Vgl. Hellmuth Bethe, Art. „Diamant“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 3 (1954), Sp. 1409–1420, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93001>> (6. Juli 2023); Schneider 2016, S. 333; Liebrich 2010, S. 155–158; Alois Haas, Ludwig Hödl und Horst Schneider, Faszination Diamant, in: *Rubin. Zeitschrift der Ruhr Universität Bochum* 1 (2003), S. 19–25, hier S. 19 f.; Christel Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977, S. 270 f.; Friedrich Ohly, *Diamant und Bocksblut. Zur Traditions- und Auslegungsgeschichte eines Naturvorgangs von der Antike bis in die Moderne*, Berlin 1976, S. 9, 15.

253 Vgl. Cajus Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Berlin 2012–2013, 37, 15, 55–61; Der *Physiologus* 1967, S. 29. Vgl. hierzu auch Schneider 2016, S. 339 f.

254 Vgl. Cajus Plinius Secundus der Ältere 2012–2013, 37, 15, 55–61.

255 Vgl. ebd.

256 Vgl. Ohly 1976, S. 17.

sie ihm zugesetzt, und sämtlich wurden sie als machtlos entlarvt. Daß aber der Diamant ein deutliches Gleichnis Christi ist, dafür vernimm auch das Wort des Propheten Amos, welcher da spricht: Siehe, ich werde den Adamas legen in die Mitte meines Volkes Israel, und die Altäre des Lachens werden zerstört und die Weihen Israels werden in Verbannung und Einöde gejagt werden.²⁵⁷

In den eben zitierten Zeilen wird der Diamant zum „Gleichnis“ beziehungsweise Abbild Jesu Christi erklärt.²⁵⁸ Im *Physiologus* ist das Bocksblut, wie Ohly unterstreicht, noch stillschweigend mit der Sünde assoziiert, das die Kraft des Gottessohnes bricht.²⁵⁹ In der Folgezeit wurde das Wissen um den Diamanten und seine christologische Deutung sowohl durch stein- wie tierkundliche Sammelwerke als auch durch die Rezeption der Kirchenväter – insbesondere Augustinus, Origenes, Hieronymus und Gregor der Große (um 540–604 n. Chr.) – bis in die Frühe Neuzeit weit verbreitet.²⁶⁰ Das 18. Jahrhundert brachte, wie Hellmuth Bethe konstatiert, den Höhepunkt im Kult um den Diamanten.²⁶¹ In der Edelsteinallegorese wurden der *adamas*, das Blut und der Bock zu dieser Zeit bereits weitaus differenzierter als im *Physiologus* in ganz verschiedene allegorische Konstellationen gesetzt.²⁶² Die Härte des Diamanten stand nicht mehr nur in *bonam partem* für den unbezwingbaren Gottessohn, sondern wurde in *malam partem* mitunter auch auf die Unzugänglichkeit der versteinerten Herzen der Menschen bezogen. Überdies konnte der *adamas* ebenfalls den Fluch und die harte Rache Gottes meinen. Das Bocksblut wurde hingegen auch in *bonam partem* mit dem Blut Jesu Christi assoziiert, das die harten Herzen der Menschen aufbricht, aber auch das Herz des zürnenden Gottvaters erweicht, der, seinen Sohn am Kreuz betrachtend, gegenüber den Sündigen ganz weich und voll Gnade wurde.²⁶³

Die allegorischen Deutungsangebote, die der *adamas* bereithält, waren in der Frühen Neuzeit keineswegs in jedem diamantenbesetzten Schmuckstück offensichtlich. Dass sie im Kleinod des Kraichgauer Adelligen Damenstifts nicht von der Hand zu weisen sind, deutet das Bild Jesu Christi an, der in dem herzförmigen Emblem des „Stifts Zeichens“ über dem Schädel des „alten Adams“ ans Kreuz geschlagen ist. In der Kunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit findet sich das Motiv des Gekreuzigten in Verbindung mit dem Herzen in den unterschiedlichsten Kontexten und Medien in einer Vielfalt, die im Folgenden anhand einiger prägnanter Beispiele veranschaulicht werden soll.

257 Der *Physiologus* 1967, S. 29.

258 Vgl. hierzu auch Haas, Hödl und Schneider 2003, S. 21.

259 Vgl. Ohly 1976, S. 17.

260 Vgl. Ohly 1976.

261 Vgl. Bethe 1954.

262 Vgl. Ohly 1976, S. 17, 62.

263 Vgl. Meier 1977, S. 271f.; Ohly 1976, S. 65–67, 71–82, 85–106.

Der ans Kreuz geschlagene Gottessohn im Herzen – Ein motivgeschichtlicher Überblick

Gleich in doppelter Weise singulär ist die Einbindung des Motivs des Gekreuzigten im Herzen in die Darstellung des heiligen Augustinus von Hippo im Bildprogramm einer Altardecke aus dem Metropolitan Museum of Art in New York, die Jesus Christus als Weltenrichter zwischen Erlösten und Verdammten zeigt (Abb. 135).²⁶⁴ Das Textil, dessen aufwendige Stickerei mit einem Leinengarn auf ungefärbtem Leinengrund ausgeführt ist, wurde um 1330 im Prämonstratenserinnenkloster in Altenberg an der Lahn für den Hochaltar der dortigen Klosterkirche angefertigt.²⁶⁵ Das zentrale Mittelfeld, das der Mensa auflagt, und die beiden Seitenflügel rahmt ein Band, in dem die Widmungsinschrift „*SOPHIA HADEWIGIS LUCARDIS FECER[UN]T ME IHESU BENIGNE OPUS NOSTR[U]M SIT TI[B]I ACCEPTABILE*“²⁶⁶ darauf verweist, dass mindestens drei Religiösen des Frauenkonvents an der Entstehung der Altenberger Altardecke beteiligt waren. Der heilige Augustinus, der durch seinen Ornat, die Mitra und den Krummstab als Bischof ausgewiesen wird, ist als stehende Ganzfigur neben dem Apostel Petrus und Nikolaus von Myra (270–343 n. Chr.) zur Rechten des im Zentrum thronenden Gottessohnes den abgewandten Widersachern Jesu Christi, Nero (37–68 n. Chr.), Pilatus (12 v. Chr. – 38 n. Chr.) und Herodes (73–4 v. Chr.), gegenübergestellt.

Bezugnehmend auf den Gedanken, Jesus Christus im Herzen zu tragen, den der Kirchenvater in seinen *Confessiones* unterstrich, hält Augustinus das in der linken Hand liegende Herz dem Weltenrichter zum Beweis seines „herzlichen Glaubens“ entgegen. Der eingezogene Sattel deutet eine symbolische Herzform an, die Konturen laufen jedoch in einer leicht nach links abknickenden, abgerundeten Herzspitze aus (Abb. 136). Durch die im Plattstich dicht aneinandergelegten Fäden entsteht eine in sich geschlossene Fläche, die suggeriert, dass das Bild des Gekreuzigten in die äußere Herzwand eingestickt ist. Wie Stefanie Seeberg mit Leonie von Wilckens unterstreicht, ist die Darstellung des Ordenspatrons der Prämonstratenser in der Altenberger Altardecke insofern bemerkenswert, als das Herz erst im Laufe des 15. Jahrhunderts zu

264 Zu dieser Paramentenstickerei vgl. The Metropolitan Museum of Art, New York, *Altarcloth*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466843>> (6. Juli 2023); Stefanie Seeberg, *Textile Bildwerke im Kirchenraum. Leinenstickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*, Petersburg 2014, hier insbesondere S. 174–190.

265 Allgemein zum Hochaltar der Kirche des Prämonstratenserinnenklosters in Altenberg an der Lahn vgl. Kat. Ausst. *Schau Fenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung*, herausgegeben von Jochen Sander und Stefanie Seeberg, Städel Museum, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main/Berlin/München 2016.

266 („Sophia, Hadewigis und Lukardis waren an meiner Entstehung beteiligt, Gütiger Jesus, möge unser Werk angenommen werden.“, Übersetzung M. S.). Vgl. Seeberg 2014, S. 194–196.



Abb. 135 und 136: Religiösen des Prämonstratenserinnenklosters in Altenberg an der Lahn, *Altardecke mit der Darstellung Jesu Christi als Weltenrichter in Begleitung von Erlösten und Verdammten* (und Detail), um 1330, Leinenstickgarn, Farbe oder Tinte auf ungefärbtem Leinengrund, 125,6 × 395,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

einer charakteristischen Beigabe des Kirchenvaters wurde.²⁶⁷ In der Hand oder auf der Brust sollte es in der Folge zum ständig wiederkehrenden Attribut des Heiligen werden, wobei es – wie bereits angedeutet wurde – in bildlichen Darstellungen des Augustinus zumeist Wundmale aufweist, von zwei Pfeilen durchbohrt wird oder aber Flammen aus ihm aufsteigen.²⁶⁸

267 Vgl. Seeberg 2014, S. 240 f. und Anm. 1926; Leonie von Wilckens, Hessische Leinenstickereien des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1960), S. 5–20, hier S. 14.

268 Vgl. hierzu das zweite und das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 180 resp. S. 279–285.

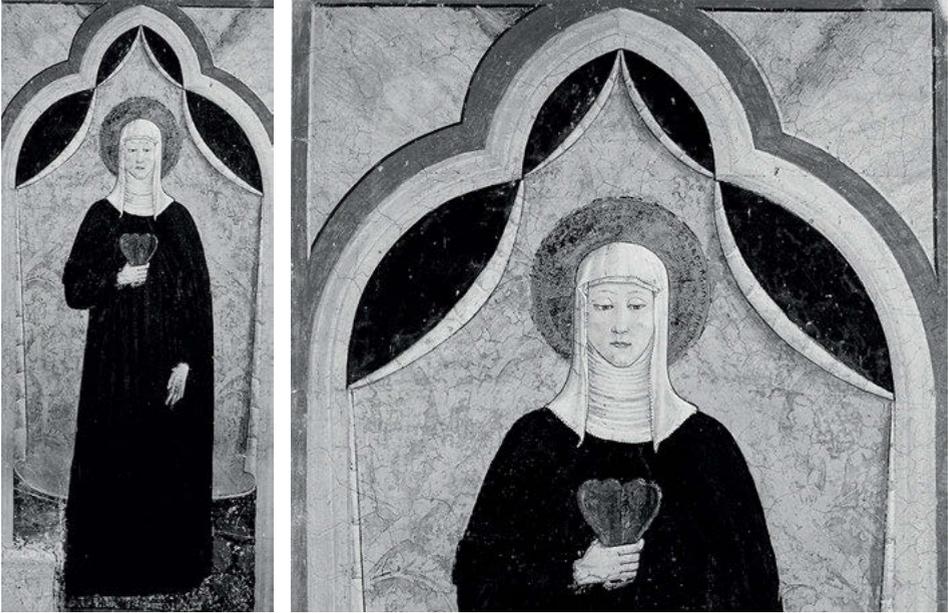


Abb. 137 und 138: Benozzo Gozzoli, *Chiara da Montefalco* (und Detail), 1452, Fresko, unbekannte Maße, Montefalco, Augustinerinnenkloster Santa Chiara, Nonnenchor

Vor dem Hintergrund, dass das Motiv des Gekreuzigten im Herzen demgegenüber vornehmlich im Zusammenhang mit der heiligen Klara von Montefalco nachgewiesen werden kann, wäre zu überlegen, ob der legendäre Obduktionsbericht über ihr stark vergrößertes Herz und die darin aufgefundenen miraculösen Einschlüsse im Prozess der Etablierung ihrer Ikonographie so prägend war, dass infolgedessen auf die Darstellung des Kruzifixes im Herzen des heiligen Augustinus verzichtet wurde.²⁶⁹ Ein frühes Beispiel stammt von Benozzo Gozzoli (1420–1497), der 1452 ein Fresko für den Nonnenchor des Augustinerinnenkonvents Santa Chiara in Montefalco anfertigte. Über der Inschrift „[S(AN)C(T)A CLARA D]E MONTE. FALCONE. ORDINIS S(AN)C(T)I. AUGUSTINI“ zeigt es Klara als stehende Ganzfigur in Frontalansicht (Abb. 137).²⁷⁰ Die Heilige trägt den schwarzen Habit der Augustinerinnen und einen

269 Zum legendären Bericht über die Obduktion des Herzens der heiligen Klara von Montefalco vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 12 f.

270 Zur Ikonographie der heiligen Klara von Montefalco vgl. Ingeborg Ramseger, Art. „Klara von Montefalco“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, S. 318 f. Zu diesem Fresko Gozzolis vgl. Giada Sirchi, *Iconografia clariana a Montefalco fra Medioevo e primo Rinascimento*, in: *Kat. Best. Santa Chiara 2009*, S. 51–63, hier S. 58 f. und Red., *Katalogbeitrag Nr. 16, Chiara da Montefalco*, in: *Kat. Best. Santa Chiara 2009*, S. 230.

weißen Schleier. Während sie in der Linken ein schmales Kreuzifix hält, stellt die Rechte das Innere des aufgeschnittenen und auseinandergeklappten symbolisch geformten Herzens vor der Körpermitte zur Schau. In der rechten Herzhälfte setzt sich das Bild des Gekreuzigten nur zart von dem roten Hintergrund ab (Abb. 138). Darüber hinaus scheinen sich auch die Lanze des heiligen Longinus sowie der Stab mit dem in Essig getränkten Schwamm abzuzeichnen. Von den schwarz eingetragenen *Arma Christi* in der linken Herzhälfte kann indessen lediglich die Geißel zweifelsfrei zugeordnet werden.²⁷¹ In Bezug auf diese Beobachtungen wäre zu fragen, warum Gozzolis Fresko die Passionsinstrumente des Gottessohnes nur zum Teil wiedergibt. Ist ihre unvollständige Aufzählung dem Erhaltungszustand des Freskos geschuldet, oder könnte hiermit möglicherweise auch bewusst die Unschärfe des Zufallsbildes suggeriert werden, das sich beim Auffinden der *Arma Christi* im Rahmen der Sektion des Herzens der italienischen Mystikerin bot?

Ebenfalls in Montefalco malte Bernardino Mezzastris im Jahre 1507 die Apsis der Chiesa di Santa Illuminata mit einem Fresko aus, das eine Schar von Heiligen zeigt, die sich um die thronende Mutter Gottes mit dem Jesuskind zu einer *sacra conversazione* versammelt haben (Abb. 139).²⁷² Zu beiden Seiten der Jungfrau Maria stehen sich Augustinus und Klara direkt gegenüber. Wie in der Altenberger Altardecke ist der Kirchenvater zur Rechten Mariens im Ornat mit Mitra und Kreuzstab dargestellt, präsentiert nun jedoch in seiner linken Hand lediglich ein Buch. Demgegenüber hält die italienische Mystikerin in der Kutte ihres Ordens mit schwarzem Schleier zur Linken der Gottesmutter in ihrer linken Hand das rot leuchtende Herz, das – anders als bei Gozzoli – ungeöffnet ist und aus dessen Sattel ein abgetrennter Gefäßrest ragt (Abb. 140). Das Bild des ans Kreuz geschlagenen Gottessohnes ist in Mezzastris' Fresko vom Herzzinneren auf die glatte und fleischig glänzende äußere Herzwand verschoben. Es erscheint hierbei wie eine miniaturhafte Skizze des Kreuzifixes, das Klara neben einem geschlossenen Buch und einer Lilie, in der Rechten hält. In Stellvertretung für die übrigen Passionsinstrumente wird es von dem Essigschwamm am Stab sowie der Lanze begleitet.

Dass sich die Verehrung der heiligen Klara von Montefalco im 17. Jahrhundert nicht mehr nur auf Italien respektive Europa beschränkte, sondern das Wissen um sie – ähnlich wie im Fall der heiligen Gertrud von Helfta – auch die iberoamerikanische Welt erreicht hatte, bezeugt eine dritte exemplarisch herausgegriffene Darstellung der italienischen Mystikerin, die das Motiv des Gekreuzigten in ihrem Herzen auf eine weitere, ganz bemerkenswerte Weise präsentiert: Es handelt sich hierbei um eine in

271 Giada Sirchi sieht hingegen lediglich das Bild Jesu Christi am Kreuz und die Geißel. Vgl. Sirchi 2009 S. 58.

272 Zu diesem Fresko Mezzastris' vgl. Sirchi 2009 S. 61 f. und Red. Katalogbeitrag Nr. 42, Madonna in trono con il Bambino e santi, in: Kat. Best. *Santa Chiara* 2009, S. 242.



Abb. 139 und 140: Bernardino Mezzastris, *Thronende Madonna mit Kind in Begleitung von Heiligen* (und Detail), 1507, Fresko, unbekannte Maße, Montefalco, Chiesa di Santa Illuminata

dieser Zeit geschnitzte und polychrom gefasste Holzskulptur aus dem Besitz der Kirche San Agustín in Bogotá (Abb. 141).²⁷³ Klara wird als stehende Ganzfigur in einem braunen Habit dargestellt, der in der *estofado*-Technik mit Goldornamenten geschmückt ist.²⁷⁴ Ihre Hände sind erhoben; ob sie ursprünglich Attribute wie eine Lilie oder möglicherweise auch die Waage mit den drei gleich großen und gleich schweren Gallensteinen der Heiligen trugen, ist ungewiß.²⁷⁵ Aus der linken Brust der italienischen Mystikerin klafft ein – im Verhältnis zu ihrem Körper – überdimensionales Herz, dessen anatomische Form mit dem Gefäßrest rundplastisch ausformuliert ist und weit in den umliegenden Raum herausragt. Den Betrachtenden wird durch diese Gestaltung der Einblick in die tief ausgehöhlte Herzkammer der heiligen Klara gewährt, in der das Bild Jesu Christi am Kreuz, die Lanze und der Essigschwamm am Stab in Form filigraner Schnitzereien herausgearbeitet sind; der legendäre Bericht über die ungewöhnliche Größe des Körperorgans wird durch diese das haptische Sehen anregende Darstellung besonders einprägsam zu Anschauung gebracht.²⁷⁶

Das Motiv des Gekreuzigten ist jedoch nicht allein in Verbindung mit den Heiligen Augustinus und Klara nachweisbar. Hiervon zeugt etwa ein Holzschnitt, der von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) stammt und heute im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird (Abb. 142).²⁷⁷ Am unteren Bildrand der un kolorierten Druckgraphik

273 Zu diesem Beispiel vgl. Iturbe Saiz 2009, S. 352 f. Zur Verbreitung bildlicher Darstellungen der heiligen Klara in Iberoamerika vgl. ders., *L'iconografia di santa Chiara da Montefalco nel mondo ispanico*, in: Kat. Best. *Santa Chiara* 2009, S. 91–97.

274 Allgemein zur *estofado*-Technik vgl. Daphne Barbour und Judy Ozone, *The Making of a Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture*, in: Kat. Ausst. *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700*, herausgegeben von Xavier Bray u. a., The National Gallery, London, London/New Haven 2009, S. 59–70, hier S. 65–70.

275 Zur Waage und den drei Gallensteinen als Attribut der heiligen Klara vgl. Ramseger 1994.

276 Zur ungewöhnlichen Größe des Herzens der heiligen Klara von Montefalco vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 12 f.

277 Zu diesem Holzschnitt vgl. Daniel Görres, Katalogbeitrag Nr. 8, Lucas Cranach d. Ä., *Das von Christus und dem Hl. Geist erfüllte Herz des Gläubigen*, 1505, in: Kat. Ausst. *Lucas Cranach der Ältere* 2017, S. 112; Koeplin 2017; Anja Grebe, *Das „sprechende“ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranachs des Jüngeren*, in: *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, herausgegeben von Elke Anna Werner, Anna Eusterschulte und Gunnar Heydenreich, München 2015, S. 318–329, hier S. 325; Jürgen von Ahn, Katalogbeitrag Nr. 30, Lucas Cranach der Ältere, *Pestblatt oder Das Herz der dreieinigen Gottesliebe*, 1505, in: Kat. Ausst. *Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben*, herausgegeben von Norbert Michels, Anhaltische Gemädegalerie, Dessau, Petersberg 2015, S. 176 f.; Armin Kunz, Katalogbeitrag Nr. 17, Lucas Cranach der Ältere, *Ein Pestblatt. Die Jungfrau und der heilige Johannes zwischen den heiligen Sebastian und Rochus in Anbetung der Dreifaltigkeit*, 1505, in: Kat. Ausst. *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*, herausgegeben von Guido Messling, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Brüssel 2010, S. 116 f.; Dieter Koeplin, Katalogbeitrag Nr. 500, *Die Liebe Gottes, für die das Herz ein Sinnbild ist [...]*, in: Kat. Ausst. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers*,



Abb. 141: Anonym, *Klara von Montefalco*, 17. Jahrhundert, 161 × 68 × 48 cm, polychrom gefasstes Holz, Bogotá, Iglesia de San Agustín

befindet sich das Monogramm LC und hierin eingestellt die Datierung 1505. Die Wapen in beiden Ecken weisen darauf hin, dass Cranach das Blatt unter dem Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen (auch: Friedrich der Weise, 1463–1525) und seinem mitregierenden Bruder Herzog Johann (auch: Johann der Beständige, 1468–1532) fertigte.²⁷⁸ Für die Konzeption des Holzschnitts war, nach Dieter Koepplin, wahrscheinlich der 1503 zum Generalvikar der deutschen Augustiner-Kongregation gewählte Johann Stauptitz (1465–1524) verantwortlich, der damals in Wittenberg den stärksten Einfluss auf den Kurfürsten von Sachsen besaß und im Jahre 1512 seine dortige theologische Pro-

herausgegeben von Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Frankfurt am Main 1983, S. 376–378; Kat. Ausst. *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, herausgegeben von Dieter Koepplin und Falk Tilman, Kunstmuseum Basel, 2 Bände, Basel/Stuttgart 1974/1976, Band 1, S. 58 f., Band 2, S. 462 f.; Albert Walzer, *Das Herz im christlichen Glauben*, in: *Das Herz 1965–1969*, Band 1, S. 107–148, hier S. 119 f.

²⁷⁸ Vgl. Görres 2017, S. 112; Koepplin 2017, S. 29; Von Ahn 2015, S. 176; Koepplin 1983, S. 377; Kat. Ausst. *Lukas Cranach* 1974/1976, Band 1, S. 58 f.



Abb. 142: Lucas Cranach der Ältere, *Herz-Holzchnitt*, 1505, Holzchnitt, 38,6 × 28,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

fessur an Martin Luther übergab.²⁷⁹ In der oberen Bildhälfte des Holzchnitts halten vier Putten einen Wappenschild, auf den eine symbolische Herzform mit dem ans Kreuz geschlagenen Gottessohn aufgelegt ist. Während die linke Herzhälfte plastisch dargestellt ist, erscheint die rechte flach und ist überdies mit nach unten züngelnden Flammen bedeckt.²⁸⁰ Über dem leicht konkav gewölbten Herzsattel werden die vertikal aus dem Herzen austretenden Strahlen durch eine Krone gebündelt. Es wird hierdurch einerseits die Assoziation mit einem Gefäßrest aufgerufen, andererseits lässt dieses Bilddetail auch an einen Kamin oder Himmelskanal denken, aus dem Feuer- oder auch Hitzestrahlen emporsteigen.²⁸¹ Am Fußende des Gekreuzigten ist ein leeres Schriftband angebracht,

279 Vgl. Koepplin 2017, S. 30–35; ders. 1983, S. 377 f.; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 59 sowie Band 2, S. 462 f. Vgl. ferner Görres 2017, S. 112.

280 Bei von Ahn und Walzer findet sich noch die ältere Deutung als (Bluts-)tropfen, die Koepplin jedoch in seinem jüngsten Beitrag noch einmal widerlegte. Vgl. Koepplin 2017, S. 30 f., 35. Vgl. ferner Görres 2017, S. 112; Von Ahn 2015, S. 176; Kunz 2010, S. 116; Koepplin 1983, S. 377; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 58 sowie Band 2, S. 463; Walzer 1965–1969 [Das Herz im christlichen Glauben], S. 119.

281 Vgl. Koepplin 2017, S. 30, 32–34; Von Ahn 2015, S. 176; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 58 f.; Walzer 1965–1969 [Das Herz im christlichen Glauben], S. 119.

auf dem in späteren Drucken, etwa in einem im British Museum in London aufbewahrten Exemplar, die Inschrift „VIRGO MATER MARIA“ eingetragen ist.²⁸² Umgeben von drei Heiligen findet sich die Gottesmutter darüber hinaus als vornehmste Fürbitlerin unter ihrem Sohn vor einer Stadt in einer Landschaft kniend. Gegenüber von Maria, die zu dem Gekreuzigten emporblickt, liest Johannes Evangelista in einem Buch.²⁸³ Hinter der Mutter Gottes kniet der heilige Sebastian (gestorben um 288 n. Chr.), zu erkennen an dem nackten Oberkörper und den Pfeilen in seinen Händen. Ihm gegenüber weist der heilige Rochus (um 1295–1327) im Pilgerkleid, der den Blick ebenfalls zum Himmel erhoben hat, mit der Linken auf die Pestgeschwüre an seinem Bein. Die Präsenz der beiden zuletzt genannten Heiligen deutet darauf hin, dass Cranach seinen *Herz-Holzschnitt*²⁸⁴ wahrscheinlich aus Anlass der um 1503 in Wittenberg wütenden Pestepidemie angefertigt hat.²⁸⁵ Seine neuartige Bilderfindung rekurriert hierbei auf die Tradition der im Holzschnitt verbreiteten „Herzwunden-“ beziehungsweise „Speerbildchen“, darüber hinaus aber auch – wie seitens der Forschung bisher vernachlässigt wurde – auf spätmittelalterliche Darstellungen, die als „Passionswappen“ bezeichnet werden.²⁸⁶ Cranachs Blatt setzt sich jedoch, so Koeplin, insofern von den „Christi-Herzwunden-Bildern“²⁸⁷ ab, als es weder *Arma Christi* zeigt noch die herausgehobenen fünf Wunden des Gekreuzigten in ihrer magisch-eucharistischen Wirksamkeit; der Entwurf distanziert sich zudem auch von den spätmittelalterlichen „Pestblättern“, in deren Zentrum die Interzession Mariens und Jesu Christi vor dem zürnenden Gottvater steht.²⁸⁸ In Anbetracht der komplexen Ikonographie diskutiert die Forschung nach wie vor die Frage, wessen Herz das Blatt Cranachs eigentlich meint beziehungsweise wofür es steht.²⁸⁹ Nach Jürgen von Ahn handelt es sich zweifelsfrei um die Darstellung der Dreifaltigkeit und der dreieinigen Gottesliebe, er plädiert dafür, den

282 Vgl. Koeplin 2017, S. 29; Von Ahn 2015, S. 176; Kunz 2010, S. 117; Koeplin 1983, S. 376 f.; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 58. Dass der Schriftzug mit dem Namen der Jungfrau Maria zum ursprünglichen Konzept des Drucks gehörte, stellt Jürgen von Ahn in Frage. Vgl. von Ahn 2015, S. 177, Anm. 3.

283 Vgl. Koeplin 2017, S. 29; ders. 1983, S. 377.

284 Vgl. Koeplin 2017.

285 Vgl. Görres 2017, S. 112; Koeplin 2017, S. 29; Von Ahn 2015, S. 176 f.; Kunz 2010, S. 116; Koeplin 1983, S. 377; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 58.

286 Zum Rückbezug auf die sogenannten „Speerbildchen“ und der zugleich erfolgenden Absetzung von dieser Bildtradition vgl. Koeplin 2017, S. 30; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 59. Allgemein zu den „Speerbildchen“ vgl. die Einleitung und das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 44 f. resp. S. 301. Zu den „Passionswappen“ vgl. Suckale 2003, S. 97–191.

287 Koeplin 2017, S. 30.

288 Vgl. Koeplin 2017, S. 29 f.; Kunz 2010, S. 116 f.; Koeplin 1983, S. 377 f.; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 2, S. 463.

289 Vgl. Görres 2017, S. 112; Koeplin 2017, S. 29; Grebe 2015, S. 325; Von Ahn 2015, S. 176 f.; Kunz 2010, S. 116 f.; Koeplin 1983, S. 377 f.; Kat. Ausst. *Lukas Cranach 1974/1976*, Band 1, S. 59 sowie Band 2, S. 462 f.

Holzschnitt so zu verstehen, dass das Herz zur Hälfte der Liebe Gottvaters und – auf der Seite der Flammenzungen – zur Hälfte der Liebe des Heiligen Geistes entspricht.²⁹⁰ Wie Anja Grebe dieser Deutung hinzufügt, ist der Weg zur Gottesliebe und Erlösung bei Cranach dem Älteren in der Druckgraphik noch vorreformatorisch über die Fürsprache Mariens und der Heiligen vermittelt.²⁹¹ Demgegenüber unterstreicht Koeplin, dass vielmehr das Herz des durch die Liebe Gottes entzündeten und zu Gott geführten Menschen dargestellt werde.²⁹² „In Zeiten der Pest, die als Strafe Gottes und Anfechtung des Glaubens galt, erinnerte die Druckgraphik“, laut Daniel Görres, „den Gläubigen an die göttliche Barmherzigkeit.“²⁹³

Das Motiv des Gekreuzigten im Herzen wurde schließlich auch von Lucas Cranach dem Jüngeren (1515–1586) und seiner Werkstatt aufgegriffen; so führt es der so bezeichnete *Colditzer Altar* von 1584 vor Augen, der sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet (Abb. 143).²⁹⁴ Wie aus dem Briefwechsel zwischen dem Künstler und dem Kurfürsten August von Sachsen (1526–1586) hervorgeht, sind die ungewöhnliche Gestalt – eine symbolische Herzform – und das inhaltliche Programm des in Öl auf Lindenholz gefertigten Triptychons auf den lutherischen Auftraggeber selbst zurückzuführen, dessen Ideen Cranach wiederum nur präziserte und schließlich in gemeinschaftlicher Arbeit mit seiner Werkstatt und dem Wittenberger Bildhauer Wolfgang Schreckenfuchs ausführte.²⁹⁵ August von Sachsen ließ sich hierbei

290 Vgl. von Ahn 2015, S. 176; Koeplin 1983, S. 377; Kat. Ausst. *Lukas Cranach* 1974/1976, Band 1, S. 58.

291 Vgl. Grebe 2015, S. 325.

292 Vgl. Koeplin 2017, S. 32.

293 Görres 2017, S. 112.

294 Zum Colditzer Altar vgl. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, *Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar) (Gemälde Altarflügel)*, <<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1116>> (6. Juli 2023); Joseph Leo Koerner, *Die Reformation des Bildes*, München 2017, S. 267–271; Grebe 2015, S. 318–329; Marius Rimmel, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010, S. 219–223; Gabriele Wimböck, Wort für Wort. Punkt für Punkt. Darstellungen der Kreuzigung im 16. Jahrhundert in Deutschland, in: *Golgotha in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Band 113), Berlin u. a. 2010, S. 161–185, hier S. 178–181; Hamburger 1997, S. 171–173; Dieter Koeplin, Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers, in: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, herausgegeben von Kurt Löcher (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 194), Nürnberg 1988, S. 153–199; ders., Katalogbeitrag Nr. 496, Ein evangelisches und augustinish-lutherisches Altarbild der Gottesliebe und des herzlichen Glaubens: Das Herz enthält in seinem Inneren die Menschwerdung und Passion Christi. Indem es von der Liebe Gottes erfüllt wird, gewinnt es den erlösenden Glauben, in: Kat. Ausst. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, herausgegeben von Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Frankfurt am Main 1983, S. 373 f.

295 Vgl. Koerner 2017, S. 271; Grebe 2015, S. 319–323; Wimböck 2010, S. 179.

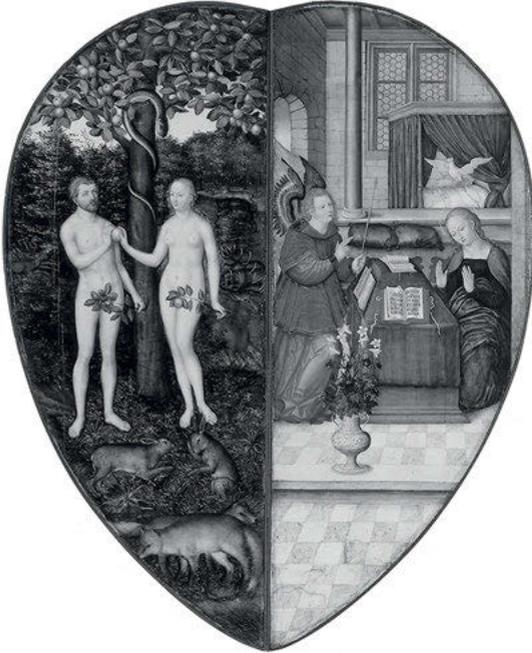


Abb. 143: Lucas Cranach der Jüngere (und Werkstatt?), *Colditzer Altar* (geschlossener Zustand), 1584, Öl auf Lindenholz, Flügel jeweils: 155 × 62,5 cm, Mitteltafel, 155 × 145 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

sehr wahrscheinlich von einem in seinem Besitz befindlichen herzförmigem Sammelband dreier lutherischer Gebets- und Erbauungsbüchlein inspirieren.²⁹⁶

In Herzform gebundene Bücher waren bereits im Spätmittelalter in Gebrauch.²⁹⁷ Ein derartiges Exemplar findet sich in einem dem flämischen Meister von Sainte Gudule zugeschriebenen Ölgemälde auf Holz aus dem New Yorker Metropolitan Museum of Art, das um 1480 entstand und wahrscheinlich einst zu einem Andachtsdiptychon gehörte (Abb. 144).²⁹⁸ Die kleine, hochformatige Tafel zeigt einen jungen Mann vor einem Kirchenschiff, in dem gerade die Messe gefeiert wird. Das herzförmige Buch mit dem roten Einband liegt, mit der Spitze zur Körpermitte des Porträtierten weisend, geöffnet in seinen Händen – es lässt sich, so Grebe, „zugleich als Grundlage des Gebets und als Verkörperung der Worte interpretieren, die der Beter

296 Vgl. Grebe 2015, S. 323–325; Wimböck 2010, S. 180; Koeplin 1983, S. 374. Zur Verknüpfung von Herz und Buch vgl. ausführlicher Jäger 2000.

297 Vgl. Grebe 2015, S. 324 f.; Jäger 2000, S. 83–86, 120–136.

298 Zu diesem Werk vgl. The Metropolitan Museum of Art, New York, *Young Man Holding a Book*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437030>> (6. Juli 2023); Grebe 2015, S. 325; Jäger 2000, S. 120–127.



Abb. 144: Meister von Sainte Gudule (?), *Bildnis eines jungen Mannes mit einem herzförmigen Gebetbuch*, um 1480, Öl auf Holz, 21 × 13 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

in seinem Herzen bewegt²⁹⁹. Wie die Kunsthistorikerin weiter ausführt, materialisiert sich damit das von Paulus formulierte Vorstellungsbild vom menschlichen Herzen als fleischerne Tafel, in die Gott seine Worte eingraviert (2 Kor 3,3),³⁰⁰ diese Fleischwerdung des Logos im Herzen der Gläubigen wird, wie Eric Jager unterstreicht, in Beziehung zu der Wandlung der Hostie, dem „*Hoc est enim corpus meum*“ im Hintergrund des Gemäldes, gesetzt.³⁰¹ Der dem Werk zugleich innewohnende Gedanke, bei der erbaulichen Lektüre beziehungsweise beim Gebet das eigene Herz – gleich einem Buch – für Gott zu öffnen, dürfte auch für den *Colditzer Altar* von Bedeutung sein.³⁰²

In geschlossenem Zustand präsentiert das Triptychon zunächst links den Sündenfall und rechts die Verkündigungsszene. Mit der Öffnung beider Flügel erhalten die Betrachtenden durch den immer größer werdenden Spalt sukzessive Einblick in das Innere des Altarretabels, in dessen Zentrum sich der Gekreuzigte zwischen den beiden Schächern findet (Abb. 145).³⁰³ Zu Füßen Jesu Christi hat Cranach das Entstehungsjahr

299 Grebe 2015, S. 325.

300 Vgl. ebd.

301 Vgl. Jager 2000, S. 122–124.

302 Vgl. Grebe 2015, S. 324.

303 Vgl. ebd., S. 327.

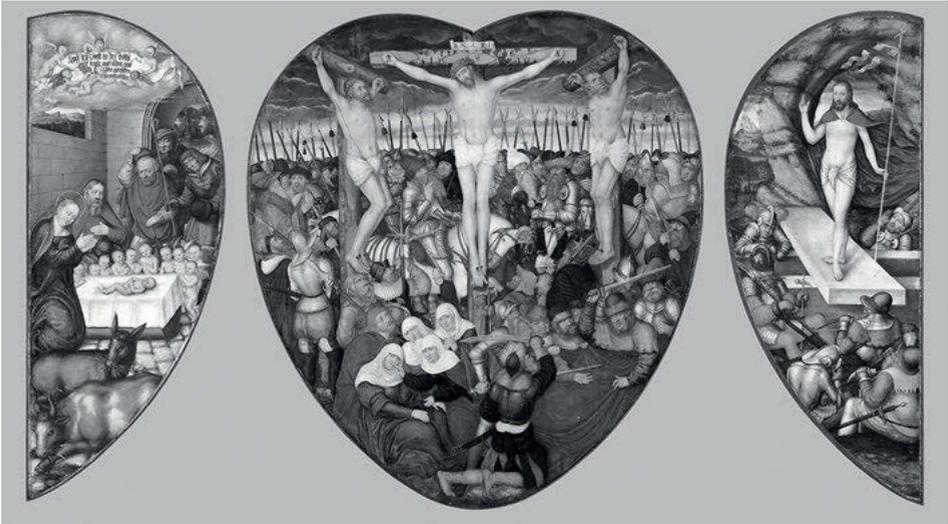


Abb. 145: Lucas Cranach der Jüngere (und Werkstatt?), *Colditzer Altar* (geöffneter Zustand), 1584, Öl auf Lindenholz, Flügel jeweils: 155 × 62,5 cm, Mitteltafel, 155 × 145 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

1584 sowie sein Signet, die geflügelte Schlange, auf dem Längsbalken des Kreuzes angebracht. Die reich bevölkerte Golgathaszene auf der Mitteltafel des *Colditzer Altars* rahmen die Flügelinnenseiten, die zur Linken die Geburt des Gottessohnes und die Anbetung der Hirten sowie zur Rechten die Auferstehung Jesu Christi präsentieren. Eine kleinere, ebenfalls herzförmige Tafel mit der Darstellung der *Dreifaltigkeit*, die seit 1879 in der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufbewahrt wird, bildete sehr wahrscheinlich einst den Aufsatz des *Colditzer Altars*, sodass sich dieser als zwei Herzen vorstellen lässt, die ursprünglich wohl übereinander angeordnet waren (Abb. 146).³⁰⁴

Wie Marius Rimmele mit Dieter Koeplin argumentiert, treten im *Colditzer Altar* zwei Formen der „herzlichen Liebe“ miteinander in Beziehung; das Retabel führt „die im echten Glauben erlangte Verschmelzung von Gott- und Menschenherz“³⁰⁵ vor Augen.³⁰⁶ Dass die Liebe Gottes zum Menschen so groß ist, dass er seinen eigenen Sohn opferte, wird durch den Aufsatz des *Colditzer Altars* noch einmal explizit unterstrichen.³⁰⁷

304 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Dreifaltigkeit*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/252822>> (6. Juli 2023); Koerner 2017, S. 268; Grebe 2015, S. 323; Rimmele 2010, S. 221; Wimböck 2010, S. 178 f.; Koeplin 1983, S. 373.

305 Rimmele 2010, S. 220.

306 Vgl. Rimmele 2010, S. 220; Koeplin 1983, S. 373. Vgl. auch Koerner 2017, S. 270; Grebe 2015, S. 327.

307 Vgl. Rimmele 2010, S. 221.



Abb. 146: Lucas Cranach der Jüngere, *Dreifaltigkeit*, 1584 (?), Öl auf Lindenholz, 85 × 74,5 cm, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Wichtig ist, wie Koeplin unterstreicht, „daß es nicht ein Priester ist, der durch sein ‚Opfer‘ an diesem Altar das Heil bewirkt. Vielmehr kommt das Heil allein vom dem ‚aus Gottes Herzen entsprossenen‘ Erlöser: von der Liebe Gottes, für welche das Herz ein unmittelbar verständliches Sinnbild ist; und es wird empfangen im ‚herzlichen‘ Glauben [...]“. ³⁰⁸ In diesem „von Herzen kommenden Glauben“ wird selbiges weit, wie Rimmele über die Öffnung des „Herzenschreins“ ³⁰⁹ reflektiert. ³¹⁰ Das Moment der Ausdehnung, die jedes Triptychon bietet, besitzt seiner Argumentation folgend im *Colditzer Altar* einen besonderen Stellenwert. ³¹¹ Die ungewöhnliche Form des „Wandelaltars“ führt, wie Hamburger hervorgehoben hat, den für Luther zentralen Gedanken vor Augen, dass sich das Herz – so es sich für Gott öffnet – wandeln kann. ³¹² Zur Zeit der Fertigung waren Retabel mit beweglichen Flügeln, so Joseph Leo Koerner, längst aus der Mode gekommen. ³¹³ In Verbindung mit der außergewöhnlichen Gestalt bietet sich das altertümliche Format jedoch zur Visualisierung des Gedankens der Verinnerlichung des Bildes des leidenden Gottessohnes an. Der in diesem Kapitel noch näher zu

308 Koeplin 1988, S. 171.

309 Rimmele 2010, S. 223.

310 Vgl. ebd. Vgl. hierzu auch Grebe 2015, S. 327.

311 Vgl. Rimmele 2010, S. 222. Zur Weitung des glaubenden Herzens vgl. Ohly 1977, S. 128–155, hier S. 135.

312 Vgl. Hamburger 1997, S. 171. Vgl. hierzu auch mit zum Teil kritischen Einwänden Rimmele 2010, S. 221 f.

313 Vgl. Koerner 2017, S. 268 f.

betrachtenden Bildtheologie des Reformators entsprechend ging es darum, sich den Gekreuzigten im eigenen Herzen „einzubilden“.³¹⁴ Der *Colditzer Altar* lässt sich dementsprechend, mit den Worten Rimmeles, als „Amplifikation von Luthers geistlichem Wappen“³¹⁵ (der Lutherrose) verstehen.³¹⁶

Aus der Zusammenschau der eben angeführten Vergleichsbeispiele geht deutlich hervor, dass das Motiv des Gekreuzigten im Herzen nicht allein von vorkonfessionell gemeinsamer Bedeutung ist. Das Herz, in das das Bild Jesu Christi am Kreuz eingetragen ist, hatte sich in der Frühen Neuzeit einerseits bereits lange als ein gängiges Attribut der heiligen Klara von Montefalco etabliert, konnte zugleich aber auch der Vermittlung lutherischer Glaubensinhalte dienen. Das überkonfessionell verbindende Potenzial des Motivs, das sich in diesen Beobachtungen abzeichnet, soll im folgenden Exkurs zu einer genuin jesuitischen Bilderfindung und ihrer außergewöhnlichen Rezeptionsgeschichte noch einmal eine nähere Betrachtung finden.

Exkurs: Bilder des Gekreuzigten im Herzen und die Rezeptionsgeschichte der „*images morales*“ des Jesuitenpaters Victor Huby

Der Blick soll hierzu auf eine Serie von zwölf sogenannten „*images morales*“ aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gerichtet werden, die der Jesuitenpater Vincent Huby (1608–1693) zwischen 1675 und 1682 konzipierte (Abb. 147–158).³¹⁷ Am linken unteren Bildrand jeder Illustration verweist die Signatur „*P. Gallays excud*“ auf den französischen Kupferstecher und Drucker Pierre Gallays (gestorben 1749), den Huby mit der Veröffentlichung seiner Entwürfe betraute.³¹⁸ Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Blätter in römischen Ziffern durchnummeriert. Die ersten sieben Abbildungen zeigen ein überdimensionales symbolisch geformtes Herz, auf dessen Sattel ein Männerkopf sitzt. Dieses wird im ersten Stich (Abb. 147) noch von dem Teufel und sieben die Todsünden repräsentierenden Tieren (unter anderem ein Schwein, ein Pfau und eine

314 Vgl. Koerner 2017, S. 268 f.; Rimmele 2010, S. 221; Wimböck 2010, S. 179 f.; Koepplin 1983.

315 Rimmele 2010, S. 220.

316 Vgl. ebd.

317 Vgl. Silvia Mostaccio, *Shaping the Spiritual Exercises. The Maisons des retraites in Brittany during the Seventeenth Century as a Gendered Pastoral Tool*, in: *Journal of Jesuit Studies* 2 (2015), S. 659–684, hier S. 675; Sauvy 1989, S. 15, 17. Ein vollständiger Satz der Herzallegorese Hubys befindet sich im Besitz der jeweiligen Archive der basilique Sainte-Anne-d'Auray, der basilique Notre-Dame de Pontmain sowie des retraite d'Angers. Vgl. Sauvy 1989, S. 17, Anm. 4.

318 Vgl. Vanessa Selbach, *Katalogbeitrag Nr. 77, Image morale, pl. VII. La rechute*, in: *Kat. Ausst. Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*, herausgegeben von Rémi Mathis u.a., Getty Research Institute, Los Angeles / Bibliothèque Nationale de France, Paris, Los Angeles 2015, S. 224 f., hier S. 224; Sauvy 1989, S. 17. Zu der nachfolgenden Beschreibung der Bildinhalte vgl. ausführlicher Sauvy 1989, S. 17–37.

Kröte) besetzt, doch sucht der Heilige Geist in Form der weißen Taube, begleitet von einem Engel, durch die züngelnden Flammen der Liebe bereits in das Innere des Herzens einzudringen. Im zweiten Blatt (Abb. 148) wird selbiges permeabel: Unterstützt von dem Engel, der einen Totenkopf trägt und sein Schwert in das Herz sticht, gelingt es der Heiliggeisttaube, die bösen Mächte zu vertreiben. Im darauffolgenden Blatt hält der Heilige Geist selbst Einzug in das Innere des Mannes und schwebt im Zentrum des Herzens (Abb. 149). Die dritte Illustration macht besonders deutlich, dass der Zustand desselben mit dem äußeren Erscheinungsbild des Antlitzes und seinen Regungen korrespondiert: So ist nicht allein das Haar des Mannes deutlich kürzer und heller geworden, Anne Sauvy bringt den zu beobachtenden Prozess des „Ebenbildlichwerdens“ mit dem Gekreuzigten, das heißt die zunehmende Christusförmigkeit, wie folgt auf den Punkt:

„En trois images, le visage de l'homme s'est à peu près métamorphosé: les traits qui, sur la première planche, nous montraient une sorte de mousquetaire bien enraciné dans le siècle, se sont progressivement adoucis et épurés. C'est maintenant avec le visage du Christ de la Passion que la ressemblance s'impose.“³¹⁹

War der Blick des Mannes anfangs noch frontal ausgerichtet, ist er nun zu Boden gesenkt und – wie die Bildunterschrift bedeutet – von Tränen der Reue erfüllt, entsprechend hat sich auch das kleine Auge über dem für den Glauben stehenden Stern im oberen Drittel seines Herzens für die Versuchungen der Welt verschlossen.³²⁰ In diesem lodern zudem nicht mehr nur die Flammen, vielmehr scheint es, als benetzten die Tränen des Bereuenden auch sein Herz. Im folgenden Stich (Abb. 150) findet sich in selbigem unter der Taube des Heiligen Geistes das von den *Arma Christi* gerahmte Kruzifix. Gezeigt wird entsprechend der Bildinschrift ein Büßender, der sich im Gebet, der Almosengabe und dem Fasten übt – dass er diese frommen Praktiken jedoch noch längst nicht verinnerlicht hat, verdeutlichen die unter dem Herzen in der Landschaft verstreuten Symbole (unter anderem ein Krug und ein Brot, ein Geldbeutel, ein Rosenkranz sowie das Kirchengebäude).³²¹ Das Gesicht und das Herz sind nach wie vor von Tränen überströmt, jedoch wird der Mann, in dessen Innerem in

319 Sauvy 1989, S. 22 („In drei Bildern hat sich das Gesicht des Mannes nahezu verwandelt: Die Gesichtszüge, die uns auf der ersten Tafel eine Art Musketier zeigten, der fest in diesem Jahrhundert verwurzelt war, wurden allmählich weicher und reiner. Die Ähnlichkeit mit dem Antlitz Jesu Christi in der Passion drängt sich unmittelbar auf.“, Übersetzung M.S.).

320 Die Bildinschrift lautet: „*L'estat d'un homme vivement penetré du regret de ses pechés et de douleur d'avoir offence Dieu.*“ („Der Zustand eines Menschen, der tief durchdrungen ist von der Reue über seine Sünden und von dem Schmerz, sich gegen Gott versündigt zu haben.“, Übersetzung M.S.).

321 Die Bildinschrift lautet: „*L'estat d'un homme qui fait Penitence, et qui en pratique les œuvres qui sont les Prieres, les Aumones, et les Jeunes.*“ („Der Zustand eines Mannes, der Buße tut und der ihre Werke praktiziert, welche die Gebete, die Almosen und das Fasten sind.“, Übersetzung M.S.).

der fünften Illustration die heilige Dreifaltigkeit wohnt, schnell nachlässig im eifrigen Glauben (Abb. 151).

Bereits in der sechsten Abbildung (Abb. 152) wirkt sein Herz ganz karg. Die wenigen übrigen Passionsinstrumente, die es noch birgt, geraten zunehmend ins Wanken. Die Tränen der Reue, die im Herzen nur noch sehr zart angedeutet werden, sind im Gesicht des Mannes bereits versiegt. Wie das linke Auge in seinem fülliger werdenden Antlitz, hat sich auch das kleine Auge über dem blass gewordenen Stern im oberen Drittel des Herzens wieder für die Welt geöffnet. Während eine kleine männliche Figur in weltlichen Kleidern mit einem Dolch auf das Herz des Versuchten einsticht, tragen zahlreiche kleine Dämonen die lasterhaften Tiere zurück in seine Nähe. In einer weiteren Illustration haben die bösen Mächte ihren alten Platz zurückerobert (Abb. 153). Der im Zentrum des Herzens thronende Teufel im Fürstenmantel erscheint durch seine reiche Anhängerschaft, die das Herz ebenfalls behaut, nun mächtiger denn je. Während zwei weitere Abbildungen den schlechten Tod (Abb. 154) und die Hölle mit der schmorenden Personifikation des Neids (Abb. 155) darstellen, bietet die Herzallegorese Hubys in den drei letzten Illustrationen einen alternativen Ausgang an.

So zeigt der zehnte Kupferstich, wiederum vermittelt durch das überdimensionale Herz mit dem hierauf angebrachten Kopf, wie der Mann im Glauben verweilt (Abb. 156): Sein zum Himmel gewandtes Antlitz erhält nun erneut die Züge des Gottessohnes. Der Blick des Mannes richtet sich auf zwei Bibelzitate aus dem Neuen Testament: „*Il n'y aura que celui qui aura combattu qui sera couronné*“ (2 Tim 2,5) und „*Qui persévérera jusqu'à la fin sera sauvé*“ (Mt 10,22). Im Herzzinneren sind zudem auf zwei Zetteln die Fragen „*Qui est-ce qui est comme Dieu?*“³²² und „*Qui nous separera de la charité de IESUS Christ?*“³²³, die französische Übersetzung des hebräischen Namens Michahel respektive ein Zitat aus Röm 8,35, eingetragen. Überdies findet sich hier das Bild Jesu Christi am Kreuz auf einem Buch, dessen aufgeschlagene Seiten (noch) unbeschrieben sind. Die um das Kruzifix arrangierten Symbole (ein Fisch sowie der Brotlaib, das Münzsäckchen, die Gebetskette und das Kirchengebäude aus der Illustration IV) veranschaulichen, dass sich der Gläubige nun beharrlich im Fasten, der Gabe von Almosen sowie der gemeinschaftlichen und privaten Andacht übt. Unter dem für Gott geöffneten Auge des Herzens und dem strahlenden Stern befinden sich eine Hostie mit der Kreuzigungsszene sowie die Worte „*IESUS MON AMOUR*“. Gegenüber den äußeren Angriffen der bösen Mächte bleibt das Herz des Mannes jetzt erhaben. Das Bild des Gekreuzigten beständig im Herzen zu tragen wird in Hubys Kupferstichserie als Ziel beschrieben. Der elfte und zwölfte Kupferstich verheißen dementsprechend den guten Tod (Abb. 157) als Lohn der Beharrlichkeit und schließlich auch das Paradies, in das der Gläubige einziehen kann (Abb. 158).

322 („Wer ist wie Gott?“, Übersetzung M.S.).

323 („Wer wird uns von der Liebe Jesu Christi trennen?“, Übersetzung M.S.).



Abb. 147: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La péché*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 148: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, L'attrition*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort

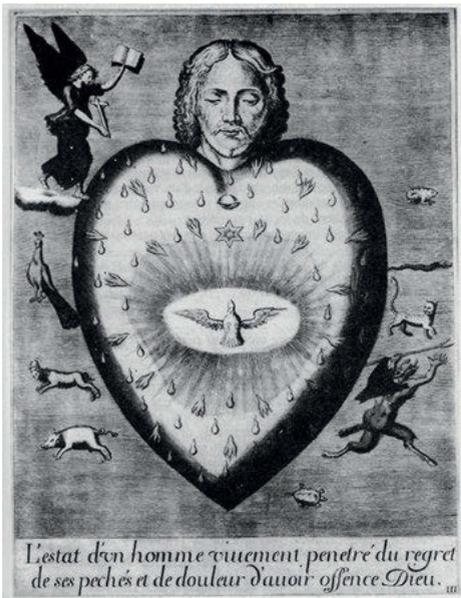


Abb. 149: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La contrition*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort

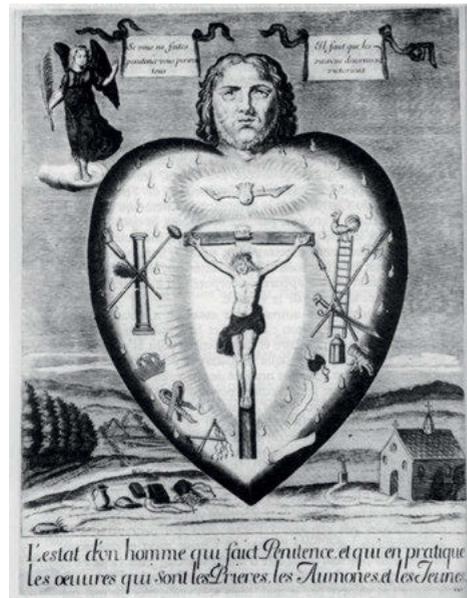


Abb. 150: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La pénitence*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort

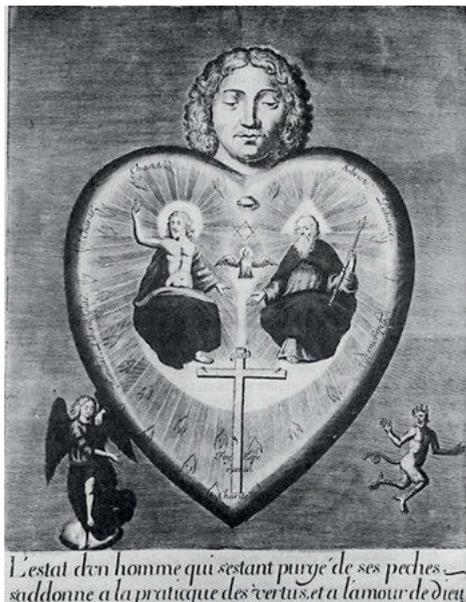


Abb. 151: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, Le ferveur*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort

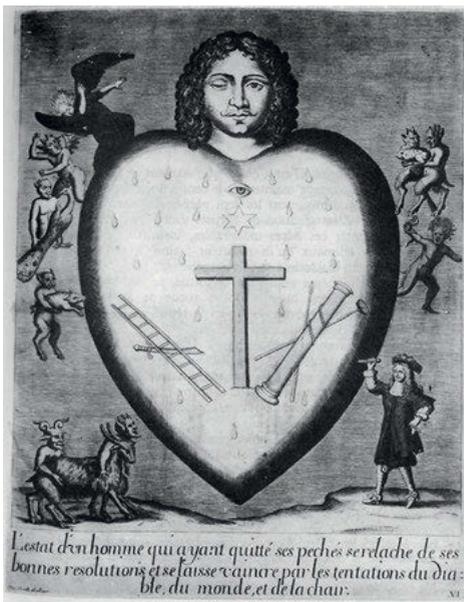


Abb. 152: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La tentation*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 153: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La rechute*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 154: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La mauvaise mort*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44 × 58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 155: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, L'enfer*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44×58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 156: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La persévérance*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44×58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 157: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, La bonne mort*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44×58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 158: Anonym (bei Pierre Gallays), *Image morale, Le paradis*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 44×58,5 cm, unbekannter Aufbewahrungsort



Abb. 159: Allin Lestobes und Michel Le Nobletz (?), *carte L'exercice quotidien pour tout homme chrétien* (auch: „*la carte des Cœurs*“), 17. Jahrhundert, Farbe auf Pergament, 92,5 × 73,5 cm, Quimper, Archives diocésaines de Quimper et Léon

In Gestalt der auf einer Wolke thronenden männlichen Bildfigur, in deren Brust das auf Jesus Christus und die Jesuiten verweisende Monogramm IHS eingeschrieben ist, scheint die gerettete Seele mit dem Auferstandenen zu verschmelzen.

Eine konkrete Vorlage für die in dieser Weise konzipierte Herzallegorese Hubys ist nicht nachgewiesen, vielmehr scheint sie aus der Synthese bereits bestehender Bildlösungen hervorgegangen zu sein.³²⁴ Als wichtige Inspirationsquelle sind zunächst die sogenannten „*tableaux de mission*“ oder „*tableaux énigmatiques*“ (bretonisch: „*taolennou digomprenuz*“) zu nennen, die der Missionar Michel Le Nobletz (1577–1652) im 17. Jahrhundert im Rahmen seiner Bemühungen um die Rekatholisierung der Bretagne einsetzte.³²⁵ Die *carte L'exercice quotidien pour tout homme chrétien* (auch: „*la carte des*

324 Vgl. Mostaccio 2015, S. 675; Sauvy 1989, S. 45–135.

325 Allgemein zu Michel Le Nobletz und den „*tableaux de mission*“ vgl. Hervé Queinnec, Michel Le Nobletz, pasteur et mystique, in: *Annales de Bretagne et des Pays de l'ouest* 126/4 (2019), S. 97–116; Dom Michel Le Nobletz, *Mystique et société en Bretagne au XVII^e siècle*, herausgegeben von Yann Celton, Brest 2018; *Taolennou. Michel Le Nobletz, les tableaux de mission*, herausgegeben von Yann Celton, Lopérec 2018; Cédric Choplin, Les taolennou, une pédagogie de la mission en Basse-Bretagne du XVII^e au XXI^e siècle, in: *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire XVI^e–XX^e siècle*, herausgegeben von Jean Pirotte, Caroline Sappia und Olivier Servais, Paris 2012, S. 91–106.

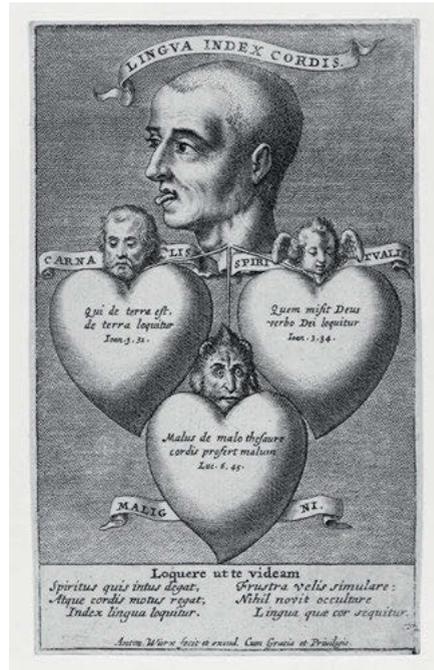


Abb. 160: Anton II. Wierix, *Lingua index cordis*, zwischen 1579 und 1604, Kupferstich, unbekannte Maße, Brüssel, KBR, cabinet des Estampes

Cœurs“) (Abb. 159) verdeutlicht hierbei die Rezeption und Neusemantisierung des *Cor-Iesu-Amanti-Sacrum*-Zyklus der Stecherfamilie Wierix und scheint so für Hubys Herzallegorese relevant gewesen zu sein.³²⁶

Von Hieronymus Wierix sind zudem weitere – an die Kupferstichserie seines Bruders angelehnte – Einzelblätter aus der Zeit vor 1619 bekannt, die das Bild Jesu Christi am Kreuz in Verbindung mit den *Arma Christi* beziehungsweise vor einer zart leuchtenden mandelförmigen Aureole in einem überdimensionalen Herzen zeigen.³²⁷ Über diese möglichen Inspirationsquellen hinausgehend führt Sauvy noch einen von Anton II. Wierix gefertigten Stich an (Abb. 160).³²⁸ Das zwischen 1579 und 1604 gefertigte Blatt mit dem Titel *Lingua index cordis* stellt die früheste bekannte Druckgraphik dar, die eine Montage von Kopf und Herz zeigt. Wie bei Huby wird der Mensch lediglich durch diese beiden Körperteile repräsentiert, sein Haupt und sein Herz bedeuten das

326 Zu diesem Werk vgl. Queinnec 2019, S. 110–112; ders., *Les cartes symboliques*, in: Celton 2018 [Taolennoù], S. 42–65, hier S. 42–51.

327 Abbildungen der beiden Kupferstiche finden sich bei Kat. Best. *Catalogue raisonné Les estampes 1978–1983*, Band 1, S. 71.

328 Zu diesem Kupferstich vgl. Sauvy 1989, S. 60; Kat. Best. *Catalogue raisonné Les estampes 1978–1983*, Band 2, S. 284 (Kat.Nr. 1573), Tafel 213.



Abb. 161: Anonym, *Herzamulett mit menschlichem Kopf*, Ägypten (?), ca. 1550–710 v. Chr., Jasper, Karneol, Chlorit, 5,4 × 2,7 × 1,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Wesentliche an ihm. Thematisch kreist das Blatt überdies um den Gedanken, dass die Sprache eines jeden offenbare, ob er Gutes oder Schlechtes im Herzen trage. Unter einem die Zunge hervorstreckenden androgynen Gesicht mit kurz geschorenen Haaren sind hierzu drei symbolisch geformte Herzen den Sphären „*Carnalis*“, „*Spiritualis*“ und „*Maligni*“ zugeordnet und mit Bibelzitaten aus Joh 3,31 und 3,34 sowie Lk 6,45 beschrieben. Die Häupter eines Mannes, eines Engels und eines Ungetiers sind dementsprechend – wie in Hubys allegorischer Kupferstichserie – in Frontalansicht auf dem Sattel des jeweiligen Herzens platziert.³²⁹ Wierix' Bildinvention weist wiederum erstaunlicherweise Ähnlichkeiten mit Herzamuletten auf, wie sie im British Museum in London oder im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 161) aufbewahrt werden, sodass zu fragen wäre, ob der flämische Kupferstecher seinerzeit möglicherweise bereits Kenntnis über ähnliche Artefakte, etwa aus Wunderkammern Ägypten-begeisterter Sammler*innen, gehabt haben könnte.³³⁰

329 Vgl. Sauvy 1989, S. 60.

330 Zu dem Herzamulett im British Museum in London vgl. The British Museum, London, *heart-amulet*, <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=157978&partId=1&searchText=heart&images=true&page=1> (6. Juli 2023). Zu dem Herzamulett im Metropolitan Museum of Art in New York vgl. The Metropolitan Museum of Art, New York, *Heart*

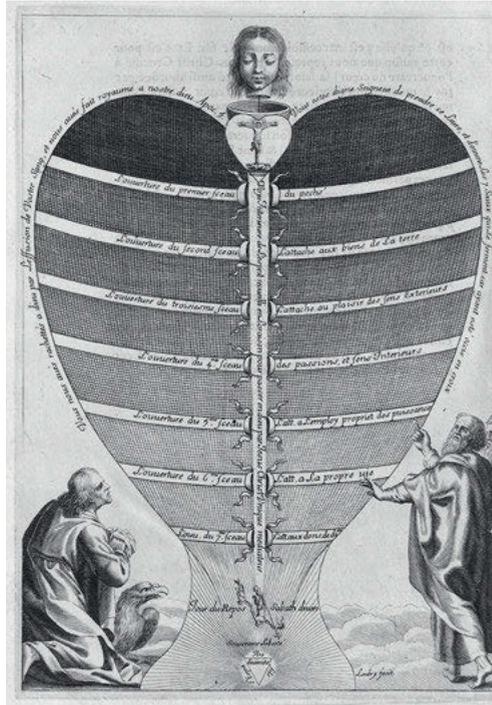


Abb. 162: Ein Künstler mit dem Namen Landry, *Herzallegorie*, Kupferstich, aus: Jean Aumont, *L'Ouverture intérieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* [...], Paris 1660, ohne Seitenangabe

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts scheint die Wierix'sche Bildidee in den Illustrationen französischer Erbauungswerke auf, die eine zu dieser Zeit aufkommende auf die Innenschau ausgerichtete Gebetspraxis, die so bezeichnete *école de l'oraison cordiale*, propagierten.³³¹ In einem mit dem Namen „Landry fecit“ signierten Stich aus Jean Aumonts (um 1608–1689) Schrift *L'Ouverture intérieure du royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* [...], die erstmals im Jahre 1660 in Paris erschien, ist der männliche Kopf mit dem andächtig gesenkten Blick nicht direkt auf das Herz montiert, sondern mit selbigem durch eine vertikal in den offenen Gefäßrest führende Linie verbunden (Abb. 162).³³² Das Herz, das von dem Evangelisten Johannes und zwei weiteren Männern höheren Alters flankiert wird, ist deutlich angeschwollen und in die Länge gezogen; durch den sockelförmigen Auszug scheint es eine körperförmige

amulet with human head, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547782>> (6. Juli 2023). Allgemein zu ägyptischen Herzamuletten vgl. Rogério Sousa, *The Heart of Wisdom. Studies on the Heart Amulet in Ancient Egypt*, Oxford 2011.

331 Zur sogenannten „*école de l'oraison cordiale*“ vgl. Sauvy 1989, S. 109–113.

332 Vgl. Jean Aumont, *Ouverture intérieure du Royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs* [...], Paris 1660, ohne Seitenangabe. Ausführlicher zu diesem Kupferstich vgl. Sauvy 1989, S. 122.

Silhouette anzunehmen. Ausgehend von einem kleineren Herzen, in dem sich der Gekreuzigte über dem Apokalyptischen Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln aus der Offb 5,1 wiederfindet, führt ein langer Weg in der Mittelsenkrechten des großen Herzens nach unten. Wie einzelne Rippen von der Wirbelsäule gehen zu beiden Seiten sieben leicht konkav gewölbte und mit Inschriften versehene Horizontalen ab, entlang derer die Betrachtenden des Stichs in einer spirituellen Übung Schritt für Schritt ein weiteres der sieben Siegel öffnen können. In der Meditation dringen die Gläubigen so von der Öffnung des ersten Siegels der Sünde mit der zunehmenden Hinwendung zu Gott bis zum Grund des Herzens vor. An dieser mit der Inschrift „*Jour du repos*“ bezeichneten Stelle werden sie von der kleinen Bildfigur des auferstandenen Gottessohnes zu dem trinitarischen Dreieck weitergeleitet, das den Endpunkt der Meditation darstellt.

Angelehnt an die Illustration Landrys finden sich in Maurice le Galle des Querodus (1633–1694) Erbauungsschrift *L'Oratoire du Cœur*, die 1668 zunächst in Rom und zwei Jahre später auch in Paris veröffentlicht wurde, ähnlich konzipierte Imaginationen des spirituellen Herzens, das nun jedoch eher die Form einer Vase angenommen hat.³³³ Dem in sieben Szenen durch die Herzallegorien vermittelten Passionsgeschehen sind die einzelnen Tage der Woche zugeordnet. In den aufeinanderfolgenden Illustrationen alternieren zudem bemerkenswerterweise die Männer- mit Frauenköpfen. Während die Darstellung des kreuztragenden Gottessohnes am Donnerstag in der italienischen Ausgabe der heiligen Katharina von Siena zugeordnet ist, wird selbige in der französischen Variante durch die heilige Theresa von Ávila ersetzt. Am Freitag hingegen ist das Motiv des Gekreuzigten, zu dessen Füßen die Jungfrau Maria weint, in beiden Ausgaben mit dem Haupt des heiligen Isidor von Sevilla (560–636 n. Chr.) kombiniert. Die von anonymen Hand gefertigten Blätter weisen von allen bisher angeführten Vergleichsbeispielen die größte Nähe zu Hubys Illustrationen auf. So sind die dargestellten Momente des Leidenswegs Jesu Christi ebenfalls in das untere Drittel des Herzens verschoben. Darüber hinaus findet sich im oberen Drittel des wie ein Kaminschlott von den Köpfen bis zum Herzensgrund absteigenden Wegs bereits der den Glauben symbolisierende Stern und auch das kleine Auge des Herzens wieder. Selbst das Antlitz des heiligen Isidor ist, korrespondierend zur Darstellung der trauernden Mutter Gottes, wie im III. und IV. Stich Hubys, mit Tränen erfüllt. Sauvy hat folglich spekuliert, „peut-être trouva-t-il [Huby] aussi dans *L'Oratoire du cœur* les traits du visage de l'homme, qui ressemblent fort à ceux de saint Isidore [...]“³³⁴.

333 Vgl. Maurice le Galle des Querodus, *Oratorio del cuore* [...], Rom 1668, ohne Seitenangabe sowie ders., *L'Oratoire du Cœur* [...], Paris 1670, ohne Seitenangabe. Ausführlicher zu diesen Kupferstichen vgl. Sauvy 1989, S. 124 f.

334 Sauvy 1989, S. 164 („vielleicht fand er [Huby] im *L'Oratoire du cœur* auch die Gesichtszüge des Mannes, sind sie doch denen des heiligen Isidor sehr ähnlich [...]“; Übersetzung M.S.).

Die von ihm entworfenen Herzallegorien nutzte der Jesuitenpater Huby, wie Michel Le Nobletz, um die Rekatholisierung der Bretagne voranzutreiben. So unterstreicht Silvia Mostaccio mit Sauvy, dass die „*images morales*“ in so bezeichneten „*maisons de retraite*“ zum Einsatz kamen.³³⁵ Es handelt sich hierbei um eine Missionierungsform, die sich seit den 1660er Jahren etablierte und über die Huby selbst im Jahre 1678 in einem Buch mit dem Titel *Le Retraite de Vennes* Bericht erstattet. Zum Zweck des gemeinschaftlichen Rückzugs und der gemeinsamen Praxis der Ignatianischen Exerzitien wurden Häuser errichtet, in denen mehr als hundert Personen beherbergt werden konnten. Bemerkenswerterweise standen sie Laien aller gesellschaftlichen Schichten offen. Überdies wurden die bretonischen „*retraites*“ nicht allein von Männern, sondern auch von Frauen besucht. Nachdem Huby im Jahre 1663 einen ersten nur Männern vorbehaltenen Gebäudekomplex errichtet hatte, konnte 1665 Dank der maßgeblichen Unterstützung der wohlhabenden Aristokratin Catherine de Francheville (1620–1689) eine weitere „*maison de retraite*“ für Frauen ihre Pforten öffnen.³³⁶ In dieser lebte ständig eine kleine Gruppe semi-religiöser „*demoiselles*“, bei denen es sich um junge Frauen und Witwen handelte, die unter bischöflicher Jurisdiktion standen, jedoch keine Gelübde ablegten.³³⁷ Die Terminierung der „*retraite*“ wurde zwischen dem Männer- und dem Frauenhaus koordiniert, sodass es Familien möglich war, sich zur selben Zeit (von Dienstag bis zum Mittwoch der darauffolgenden Woche) zurückzuziehen.³³⁸

Zum Zweck einer geschlechtsspezifischen Unterweisung, die im Frauenhaus von den „*demoiselles*“ unter Führung eines Jesuitenpaters angeleitet wurde, entwarf Huby eine Variante seiner „*images morales*“, in denen die überdimensionalen Herzen nun bemerkenswerterweise mit Frauenköpfen versehen waren.³³⁹ Die gemeinsame Betrachtung und Besprechung von ein bis zwei Illustrationen wurde in den streng regulierten Tagesablauf der „*retraite*“ – zwischen der morgendlichen Ermahnung (*exhortatio*) und Messe und den individuellen beziehungsweise gemeinschaftlichen Gebets-, Meditations- und Reflexionszeiten, der gemeinsamen Verehrung des heiligen Sakraments sowie einer täglichen Konferenz – integriert.³⁴⁰ Ziel der „*retraites*“ war, wie Mostaccio mit den Worten Hubys ausführt, „that of increasing ‚the desire for conversion‘ in men as

335 Vgl. Mostaccio 2015, S. 674; Sauvy 1989, S. 143. Zu den „*maisons de retraite*“ vgl. weiterhin Judith Lipperheide, Vorbereitung auf das Jüngste Gericht. Individuelle Bekehrung und kollektive Erfahrung in der Maison de retraite der Jesuiten in Frankreich im 17. Jahrhundert, in: *Das Jüngste Gericht in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger und Ricarda Höffler (= The Early Modern World Texts and Studies, Band 7), Göttingen 2023, S. 303–327.

336 Vgl. Mostaccio 2015, S. 659 f., 662, 672–673. Zu den „*retraites*“ vgl. ausführlicher Sauvy 1989, S. 139–156.

337 Vgl. Mostaccio 2015, S. 673 f.

338 Vgl. ebd., S. 662 f.

339 Vgl. Mostaccio 2015, S. 675; Sauvy 1989, S. 158.

340 Vgl. Mostaccio 2015, S. 663; Sauvy 1989, S. 153.



Abb. 163: Anonym (bei François-Gérard Jollain), *LA VIE MONDAINE*, 1697, kolorierter Kupferstich, unbekannte Maße, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes



Abb. 164: Anonym (bei François-Gérard Jollain), *LA PERSEVERANCE DANS LE BIEN*, 1697, kolorierter Kupferstich, unbekannte Maße, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes

well as women, the latter perceived as ‚being more inclined to devotion than are men‘³⁴¹. Gemeint ist hiermit, wie die Historikerin konstatiert, ein Wandel der Haltung im Sinne einer fokussierten *Imitatio Christi* im Alltagsleben.³⁴²

Im Bestand der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet sich eine Serie des ältesten Drucks der frauenspezifischen „*images morales*“, die im Jahre 1697 von dem Kupferstecher und Verleger François-Gérard Jollain (aktiv zwischen 1684 und 1719) veröffentlicht wurde.³⁴³ Ein Vergleich des I. und X. Kupferstichs der kolorierten Serie macht deutlich, dass sich korrespondierend mit dem wechselnden Zustand des Herzens nicht allein der Gesichtsausdruck auf dem weiblichen Antlitz verändert, sondern auch die Kopfbedeckung: Während die aufwendig frisierte Dame in der ersten Abbildung *LA VIE MONDAINE* mit einer fein plissierten weißen Spitzenhaube dargestellt wird (Abb. 163), ist diese im zehnten Blatt *LA PERSEVERANCE DANS LE BIEN* einem einfachen schwarzen Schal gewichen, der das Haar komplett verhüllt und unter dem Kinn geknotet ist (Abb. 164).

341 Mostaccio 2015, S. 664.

342 Vgl. ebd., S. 668.

343 Vgl. Mostaccio 2015, S. 675; Selbach 2015, S. 225.



Abb. 165: Anonym (bei Jacques Chiquet),
La perseverance dans le bien, um 1713,
 Kupferstich, 36,6 × 26 cm, Marseille,
 Musée des Civilizations de l'Europe et
 de la Méditerranée

Darüber hinaus hat Mostaccio bestehende Unterschiede zu der Serie Gallays' aufgezeigt und diesbezüglich argumentiert: „The creation of images diversified for men and for women, to be used in the retreat context, only illustrates the desire to reach women in their alterity.“³⁴⁴ Auf textueller Ebene ist zunächst die deutlich ausführlichere Bildunterschrift zu nennen, die die Abbildungen in Jollains Set begleiten. Die Reihenfolge der „*images morales*“ ist dieselbe geblieben, jedoch wurde der dritte Stich durch eine Illustration mit dem Titel *LA DEVOTION VRAIE ET FAUSSE* ersetzt.³⁴⁵ Dargestellt wird nicht mehr die im Herzen einwohnende Trinität, der Stich zeigt stattdessen drei Frauen, von denen es lediglich einer gelingt, den Gipfel der rechten Verehrung zu erklimmen, während die beiden anderen in den Ketten und Stricken ihrer unzureichenden Frömmigkeit gefangen bleiben. In den übrigen Illustrationen sind überdies einige Bilddetails adaptiert. Bemerkenswert ist etwa im ersten Blatt (Abb. 163) die Einfügung von Schmuck sowie einem Spiegel, einer Violine und Spielkarten (Zugaben, die sich mit dem Alltag einer Frau von höherem gesellschaftlichen Stand assoziieren lassen) oder die Tatsache, dass der gute Tod der weiblichen Gläubigen, wie die elfte Abbildung *LA BONNE MORT* suggeriert, lediglich im Beisein einer männlichen kirchlichen Autorität in der Person ihres Beichtvaters erfolgen kann.³⁴⁶ In der Begegnung der Frau mit dem Gottessohn im zwölften Blatt *LE SALUT* wird, wie

344 Mostaccio 2015, S. 671.

345 Vgl. ebd., S. 681. Eine Abbildung der Illustration *LA DEVOTION VRAIE ET FAUSSE* findet sich ebd., S. 683.

346 Vgl. ebd., S. 676. Eine Abbildung der Illustration *LA BONNE MORT* findet sich ebd., S. 679.

Mostaccio konstatiert, anders als in dem Set Gallays' eine geschlechtsspezifische Alterität präsent gehalten.³⁴⁷

Von den Adaptationen, die in der Serie zur Unterweisung der Frauen vorgenommen wurden, wird das Motiv des Gekreuzigten im Herzen in der zehnten Abbildung Jollains (Abb. 164) selbst nicht berührt: An die Stelle der Kapelle ist im zuletzt genannten Stich jedoch eine Geißel getreten. Die Zettel im Bild wurden zudem auf der rechten Seite der Druckgraphik durch ein aufgeschlagenes Buch ersetzt, auf der linken Bildseite findet sich nun ein Altar, der, wie von Mostaccio vorgeschlagen wurde, wiederum die obligatorische Bedeutung des Priesters bei der Feier der Eucharistie unterstreicht.³⁴⁸ Das Buch unter dem Kreuz ist in Jollains Blatt herausgelöscht, der freiwerdende Platz wird nun durch einen prominenteren Rosenkranz ausgefüllt. Der Vergleich mit einer späteren Auflage der Serie, die der Kupferstecher und Verleger Jacques Chiquet (1673–1721) um 1713 realisierte, legt nahe, dass die von Hand modifizierte Bildstelle im selben Stich ursprünglich – in Entsprechung zu Gallays' Illustration – einen Fisch zeigte (Abb. 165).³⁴⁹ Es stellt sich damit die Frage, ob dieser möglicherweise aufgrund einer anderen Auffassung vom Fasten mit der Darstellung einer Kanne und Früchten überklebt wurde.

Die handschriftlich eingefügten armenischen Kommentare, mit denen das frauenspezifische Set Jollains versehen ist, deuten schließlich auf eine ganz und gar außergewöhnliche Verbreitung der „*images morales*“ hin.³⁵⁰ So wurden Hubys Kupferstiche sehr bald nicht allein in Frankreich stark rezipiert.³⁵¹ Wie aus einem Brief des Jesuitenpaters François Xavier d'Entrecolles (1664–1741) aus Jao-Tcheou hervorgeht, waren sie in dieser Zeit bereits auch im Rahmen der Missionsarbeit der *Societas Jesu* in China in Gebrauch.³⁵² Im Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán (Abb. 166), in der Sammlung Daniel Liebsohn und in weiteren Privatsammlungen in Mexiko-Stadt werden Ölgemälde aufbewahrt, die unbekannte Künstler*innen im spätem 18. (oder beginnenden 19.?) Jahrhundert ausführten und die belegen, dass die Serie Gallays' auch im Vizekönigreich Neuspanien zum Einsatz kam.³⁵³ Im Besitz des Museo de los

347 Vgl. ebd., S. 681. Eine Abbildung der Illustration *LE SALUT* findet sich ebd., S. 682.

348 Vgl. ebd., S. 676, 681.

349 Mostaccio lässt dieses Bilddetail unkommentiert. Zu Chiquets Neuauflage des frauenspezifischen Sets vgl. Sauvy 1989, S. 158, 163. Hier finden sich bereits einige Beobachtungen in Bezug auf die Adaptationen, die Mostaccio für die Diskussion des Sets von Jollain aufgreift.

350 Vgl. Mostaccio 2015, S. 675 f.

351 Zur Rezeptionsgeschichte in Frankreich vgl. Sauvy 1989, S. 199–234.

352 Vgl. ebd., S. 189.

353 Zu dem hier genannten Bildbeispielen vgl. PESSCA, colonialart.org, *States of Man (Huby)*, <<https://colonialart.org/archives/subjects/pious-emblems/states-of-man-huby#cl1793a-1793b>> (6. Juli 2023). Zu dem Gemälde im Museo Nacional del Virreinato in Tepotzotlán vgl. weiterhin Mediateca INAH, *Las tentaciones del corazón humano*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2349> (6. Juli 2023).

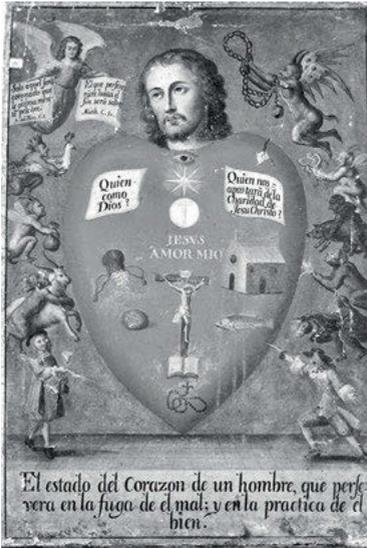


Abb. 166: Anonym, *Las tentaciones del corazón humano*, 18. Jahrhundert, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgeklebt, 64 × 44,5 cm, Tepotztlán, Museo Nacional del Virreinato



Abb. 167: Anonym, *Crucifixión y Resurrección*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 1,67 × 1,15 cm, Lima, Museo de los Descalzos

Descalzos in Lima im ehemaligen Vizekönigreich Peru finden sich demgegenüber elf zusammengehörige Arbeiten, die – trotz ihres bedenklich schlechten Erhaltungszustands – belegen, dass die Neuauflage der Herzallegorese mit Frauenköpfen von der Hand Chiquets in diesem Fall als Vorlage diente (Abb. 167).³⁵⁴

Besondere Erwähnung muss schließlich die Rezeptionsgeschichte der „*images morales*“ im deutschsprachigen Raum finden, auch wenn damit der Untersuchungsrahmen der vorliegenden Studie zum Teil bereits verlassen wird. So publizierte Johannes Evangelista Goßner (1773–1858) in seiner Zeit als Benefiziar an der Münchener Frauenkirche im Jahre 1812 ein schmales Büchlein, das den Titel *Das Herzbüchlein* oder *Das Herz des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstatt des Satans* trägt.³⁵⁵ Wie

354 Zu dem hier abgebildeten Werk vgl. PESSCA, colonialart.org, *The state of a pious soul*, <<https://colonialart.org/archives/subjects/pious-emblems/states-of-the-soul-huby#c1800a-1800b>> (6. Juli 2023). Für Abbildungen aller elf Werke vgl. weiterhin Kat. Best. *Museo del Convento de los Descalzos*, herausgegeben von Félix Sáiz Diez, Lima 2002, S. 35–38.

355 Vgl. Johannes Evangelista Goßner, *Das Herz des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstatt des Satans* [...], Augsburg 1812. Allgemein zum *Herzbüchlein* Goßners vgl. Judith Becker, *Conversio im Wandel. Basler Missionare zwischen Europa und Südindien und die Ausbildung einer Kontaktreligiosität, 1834–1860* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Band 238), Göttin-

aus dem Vorwort seiner Publikation abgeleitet werden kann, ließ er sich hierbei von einem 1733 in Würzburg erschienenen Buch mit dem Titel *Geistlicher Seelen-Spiegel* inspirieren.³⁵⁶ Dieses wird in Goßners *Herzbüchlein* wiederum als Übersetzung einer französischen Vorlage deklariert.³⁵⁷ Gemeint ist hiermit wohl ein anonym publizierter Band mit dem Titel *Miroir (de Pechuer)*, der die Herzallegorese Hubys aufgriff und in den 1730er Jahren in verschiedenen Editionen in Frankreich zirkulierte.³⁵⁸

Mit seinem Werk stieß Goßner auf einige Kritik, die interessanterweise in erster Linie die Illustrationen seines Buches betraf.³⁵⁹ In einem Schreiben an seinen Dekan aus dem Jahre 1815 räumte er ein, dass diese gewiss nicht dem Zeitgeist entsprächen, doch die ihnen innewohnende Wahrheit und pädagogische Effektivität nichtsdestotrotz unbeschreiblich sei; er forderte gar jeden Theologen auf – egal ob Katholik, Lutheraner oder Calvinist –, selbiges zu widerlegen.³⁶⁰ Von den zwölf Einzelblättern, die der Würzburger Hof- und Universitätskupferstecher Johann Salver (1670–1738) sehr wahrscheinlich auf der Grundlage des *Miroir (de Pechuer)* für den *Geistlichen Seelen-spiegel* anfertigte, hatte Goßner für seinen Band zehn Stiche ausgewählt. Die 9. und die 12. Figur, das Bild der Hölle und des Paradieses, übernahm er nicht.³⁶¹ Dass er überdies etwa im zehnten Stich den Rosenkranz aus der Darstellung des Gekreuzigten im Herzen wegreuschieren und in das leere Buch unter dem Kreuz das Wort „Evangelium“ einschreiben ließ, scheint bezeichnend zu sein (Abb. 168):³⁶² So predigte Goßner, der

gen 2015, S. 124–129; Bettina Bannasch, *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, Band 3), Göttingen 2007, S. 169–172; Erdmute Nieke, *Religiöse Bilderbögen aus Neuruppin. Eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2007, S. 58–62; Sauvy 1989, S. 236–276; Wirth 1965–1969, S. 63.

356 Vgl. Anonym (Johann Salver?), *Geistlicher Seelen-Spiegel / In welchem Ein jeder seines Heyls begieriger Christen-Mensch sich ersehen, den Stand seiner Seelen erkennen und seinen Lebens-Wandel, zu seinem Heyl nuetzlich darnach einrichten kan [...]*, Würzburg 1733. Die Vorlage gibt Goßner fehlerhaft an, so heißt es gleich im ersten Satz des Vorwortes: „Dieses Schriftchen wurde aus dem Franzoesischen uebersetzt, und im Jahr 1732 zu Wuerzburg von dem Universitaetskupferstecher unter dem Titel: ‚Geistlicher Sittenspiegel, in welchem jeder heilsbegierige Christenmensch sich ersehen, den Stand seiner Seele erkennen, und seinen Lebenswandel nuetzlich darnach einrichten kann, auf eifriges Verlangen frommer Herzen herausgegeben.“; aus: Goßner 1812, S. III. Zur Identifizierung der Inspirationsquelle vgl. Ulrich Schöntube, Vortragsskript, 28. Oktober 2014, Goßner Theological College, Ranchi, S. 4, *Gossner's „Heart of Man“ – origin – reception*, <<http://www.gossner-mission.de/media/heart%20of%20men.pdf>> (6. Juli 2023).

357 Vgl. Goßner 1812, S. III.

358 Vgl. Schöntube 2014, S. 5. Zum *Miroir (de Pechuer)* vgl. ausführlicher Sauvy 1989, S. 210–234, insbesondere S. 219, 222.

359 Vgl. Johann Dettloff Prochnow, *Johannes Goßner – Biographie aus Tagebüchern und Briefen*, 2 Bände, Berlin 1874, Band 1, S. 276. Vgl. hierzu auch Schöntube 2014, S. 2 f.; Wirth 1965–1969, S. 63.

360 Vgl. Prochnow 1874, S. 276. Vgl. ferner auch Schöntube 2014, S. 2.

361 Vgl. Schöntube 2014, S. 4.

362 Die Abbildung ist hier einer späteren Auflage entnommen. Vgl. Johannes Evangelista Goßner, *Das Herz*

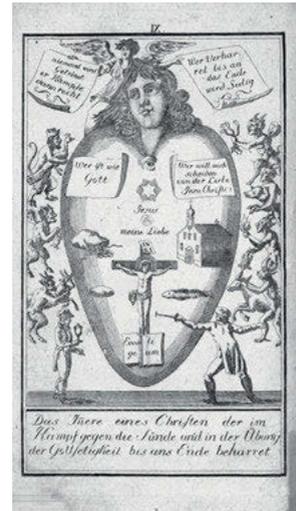


Abb. 168: Anonym, *Das Innere eines Christen, der im Kampf gegen die Sünde und in der Übung der Gottseligkeit bis ans Ende beharrt*, Kupferstich, aus: Johannes Evangelista Goßner, *Das Herz des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte des Satans* [...], Augsburg 1814, ohne Seitenangabe (auf S. 38 folgende Illustration)

zunächst der Allgäuer Erweckungsbewegung zugewandt war, die innere Frömmigkeit in Distanz zur Äußerlichkeit des kirchlichen Ritus.³⁶³ Aus seiner Zeit in Sankt Petersburg ist bekannt, dass er zahlreiche Hörer*innen verschiedener Konfessionen in seinem Privathaus versammelte, bevor er im Jahre 1826 durch die Teilnahme am evangelischen Abendmahl in Königshain (Schlesien) zum Luthertum konvertierte.³⁶⁴

Goßners *Herzbüchlein* avancierte zu einer der erfolgreichsten Erbauungsschriften, Neuauflagen erschienen unter anderem in New York, Lahore, Mumbai und Pretoria. Die Illustrationen dieser Bände weisen hierbei Neusemantisierungen auf, in denen das männliche Antlitz wiederum durch den Kopf einer Frau ersetzt wird oder eine Anpassung an eine spezifische ethnische Zugehörigkeit widerspiegelt. Ferner lassen sich auch Einflüsse aus der islamischen Buchmalerei nachweisen. Von Seiten der Forschung konnte die Rezeptionsgeschichte in Einzelstudien erst grob umrissen werden.³⁶⁵ Eine

des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte des Satans [...], Augsburg 1814, ohne Seitenangabe (auf S. 38 folgende Illustration).

363 Vgl. Ekaterina Emeliantseva Koller, *Religiöse Grenzgänger im östlichen Europa. Glaubensenthusiasten um die Prophetin Ekaterina Tatarinova und den Pseudomessias Jakob Frank im Vergleich (1750–1850)*, Berlin 2019, S. 141.

364 Vgl. ebd., S. 142 sowie Becker 2015, S. 124.

365 Einen guten Überblick gibt Sauvy 1989, S. 235–276. Vgl. ferner Schöntube 2014, S. 7 f. Dieser verweist auf die Beiträge von Sabine Mödersheim, Wim van Dongen und Helmut Renders auf der 10th International Conference of the Society for Emblem Studies an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (27. Juli – 1. August 2014). Vgl. The Society for Emblem Studies, Programm zur 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, 27. Juli – 1. August 2014, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <<http://www.kunstgeschichte.uni-kiel.de/de/society-for-emblem-studies/programm-und-reader->

umfassende Untersuchung der Neusemantisierungen, die Hubys beziehungsweise Goßners Herzallegorese von der Frühen Neuzeit bis in die heutige Zeit erfuhren, wäre eine eigene kunsthistorische Studie wert. Dass hierbei nicht allein der Blick auf die religiösen Funktionen und ihre Verschiebungen genügt, wird insbesondere am Beispiel der in Südafrika zur Zeit der Apartheid publizierten Auflagen offensichtlich. Mit Rückblick auf die frauenspezifischen Serien Hubys wäre ebenfalls zu fragen, warum geschlechtsspezifische Bildlösungen in den Neuauflagen des Goßner'schen Werks eher die Ausnahme darzustellen scheinen.

Die oben gemachten Beobachtungen zur Adaptation der genuin jesuitischen „*images morales*“ in Goßners Werk und ihrer Bedeutung in der Missionsarbeit unterstützen die These, dass das Motiv des Gekreuzigten im Herzen selbst konfessionell unspezifisch ist. Aufbauend hierauf soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass in Imaginationen, in denen es an den weiblichen Körper gebunden wird, trotzdem auch sehr deutlich konfessionelle Markierungen aufscheinen können. Vergleichend gegenübergestellt werden hierzu die Illustrationen zweier Erbauungsschriften, die im ausgehenden 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum zirkulierten.

Das Motiv des Gekreuzigten im Herzen in Verbindung mit dem weiblichen Körper und konfessionsspezifische Markierungen

Als erstes Vergleichsbeispiel sei ein Band mit dem Titel *Kurtzer Begriff Deß Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco* herangezogen, den der Augustinereremit Wolfgang Eder (1641–1703) im Jahre 1698 in München publizierte.³⁶⁶ Die zu dieser Zeit ausführlichste deutschsprachige Vita der italienischen Mystikerin widmete Eder den Münchener Englischen Fräulein, namentlich deren Oberin Maria Anna Barbara Babthorpe.³⁶⁷ Bei seinem Werk handelt es sich um die Übersetzung einer umfangreicheren Lebensbeschreibung Giovanni Matteo Gibertis (1495–1543) mit dem Titel *Specchio lucidissimo di santità et miracoli nella vita, morte, et doppo morte della B. Chiara da Montefalco*³⁶⁸, die erstmals im Jahre 1668 in Venedig erschien und 1693 in Foligno in zweiter Auflage neu veröffentlicht wurde.

druckfassung-11.07.2014> (6. Juli 2023) sowie Helmut Renders, Vortragsskript, 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, 27. Juli – 1. August 2014, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, *The centenary of Gossner's emblem book „The heart of men“ in the context of the religio cordis brasiliensis or „cordial“ religion. Continuity, variation and social relevance*, <<https://pdfs.semanticscholar.org/2ad2/b0b52f2ec228da58de1e149383524cdd6cf1.pdf>> (6. Juli 2023).

366 Vgl. Wolfgang Eder, *Kurtzer Begriff Deß Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco* [...], München 1698.

367 Vgl. ebd., S. 3.

368 Vgl. Giovanni Matteo Giberti, *Specchio lucidissimo di santità, et miracoli nella vita, morte, & doppo morte della B. Chiara da Montefalco* [...], Venedig 1668 und Foligno 1693.

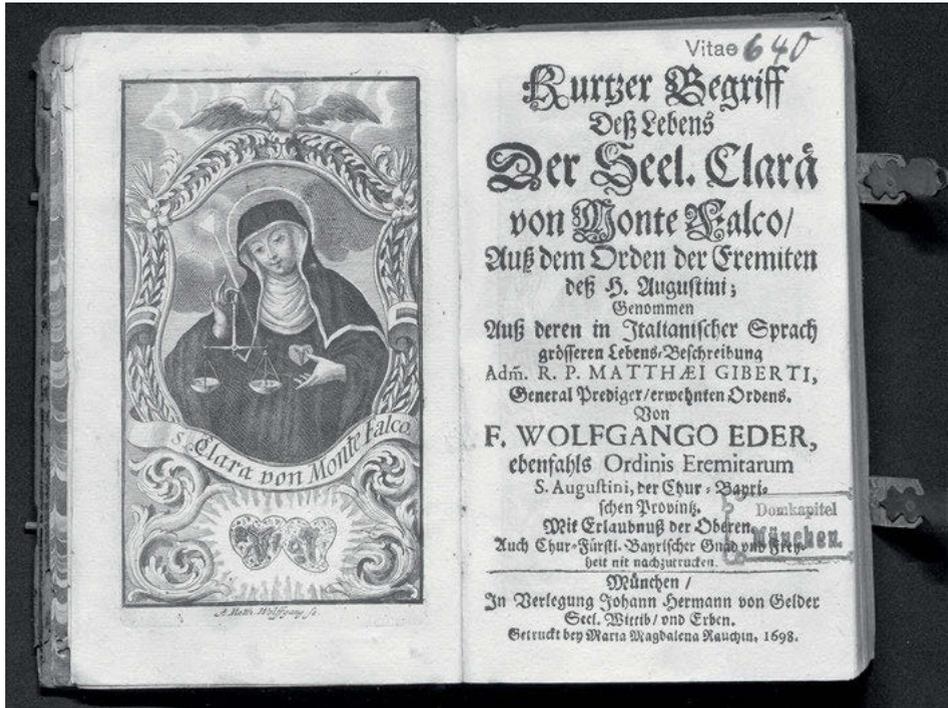


Abb. 169: Andreas Matthäus Wolfgang, *S. Clara von Monte Falco*, um 1698, Kupferstich, 15,7 × 8,9 cm, aus: Wolfgang Eder, *Kurtzer Begriff Des Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco* [...], München 1698, Frontispiz

Das Frontispiz zu Eders Band (Abb. 169) stammt von der Hand des Münchener Kupferstechers Andreas Matthäus Wolfgang (1660–1736).³⁶⁹ Gezeigt wird die heilige Klara als Halbfigur in einer lilien- und akanthusgeschmückten Kartusche, auf der sich ein Vogel niedergelassen hat. Durch die ausgebreiteten Flügel und das Herz in seinem Schnabel lässt das Tier zunächst an das Motiv des Pelikans denken, der sich die Brust aufreißt, um seine toten Jungen durch das eigene Blut ins Leben zurückzuholen und der bereits im *Physiologus* den Opfertod und die Auferstehung Jesu Christi symbolisiert.³⁷⁰ Entgegen dieser ersten Assoziation handelt es sich jedoch tatsächlich um die Taube des Heiligen Geistes, die wohl auf die Inkarnation des Logos im Herzen der Jungfrau Maria

³⁶⁹ Zu dem Stich Wolfgangs existieren bisher lediglich allgemeine Beschreibungen des Bildinhalts. Vgl. hierzu Giovanni Ciarrocchi, *Iconografia di santa Chiara nelle incisioni*, in: *Kat. Best. Santa Chiara* 2009, S. 105–122, hier S. 114 f. und Albert Dietl, *Katalogbeitrag Nr. 245, Chiara da Montefalco*, in: *Kat. Best. Santa Chiara* 2009, S. 338 f.

³⁷⁰ Vgl. Red., Art. „Pelikan“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 390–392, hier Sp. 390.



Abb. 170: Anonym, *Reliquiar des Herzens der heiligen Klara von Montefalco*, 1639/1640, Silber, Bergkristall, Höhe: 88 cm, Montefalco, Augustinerinnenkloster Santa Chiara

und die Geistbeseeltheit der Szenerie hindeuten soll. Innerhalb der rahmenden Kartusche wird Gottvater in der himmlischen Sphäre durch ein leuchtendes Dreieck repräsentiert. Ausgehend von diesem führt ein langer Lichtstrahl auf die Waage mit den Gallensteinen, die Klara von Montefalco in ihrer Rechten hält. Zur Präsentation dieses Attributs hat die Heilige die Linke in einer weisenden Geste indessen so vor den Rumpf geführt, dass es zugleich scheint, als berührte ihr Daumen das Bild des Gekreuzigten, welches in ihrem symbolisch geformten Herzen auf dem Ordenskleid angebracht ist.

Ergänzend zu dem Blick auf das Herzäußere der Augustinereremitin wird unter der Banderole mit der Inschrift „S. Clara von Monte Falco“ in einer zweiten Kartusche auch ein Einblick in ihr Herzzinneres dargeboten. Durch die direkte Gegenüberstellung auf dem Titelpuffer können die Außen- und Innenansicht miteinander verglichen und aneinander gemessen werden. Das ebenfalls symbolisch geformte deutlich größere Herz in der unteren Kartusche wird von einer zackenförmig ausstrahlenden Aureole gerahmt. Durch das umgebende Licht wirkt das im Raum schwebende Organ in dieser Präsentation aus seinem Kontext herausgehoben und wird – als Objekt der näheren Betrachtung – transzendent aufgeladen. Der den umgebenden Bildraum hell erleuchtende Strahlenkranz unterstreicht die Präsenz des Heiligen und den Reliquiencharak-

ter des Dargestellten. Es ist anzunehmen, dass Wolfgang mit seinem Stich auf die Präsentation des Herzens in einem Reliquiar aus dem Augustinerinnenkloster in Montefalco rekurriert, in dem selbiges seit 1640 verehrt wird – dies suggeriert zumindest die Ähnlichkeit zwischen der unteren Kartusche in dem Kupferstich und den ebenfalls volutenförmig aufschlagenden Zierbeschlügen, die die Schauöffnung im Brustraum der silbernen Heiligenbüste rahmen (Abb. 170).³⁷¹ In der Illustration der Eder'schen Vita ist Klaras Herz wie im Fresko Benozzo Gozzolis (Abb. 137 und 138) aufgeschnitten und auseinandergeklappt. Die Darstellung der miteinander verbundenen Herzhälften erinnert hierbei an zwei sich gegenüberliegende Seiten eines geöffneten Buches. Im Inneren des so präsentierten Herzens der italienischen Mystikerin werden der zu den Betrachtenden ausgerichtete Gekreuzigte sowie die *Arma Christi* in einer amorphen Gewebelandschaft angedeutet. Das Frontispiz bietet damit einen Vorgeschmack auf das Geheimnis, das die Lebensbeschreibung der Augustinereremitin im noch verborgenen Inneren birgt und das erst durch das Öffnen des Bands erschlossen werden kann.

So findet sich just an der Stelle, an der Eder über die Obduktion der Heiligen berichtet, eine von anonymer Hand gefertigte Schautafel, die bisher von Seiten der Forschung unbeachtet geblieben ist. In einem konsultierten Exemplar aus der Münchener Dombibliothek ist die Druckgraphik zweimal ineinander gefaltet, doch bereits im geschlossenen Zustand lässt sich eine symbolische Herzform erahnen (Abb. 171).³⁷² Um den Kupferstich näher zu betrachten, müssen die Leser*innen der Eder'schen Schrift im Bewegungsmuster des Umblätterns der einzelnen Seiten innehalten und die noch verschlossene Illustration aktiv entfalten. Mit dem Aufklappen der Druckgraphik fügt sich die bisher nur bruchstückhaft zu erkennende Darstellung zu einer vollständigen Ansicht zusammen, die der Bildüberschrift entsprechend den *Abriß des Hertzens der Seeligen Clarae von monte Falco* zeigt (Abb. 172).³⁷³ Das Entfalten

371 Zu dem Reliquiar vgl. Roberto Tollo, Katalogbeitrag Nr. 118, Chiara da Montefalco, in: Kat. Best. *Santa Chiara* 2009, S. 277 f.

372 Vgl. Eder 1698, Schautafel zwischen S. 266 und S. 267.

373 Der Kupferstich, den der*die unbekannte Künstler*in (möglicherweise ebenfalls Wolfgang?) für die Eder'sche Vita anfertigte, ist bisher (ebensowenig wie seine Vorlagen) von Seiten der kunsthistorischen Forschung näher untersucht worden. Er ist mit großer Wahrscheinlichkeit von einer ganz ähnlich gestalteten „Befundskizze“ inspiriert, die sich in beiden Auflagen der Lebensbeschreibung Giberti findet und die Signatur „*Stefanus Quadr.del^o*“ für Stefanus Quadrini trägt. In diesem Holzschnitt ist die Darstellung des auseinandergeklappten Herzens mit einem Rahmen versehen. Im Bild selbst sind zudem zwei Banderolen angebracht, in denen sich am oberen Bildrand die Inschrift „*CUM CLARA[E] PECTUS EXPLICAT. FULGET CRUCIS MISTERIUM*“ („Wenn man das Herz Klaras entfaltet, glänzt das Geheimnis des Kreuzes.“, Übersetzung M.S.) sowie am unteren Bildrand das in der vorliegenden Studie bereits mehrfach erwähnte Zitat aus dem Hld 8,6 „*PONE ME UT SIGNACULUM SUPER COR TUUM*“ findet. Der Gekreuzigte und seine Leidenswerkzeuge sind mit Buchstaben markiert, eine Legende zur Aufschlüsselung derselben fehlt jedoch. Vgl. Giberti 1668 und ders. 1693, Schautafel zwischen S. 112 und S. 113 sowie

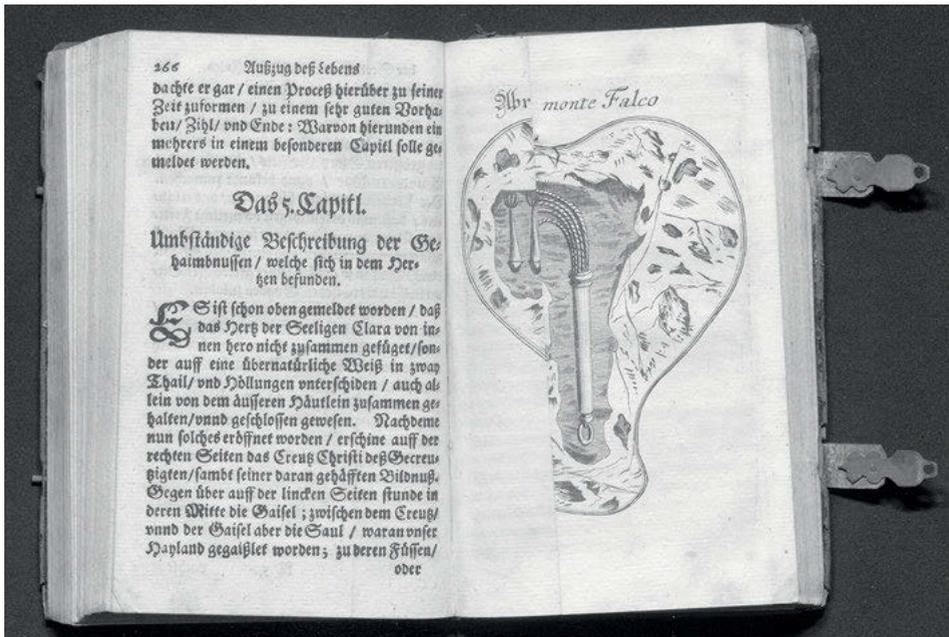


Abb. 171: Anonym, *Abriss des Hertzens der Seeligen Clarae von monte Falco* (Schautafel, eingeklappt), um 1698, Kupferstich, 15,6 × 9,5 cm, aus: Wolfgang Eder, *Kurtzer Begriff Deß Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco* [...], München 1698, Ad. Fol. 266

Ciarrocchi 2009, S. 113. Stefanus Quadrinis Arbeit dürfte wiederum auf eine nahezu identische Druckgraphik zurückgehen, die 1663 in der zweiten Auflage der *Vita della Beata Chiara da Monte Bevagnas* in Foligno erschien. Vgl. Battista Piergilli de Bevagna, *Vita della Beata Chiara da Montefalco* [...], Foligno 1663 sowie Ciarrocchi 2009, S. 113. Ein weiterer, ganz ähnlicher Holzschnitt, der sich im Besitz des Archivs des Augustinerinnenklosters Santa Chiara in Montefalco befindet, wurde von Giovanni Ciarrocchi in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert. Vgl. Ciarrocchi 2009, S. 113. Auf der Basis der bis hierher diskutierten Bildlösung fertigte Arnold van Westerhout im Jahre 1682 einen Kupferstich mit dem Titel *Apoteosi con simbologia clariana* an, der mit der Bildinschrift „*Vera effigie dell'amirabile cuore della B. Chiara da Montefalco*“ den Anspruch erhebt, ein wahres, im Rahmen der Obduktion angefertigtes Abbild des Herzens der heiligen Klara zu zeigen. Vgl. Ciarrocchi 2009, S. 113 f. In ähnlicher Weise inszeniert sich ein Blatt von um 1730 aus dem Besitz des Monastero di Santa Chiara in Montefalco als „*Vero ritratto del cuore della B. Chiara da Montefalco, detta della Croce* [...]“. Vgl. Warr 2005, S. 93. In der ersten Auflage der *Vita* Battista Piergilli de Bevagnas, die 1640 in Foligno publiziert wurde, findet sich demgegenüber eine von anonymer Hand gefertigte Variante, in der beide Herzhälften voneinander getrennt in zwei eigenen Illustrationen für sich stehen und nicht nebeneinander, sondern auf der Vorder- und Rückseite einer Seite angeordnet sind. Vgl. Battista Piergilli de Bevagna, *Vita della Beata Chiara da Montefalco* [...], Foligno 1640, ohne Seitenangabe (auf die Imprimatur folgende Illustrationen) sowie Ciarrocchi 2009, S. 110 f. Die isolierte Präsentation beider Herzhälften wurde im dritten Band der in Antwerpen erschienenen *Acta Sanctorum Augusti* erneut aufgegriffen. Vgl. Johannes Baptista Solerius u. a., *Acta Sanctorum Augusti* [...], 6 Bände, Antwerpen 1733–1743, Band 3, S. 673 sowie Ciarrocchi 2009, S. 115.

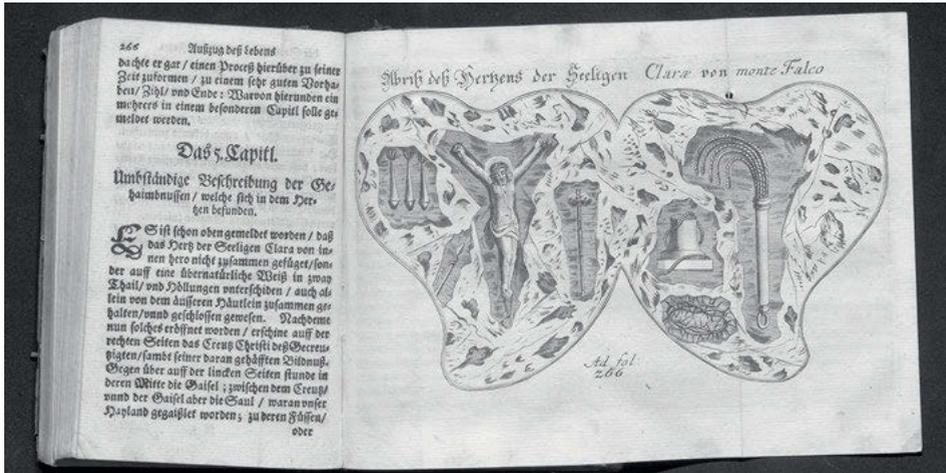


Abb. 172: Anonym, *Abriß des Hertzens der Seeligen Clarae von monte Falco* (Schautafel, ausgeklappt), um 1698, Kupferstich, 15,6 × 20,5 cm, aus: Wolfgang Eder, *Kurtzer Begriff Desß Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco [...]*, München 1698, Ad. Fol. 266

der Schautafel lässt sich mit der Öffnung des Herzens der heiligen Klara im Rahmen ihrer Obduktion in Beziehung setzen: Wie die Mitschwestern der Mystikerin können die Betrachtenden des Kupferstichs die Zeugenschaft für die miraculöse Herzeinschreibung übernehmen. Das Herz der heiligen Klara wird in dem Stich in stark vergrößerter Entsprechung zu der Innenansicht des Herzens auf dem Titelblatt präsentiert. Die Parallelisierung zwischen dem Öffnen der Eder'schen Vita, dem Auseinanderfalten des Schaubildes und der Darstellung des in zwei Hälften aufgeklappten Herzens nimmt wiederum Bezug auf das bereits diskutierte Vorstellungsbild des Herzens als Buch.³⁷⁴ Das mehrmalige Aufklappen nach rechts führt schließlich auch die legendäre Vergrößerung des Herzens der heiligen Klara vor Augen; die Liebesmale Jesu Christi sind – wie das Blatt suggeriert – so raumgreifend, dass die auseinandergfaltete Schautafel die Maße des Bands sprengen muss.³⁷⁵ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Eders Vita auf der Grundlage der italienischen Vorlage über das Herz der Augustinereremitin berichtet, „daß solches in der Groesse einen Kinds-Kopf uebertraffe“³⁷⁶. Wie er in die „Umbstaendige Beschreibung der Gehaimbnussen / welche sich in dem Hertzen befunden“ im fünften Kapitel einführt,

374 Zum Vorstellungsbild des Herzens als Buch vgl. Jäger 2000.

375 Zur ungewöhnlichen Größe des Herzens der heiligen Klara von Montefalco vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 12 f.

376 Eder 1698, S. 252.

soll das Körperorgan bei der Obduktion zudem „von innen hero nicht zusammen gefueget / sondern auff eine uebernatuerliche Weiß in zway Thail / und Hoellungen unterschieden [gewesen sein]“³⁷⁷. Nach der anschließenden Aufzählung der Passionsinstrumente, die im Herzen der heiligen Klara von Montefalco entdeckt wurden, fährt Eder wie folgt fort:

„Erwehte Gehaimbnussen waren nicht in das Hertz eingetrucket / oder nur von obenhero darauff geformet / sondern gantz erhoben / und auß einer fleischig- oder vilmehr nervigen Materi zusammen gefueget / stunden auch also schoen-formig in deren Hoellungen eingeschancket / daß kein Puenctlein groß von solchen herauß getrucket zusehen gewesen. Das innere gesambte Fleisch ware etwas hart / und koernig gleich einer flachen Hand / oder Zungen eines Menschens / also daß hiervon in der Oeffnung im mindisten was verletzt worden. Die Bildnuß Christi ware eines Daumen lang / welchem das Creutz gleichete. [...] An der rechten Seiten der Bildnuß deß Geceutzigten stunde eine kleine Oeffnung / so die Seiten-Wunden andeuten wollen. Der Leib ware weiß / und todtfarbig / jene Wunden außgenommen / die blau und roth zuseyn schine. Der mittere Thail deß Leibs [Jesu Christi] ward mit einem subtilen Haeutlein bedeket [...] ; welches jene Leinwath [Leinwand] vorstellen wollte / mit welcher unseres Haylands Lende an dem Creutz bedeket worden. Das gantze Crucifixlein ward nicht an das Fleisch deß Hertzens angehaefftet / sonder gantz darvon abesoenderet / ein kleines Nervlein außgenommen an dem Fuß deß Creutzes / so selbes an das Hertz gehalten.“³⁷⁸

Mit den eben zitierten Zeilen sucht der Augustinereremit zu unterstreichen, dass die „Schaetz Jesu Christi deß Geceutzigten“³⁷⁹ nicht nur in das Herz der heiligen Klara eingepägt oder äußerlich darauf geformt waren, sondern dem Körperorgan in Form von Fleisch und Nervengewebe eingebildet. Die exzessive *Imitatio Christi* der heiligen Klara hat – der Argumentation der Eder’schen Vita entsprechend – dazu geführt, dass der Gottessohn in ihr Herz eingewachsen ist und die Materie seines Leibes und das Herzfleisch der italienischen Mystikerin eins wurden. Nach dem Vorbild Mariens hat sich im Herzen der Mystikerin eine miraculöse Inkarnation des Logos vollzogen, die eingewachsenen Bilder bleiben jedoch, wie Eder ausführt, in dem „heilige[n] Behaltenuß“³⁸⁰ zugleich isoliert für sich stehen. So wie das Herz und der Schoß der Gottesmutter ihren ungeborenen Sohn wie eine Kapsel umschlossen, ohne ihn zu berühren, bleibt auch das Kruzifix von der Herzenskammer der heiligen Klara bis auf den kleinen erwähnten Nerven im Großen und Ganzen abgesondert.³⁸¹

377 Ebd., S. 266.

378 Ebd., S. 267 f.

379 Ebd., S. 271.

380 Ebd.

381 Zum Vorstellungsbild Mariens als Gefäß des ungeborenen Logos vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 104 f.

Das Geflecht aus Fleisch und Nerven, in dem sich das Bild des Gekreuzigten und die übrigen Geheimnisse in den Hohlräumen des Herzens der heiligen Klara materialisieren, wird in den Ausführungen Eders auf betont körperhafte Weise beschrieben. Durch den Vergleich mit der harten und körnigen Textur einer menschlichen Zunge sind die Leser*innen dazu aufgefordert, das Beschriebene im eigenen Mundraum zu überprüfen, um ein Gespür dafür zu erhalten, wie sich das Innere Klara von Montefalcos angefühlt haben muss. Als weitere Strategie der Authentifizierung und Einfühlung in das Beschriebene dient hierbei auch die Angabe von Maßen, so soll etwa die Länge eines Daumens der Länge des Körpers des Gekreuzigten im Herzen der Heiligen entsprochen haben.³⁸² Während die Vita Gibertis noch konkreter bemerkt, es handle sich um den Daumen einer Dame,³⁸³ erinnert die Maßerwähnung in Eders Schrift an das Frontispiz, auf dem – wie bereits angedeutet wurde – der Daumen der Augustinereremitin in visueller Nähe zu dem Gekreuzigten tritt. Wie dieses Bilddetail unter der Voraussetzung der Textkenntnis zu verstehen gibt, wird das Christusbild am Daumen der heiligen Klara von Montefalco messbar gemacht. In dieser extremen Personalisierung gilt die Länge des Körpers der italienischen Mystikerin als Bezugsrahmen für die Körperlänge des Gottessohnes. Die Maßauthentifizierung steigert sich darüber hinaus noch einmal im *Abriss des Herzens der Seeligen Clarae von monte Falco*: Dort entspricht das abgebildete Organ in etwa der natürlichen Größe eines menschlichen Herzens.³⁸⁴ Tun es die Leser*innen der heiligen Klara von Montefalco gleich und legen nun ihren Daumen als Längenmaß an das Bild des Gekreuzigten an, erleben sie, dass die Maßangabe auch für ihren eigenen Körper gilt – ein Effekt, der die extreme Einfühlung in das Schaubild nochmals vertieft.³⁸⁵

Durch den makroskopischen Blick auf das doppelwandig begrenzte Gewebe, das von zarten, sich verästelnden Gefäßen durchzogen ist und durch die Hohlräume, in denen die miraculösen Einschlüsse eingebettet liegen, ganz porös und zerklüftet wirkt, bietet der Stich einerseits eine medizinische Annäherung an den miraculösen Fund im Herzen der heiligen Klara. Selbiges können die Betrachtenden wie ein*e Anatom*in das Präparat mit eigenen Augen inspizieren und in seiner Strukturiertheit durchdringen; die Bild-Gerinnung wird so zwischen der ungeordneten Masse aus Fleisch, Gefäßen und Nervengewebe ganz konkret gemacht. Andererseits suggeriert die Druckgraphik auch den paläontologischen Blick in eine abgelagerte Sedimentschicht, in der das Bild des Gekreuzigten und seine Passionsinstrumente wie versteinerte Fossilien

382 Ausführlicher zur Maßauthentifizierung vgl. Boroffka 2017.

383 Vgl. Giberti 1693, S. 116.

384 Die Maße des abgebildeten Herzens betragen $19 \times 10,5$ cm. Zur durchschnittlichen Größe des menschlichen Herzens vgl. Kurt Fochem und Johann Klumair, *Atlas der röntgenologischen Meßmethoden. Maße und Winkel für den praktischen Gebrauch*, Wien 1976, S. 92 f.

385 Die Maße des Gekreuzigten in dem Stich betragen $5,7 \times 3,5$ cm.

begraben liegen, oder die archäologische Suche nach antiken Artefakten.³⁸⁶ Das Vorstellungsbild vom Wiederauffinden antiker Schätze wird insbesondere dadurch unterstrichen, dass von der Geißelsäule, die nach Eder in ihrer Beschaffenheit „einem harten Stain / oder Felsen gleich“³⁸⁷ gewesen sein soll, lediglich ein am Säulenschaft zerschlagenes Fragment übrig geblieben ist. Die miraculösen Einschlüsse im Herzen der heiligen Klara werden hierdurch als wertvolle Antiquitäten, als Überreste einer verehrungswürdig empfundenen Vergangenheit ausgewiesen. Der so betonte Altertumswert unterstreicht die Authentizität der Fundstücke, Relikt- und Reliquiencharakter überlagern sich.³⁸⁸ Der Rekurs auf längst vergangene Zeiten, in der das Kreuz und die Passionsinstrumente im Erdboden verschüttet wurden, lässt schließlich auch an den legendären Bericht vom Wiederauffinden derselben durch die heilige Helena (284/250–330 n. Chr.) denken.³⁸⁹ So soll die Mutter Kaiser Konstantins I. (auch: Konstantin der Große, 270/288–337 n. Chr.) als betagte Frau nach Palästina gereist sein, um am Berg Golgatha nach Überresten vom Leiden und Sterben Jesu Christi graben zu lassen. Die Entdeckung des tief in der Erde verborgen liegenden Kreuzes und der Nägel, mit denen der Gottessohn an selbiges geschlagen worden sein soll, wird gemeinhin als Beginn der christlichen Archäologie verstanden, die sich im Zuge einer zunehmenden Anti-

386 Zu Versteinerungen und Fossilien, die lange mit antiken Artefakten als „Fossile Dinge“ zusammengedacht wurden vgl. Robert Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Actus et Imago, Band 13), Berlin/Boston 2015; ders., Formkräfte der Natur, menschliche Künste und Geschichte. Dimensionen des Steinernen in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, herausgegeben von Nike Bätzner, Burg Giebichenstein, Halle, Halle 2015, S. 97–109, hier insbesondere S. 99; ders., Figurationen im Gestein und die Koproduktivität von Kunst und Natur, in: *Paragone als Mitstreit*, herausgegeben von Markus Rath und Yannis Hadjinicolaou (= Actus et Imago, Band 11), Berlin 2014, S. 153–177, hier insbesondere S. 162–175; ders., „Acarnan fecit.“ – Warum der Fossilienkundler sich als Künstler sah, in: *Wissenschaft – Berge – Ideologien. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) und die frühneuzeitliche Naturforschung / Scienza – montagna – ideologie. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) e il suo tempo*, herausgegeben von Simona Boscani Leoni, Basel 2010, S. 107–126; ders., Kunst, Natur und Geschichte – Aspekte einer dynamischen Welt. Sammlungen der Renaissance, in: Kat. Ausst. *Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus*, Bundeskunsthalle Bonn, München 2005, S. 72–77; Dietmar Schmidt, Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften, in: *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*, herausgegeben von Annette Barkhaus und Anne Fleig, München 2002, S. 65–82.

387 Eder 1698, S. 266.

388 Zur Beziehung zwischen Relikt und Reliquien vgl. Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011, S. 204–232; Andreas Hartmann, *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften* (= Studien zur Alten Geschichte, Band 11), Berlin 2010, insbesondere S. 11–13, 47–51.

389 Zur legendären Kreuzauffindung vgl. de Voragine 2014, I. Band, S. 939–959. Vgl. ferner Carla Heussler, *De cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung. Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*, Paderborn 2006.

kenbegeisterung als Begleiterscheinung der renaissance-humanistischen Gelehrsamkeit als eigene Disziplin etablierte.³⁹⁰ Der *Abriß des Hertzens der Seeligen Clarae von monte Falco* in der Eder'schen Vita, in dem sich die Antikenbegeisterung deutlich widerspiegelt, aktualisiert die Entdeckung der Kreuzreliquie im Heiligen Land im Körperinneren der italienischen Mystikerin. Die materiellen Spuren der Passion Jesu Christi sind, wie das Blatt suggeriert, im Herzen der heiligen Klara wie Spolien der biblischen Antike verbaut. In ihrem neuen Kontext stellen sie Erinnerungsträger dar, die das Vergangene vergegenwärtigen und Klaras Herz als Gedächtnisort heiligen.³⁹¹ Durch das Aufrufen der *memoria*, die an die *Arma Christi* gebunden ist, können die Betrachtenden des Schaublatts Schritt für Schritt über das Leiden des ans Kreuz geschlagenen Gottessohnes meditieren, indem sie den jeweiligen Gegenstand ihrer Betrachtung in Beziehung zu ihrem eigenen Wissen um die Passion Jesu Christi setzen. Im multisensorischen Sehen ist in dem Blatt förmlich nachzuspüren, dass die Lanze und die drei Nägel, wie Eder berichtet, bei ihrem Auffinden im Herzen der heiligen Klara so spitz gewesen sein sollen, dass sich der Vikar bei der Leichenschau „seinen Finger hieran verletzt hat / gleich ob sie auß Eysen geschmidet waeren“³⁹². Unter Einbindung der Dimension des die Erinnerung bewahrenden Schmerzes fügen sich die einzeln präsentierten Bilddetails in dem Kupferstich durch den körperhaften Zugang, der in der Verknüpfung zwischen Text und Bild gestiftet wird, vor dem inneren Auge zu traditionellen Formeln zusammen.³⁹³ So kann mit der in dem Blatt direkt auf den Gekreuzigten ausgerichteten Lanze in der Imagination der Betrachtenden die rechte Seite Jesu Christi durchstoßen werden; die drei Nägel rufen dazu auf, sich in die Qualen des Gottessohnes einzufühlen, die er erlebte, als diese Passionsinstrumente in seine Hände und Füße geschlagen wurden. Insbesondere über die heilige Lanze und die heiligen Nägel wird im *Abriß des Hertzens der Seeligen Clarae von monte Falco* somit ein Rückbezug auf etablierte bildbezogene Meditationen gestiftet. Die Eder'sche Vita und ihre Illustrationen beziehen die Leser*innen körperlich mit ein.

Einen ganz anderen Zugang zu dem Motiv des Gekreuzigten bietet ein Blatt aus einer Kupferstichserie, die erstmals im Jahre 1696 in einer Leipziger Neuausgabe der

390 Zur Antikenbegeisterung in der Frühen Neuzeit vgl. Stephanie Porras, Hieronymus Bosch und die Antikenbegeisterung im Antwerpen des 16. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. *Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, herausgegeben von Philipp Michael, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2016, S. 28–39.

391 Zu Spolien als Erinnerungsträger vgl. Hans-Rudolf Maier, Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, herausgegeben von dems. und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 87–98; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997, S. 74.

392 Eder 1698, S. 264.

393 Zum Schmerzgedächtnis vgl. Borgards 2005.

erfolgreichsten Erbauungsschrift des nachreformatorischen Luthertums, Johann Arndts (1555–1621) *Büchern vom wahren Christentum*, abgedruckt wurde und hierauf in zahlreichen Neuauflagen erschien.³⁹⁴ Es handelt sich um sechs sogenannte „Haupt-Bilder“, die jeweils einem der Arndt’schen *Bücher vom wahren Christentum* unter Zuhilfenahme einer erklärenden Prosabeschreibung vorangestellt werden. Während John Landwehr die Kupferstiche als „repeats“³⁹⁵ bezeichnet, weist Dietmar Peil darauf hin, dass sich bei genauerem Hinsehen und unter Einbeziehung der begleitenden Erläuterungen die unterschiedliche Gestaltung und Aussage der einzelnen Illustrationen offenbart.³⁹⁶ Allen Darstellungen gemeinsam ist, dass sie – wie in dem an dieser Stelle näher zu betrachtenden zweiten „Haupt-Bild“ zu sehen ist – zwei barfüßige, mit langen, eher antikisch, weniger zeitgenössisch anmutenden Gewändern bekleidete Frauengestalten in einer hügeligen Landschaft zeigen (Abb 173).³⁹⁷ Die beiden weiblichen Bildfiguren halten sich, den Betrachtenden frontal beziehungsweise im Dreiviertelprofil zugewandt, gegenseitig an der Hand. Während ihre Köpfe nimbusartig von kurzen Reimsprüchen umfungen werden, ist auf der Brust einer jeden Frau jeweils ein überdimensionales bebildertes Herz angebracht. Im zweiten „Haupt-Bild“ wird die auf der linken Bildseite stehende Frau überdies von zwei Kindern oder Putti und einem kleinen Lamm begleitet. Ihre freie Rechte weist auf das herzförmige Bild vor ihrer Brust, in dem sich das Christuskind in der Krippe findet. Der zugehörige Spruch äußert den Wunsch: „Ach Jesu Laß mich dich gebären.“ Die Füße der ihr zur Linken stehenden Begleiterin sind demgegenüber demonstrativ auf einer Weltkugel, einem Knochenmann mit Sense, einer Teufelsgestalt sowie einem Höllenschlund abgestellt.

394 Nachdem das erste Buch *Vom wahren Christentum* im Jahre 1605 in Frankfurt am Main erschien, wurden der kompletten Ausgabe, die erstmals im Jahre 1609 unter dem Titel *Vier Bücher vom wahren Christentum* in Braunschweig bzw. Magdeburg veröffentlicht wurde, im weiteren Verlauf ihrer Publikationsgeschichte einige kleinere Schriften Arndts als fünftes und sechstes Buch beigelegt. Bis um 1700 waren bereits mehr als 50 (Teil-)Ausgaben und Übersetzungen erschienen. Zum Beginn des 19. Jahrhunderts lagen über 200 Drucke und Übersetzungen (u. a. ins Lateinische, in mehrere europäische Sprachen sowie ins Varugische und teilweise auch ins Tamilische) vor. Johann Arndts *Bücher vom wahren Christentum* wirkten nicht allein über den deutschsprachigen Raum hinaus in verschiedenen Teilen Europas (u. a. in Skandinavien, im Baltikum, in Russland sowie Ungarn) und bis nach Amerika (1751, Philadelphia), sondern wurden ebenfalls über konfessionelle Grenzen hinweg in reformierten, katholischen und russisch-orthodoxen Kreisen rezipiert. Vgl. Dietmar Peil, Zur Illustrationsgeschichte von Johann Arndts „Vom wahren Christentum.“ Mit einer Bibliographie, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 18 (1977), Sp. 963–1066, hier Sp. 963.

395 John Landwehr, *German Emblem Books 1531–1888. A Bibliography* (= Bibliotheca Emblematica, Band 5), Utrecht/Leiden 1972, S. 28–34.

396 Vgl. Peil 1977, Sp. 969.

397 Die hier angestellten Betrachtungen erfolgen auf der Grundlage einer unveränderten Neuauflage der Leipziger Ausgabe, die ebendort im Jahre 1699 erschien. Vgl. Johann Arndt, *Fuenff Geistreiche Buecher Vom wahren Christentum* [...], Leipzig 1699.



Abb. 173: Anonym, „Haupt-Bild“ zu Johann Arndts zweitem Buch vom wahren Christentum, Kupferstich, 15,2 x 8 cm, aus: Johann Arndt, *Fuenff Geistreiche Buecher Vom wahren Christenthum [...]*, Leipzig 1699, ohne Seitenangabe

Ihrerseits ebenfalls mit dem Zeigefinger auf das Herzbild vor ihrer Brust deutend, präsentiert sie hingegen den ans Kreuz geschlagenen Gottessohn. Ihr Haupt wird von den Worten „So muß mir Heyl und Sieg gewähren“ umgeben. Der Vierzeiler unter dem Bild erläutert indessen: „Ach Jesu, lass mich stets zu dir mein Hertze neigen, daß deine Tugenden an mir dein bildnuß zeigen dieweil als den gewiss Todt, Teuffel, Hölle, Welt durch deinen Sieg verzagt zu meinen Füßen fällt.“ Wie die zum zweiten „Haupt-Bild“ gehörige Prosaerklärung ausführt, ist eine gläubige Seele, so sie Jesus Christus in geistlicher Weise in ihrem Herzen gebiert, fruchtbar an Tugenden, sanft- und demütig wie ein Lamm. Hat sie auch den Gekreuzigten fest in ihr Herz geschlossen, wird sie alle geistlichen Feinde überwinden können.³⁹⁸

In der Kupferstichserie der Leipziger Ausgabe von Arndts *Büchern vom wahren Christentum* wird das Motiv des Gekreuzigten im Herzen, anders als in Eders Vita, nicht an den Körper einer spezifischen Heiligen gebunden. Die Frauengestalten in der lutherischen Erbauungsschrift sind im klaren Gegensatz hierzu entindividualisiert und enthistorisiert. Es handelt sich um Personifikationen, die ihrerseits eine Sonderform der Allegorie darstellen.³⁹⁹ In bildlichen Personifikationen werden abstrakte Begriffe

398 „Erklärung der Bilder des andern Buchs. Die zwey Haupt-Bilder des II Buchs. Auff dem Ersten sind 2 Jungfern / da in der ersten ihrem Hertz die Geschichte von der Geburth Christi abgebildet stehet / neben sich aber 2 Kinder / und unter sich ein Lamm stehend hat: Womit angedeutet wird / daß eine gläubige Seele Christum in ihrem Herten geistlicher Weise gebiehet / an Tugenden fruchtbar ist / und sanfftmuethige und demuethige Laemmlins Art an sich hat. In der andern Jungfer Hertz ist abgebildet die Creutzigung Christi / unter sich habende Welt / Tod / Teuffel und Hoelle: Womit angedeutet wird / daß durch den gecreuzigten Christum / ins Hertze feste gefasset / eine gläubige Seele alle geistliche Feinde überwinden koenne.“ Vgl. Arndt 1699, auf das Inhaltsverzeichnis vor dem ersten Buch folgende „Erklärung aller Sinn-Bilder und Kupffer / so in diesem Buch zu finden; Erklärung der Bilder des andern Buchs; Die zwey Haupt-Bilder des II. Buchs.“, ohne Seitenangabe.

399 Zur Personifikation als Sonderform der Allegorie vgl. Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen „exotischer“ Körper in früher Bildreklame* (= Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn 2018, S. 322–381; dies. und Julia Rüthemann, *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Eine Einleitung*, in: *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip, (gender-)theoretische Perspektiven (Kultur- und Medientheorie)*, herausgegeben von Cornelia Logemann, Miriam Oesterreich und Julia Rüthemann, Bielefeld 2013, S. 13–58, hier S. 32–52; Frank Büttner und Andrea Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, S. 142–164, insbesondere S. 146–157; Aleida Assmann, *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, herausgegeben von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Band 3), Köln u. a. 1994, S. 11–25; Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, *Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung*, in: Schade, Wagner und Weigel 1994, S. 1–7, hier S. 1; Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990, S. 246; Marina Warner, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek 1989. Zur Ikonographie der Personifikationen vgl. Lore Lüdicke-Kaute und Oskar Holl, Art. „Personifikationen“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 394–407.

und Vorstellungen (etwa von Tugenden und Lastern, Institutionen oder Städten) in einer menschlichen Gestalt und einem erfahrbaren Körper anschaulich gemacht.⁴⁰⁰ Aleida Assmann beschreibt allegorische Gestalten dementsprechend als Kopfgeburten, die der begrifflichen oder künstlerischen Phantasie als synthetische Konstrukte entspringen, die ebenso künstlich sind wie Schriftzeichen; im Gegensatz zu diesen besitzen Personifikationen, wie sie weiter ausführt, jedoch einen Körper, der dem abstrakten Gedanken den Schein eigenständiger Lebendigkeit verleiht.⁴⁰¹ „Da die Personifikation über die Darstellung von männlichen und weiblichen Körpern funktioniert, transportiert sie“, wie Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel konstatieren, „immer auch Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit mit.“⁴⁰² Personifikationen werden hierbei vor allem weiblich dargestellt, ihre Gewänder deuten einen Antikebezug an, und häufig sind Personifikationen nur leicht bekleidet.⁴⁰³ Das Überwiegen weiblicher Allegorien müsse dabei eher als Folge denn als Ursache geschlechtsspezifischer Vorstellungen verstanden werden.⁴⁰⁴ Auf die Frage, warum Begriffliches mit Vorliebe Frauenkörpern auf den Leib geschrieben wurde, führt Assmann die traditionelle Unmarkiertheit des weiblichen Körpers, seine gerühmte Idealität und Schönheit sowie die Differenz zum männlichen Geschlecht als mögliche Gründe an.⁴⁰⁵ Aus der männlichen Perspektive verkörpert die allegorische Frau das Andere, der weibliche Körper besitzt damit das Potenzial der indirekten Selbstbegegnung. Als Projektionsfläche kann er dem Mann das Eigene als Fremdes zurückspiegeln, männliche Eigenschaften und Aspirationen können so als allgemeingültige Formen hypostasiert werden.⁴⁰⁶ Während die heilige Klara sich in der Eder'schen Vita – konkret für die englischen Damen in München – als historische Vorbildfigur darbietet, kann zur Beschreibung der beiden weiblichen Bildfiguren im zweiten „Haupt-Bild“ der Arndt'schen Erbauungsschrift also erneut das nach Miriam Oesterreich „vielzitierte Diktum der ‚Frau als Leinwand‘“⁴⁰⁷ bemüht werden, deren Körper eine „reine Trägermaterie“⁴⁰⁸ für abstrakt zu denkende Einschreibungen darstellt.

Über diesen Körper hinaus bestehen Personifikationen auf der Zeichenebene schließlich auch aus Attributen, die über kodifizierte Verweissysteme etwas anderes – ein Mehr –

400 Vgl. Oesterreich 2018, S. 324; Oesterreich und Rüthemann 2013, S. 32; Büttner und Gottdang 2006, S. 146–150; Schade, Wagner und Weigel, 1994, S. 1 f.

401 Vgl. Assmann 1994, S. 11.

402 Schade, Wagner und Weigel 1994, S. 2.

403 Vgl. Oesterreich 2018, S. 323–325; Oesterreich und Rüthemann 2013, S. 32; Assmann 1994, S. 24 f.; Schade, Wagner und Weigel 1994, S. 2; Weigel 1990, S. 246.

404 Vgl. Schade, Wagner und Weigel 1994, S. 3 f. Vgl. ferner Warner 1989.

405 Vgl. Assmann 1994, S. 24 f.

406 Vgl. ebd., S. 25.

407 Oesterreich 2018, S. 343.

408 Assmann 1994, S. 14.

bedeuten, als sie sind, und deren Semantiken es im geistreichen Spiel zu dechiffrieren gilt.⁴⁰⁹ Das Enträtselungsverfahren erfordert – ähnlich wie das „Lesen“ barocker Emblemata oder Impresen – von den Betrachtenden weitreichende Kenntnisse, oft auch der Gelehrtensprachen Griechisch und Latein.⁴¹⁰ Auch hier offenbart sich ein grundsätzlicher Unterschied zu den Illustrationen der Eder'schen Vita, die – wie aufgezeigt wurde – vor allem sinnlich erfahrbar sind und in Verbindung mit einem Text in deutscher Übersetzung stehen. Bezogen auf Personifikationen wurde die Auflösung ihrer Bedeutungsebenen traditionell als Enthüllungs- oder Entkleidungszeremoniell begriffen.⁴¹¹

Wie es der Vierzeiler und die Prosaerklärung der Illustration bereits suggerierten, lassen sich im „zweiten Haupt-Bild“ der Arndt'schen *Bücher vom wahren Christentum* die beiden weiblichen Bildfiguren anhand der zu ihren Füßen liegenden Attribute mithilfe einer älteren Ausgabe der lutherischen Erbauungsschrift als Verkörperungen von Tugenden entschlüsseln.⁴¹² So finden sich in einer von Peil unerwähnt gebliebenen Ausgabe mit dem Titel *Vier geistreiche Buecher vom wahren Christenthum*, die 1674 in Frankfurt am Main und Leipzig erschien, zwei Kupferstiche, die dem dritten Buch Johann Arndts paarweise vorangestellt sind und – wie in dieser Studie argumentiert wird – wohl als Vorlage für die „Haupt-Bilder“ der Leipziger Ausgabe von 1696 (beziehungsweise auch der hier konsultierten, unveränderten Neuauflage von 1699) dienen.⁴¹³ Das erste der beiden Blätter, die im Folgenden ebenfalls als „Haupt-Bilder“ betitelt werden sollen, zeigt eine von dem Gottessohn bekrönte Frau im zur linken Bildseite gewendeten Dreiviertelprofil, die in einem antikisierenden Kleid und von Musikant*innen umgeben in einer flachen Landschaft steht, das linke Bein auf einer Weltkugel (Abb. 174). In den Händen hält sie ein Kreuz und einen Kelch. Die Bildunterschrift weist sie, wie auch anhand ihrer Beigaben zu erkennen ist, als *Fides* aus; so heißt es in dem Zweizeiler: „Der Glaube überwindet die Welt/ Indem ihn Christus stärckt

409 Vgl. Oesterreich 2018, 323–325, 327; Oesterreich und Rüthemann 2013, S. 34 f.; Büttner und Gott dang 2006, S. 146–155; Schade, Wagner und Weigel 1994, S. 1.

410 Vgl. Oesterreich 2018, S. 327. Diesbezüglich gilt es jedoch anzumerken, dass das zeitgenössische Bildwissen aus heutiger Perspektive leicht unterschätzt werden kann.

411 Vgl. Oesterreich und Rüthemann 2013, S. 34 f.

412 Zur Ikonographie der Tugenden vgl. Michael Evans, Art. „Tugenden“ in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 364–380. Vgl. ferner Büttner und Gott dang 2006, S. 148–150.

413 Vgl. Johann Arndt, *Vier geistreiche Buecher vom wahren Christenthum* [...], Frankfurt am Main/Leipzig 1674, ohne Seitenangabe. Zu diesen und den weiteren Illustrationen der in Frankfurt am Main und Leipzig erschienenen Arndt-Ausgabe von 1674 und ihrer Rezeption in Kirchenraumausstattungen vgl. Lieske 2007, S. 379–385; Elke Müller-Mees, *Die Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch, aufgezeigt an Johann Arndts „4 Büchern vom wahren Christentum“*, Düsseldorf 1974, S. 272–303. Elke Müller-Mees bespricht die Illustrationen auf Basis einer zweiten, 1686 publizierten Auflage, die bereits um das fünfte Buch Johann Arndts erweitert ist und dementsprechend zwei zusätzliche Kupferstiche beinhaltet.



Abb. 174: Anonym, Erstes „Haupt-Bild“ zu Johann Arnolds drittem Buch vom wahren Christentum, Kupferstich, aus: Johann Arndt, *Vier geistreiche Buecher vom wahren Christenthum* [...], Frankfurt am Main/Leipzig 1674, ohne Seitenangabe



Abb. 175: Anonym, Zweites „Haupt-Bild“ zu Johann Arnolds drittem Buch vom wahren Christentum, Kupferstich, aus: Johann Arndt, *Vier geistreiche Buecher vom wahren Christenthum* [...], Frankfurt am Main/Leipzig 1674, ohne Seitenangabe

und hält.⁴¹⁴ Im zweiten „Haupt-Bild“, dass der Darstellung der *Fides* direkt gegenübergestellt ist, findet sich währenddessen eine ebenfalls in der Dreiviertelansicht zum linken Bildrand ausgerichtete Frauengestalt in einer hügeligen Landschaft, deren Gewand nahezu identisch ist mit dem Kleid, das die weibliche Bildfigur auf der rechten Bildseite in dem zweiten „Haupt-Bild“ der Leipziger Arndt-Ausgabe von 1696 (und 1699) trägt (Abb. 175). Zu ihren Füßen suchen drei kleine Kinder in dem 1674 publizierten Blatt an ihrem Rock emporzusteigen. Flankiert wird die Frau von drei liegenden beziehungsweise an Krücken und Gehhilfen gehenden Männern. Mit dem linken Zeigefinger weist

414 Zur Ikonographie der *Fides* nach Cesare Ripas (1555–1622) *Iconologia* von 1593 vgl. Evans 1994, Sp. 376.

die Frauengestalt auf ein Bild des Gekreuzigten, das an einem Band aus dem Himmel herabgelassen wird. In der Rechten offeriert sie hingegen unter dem göttlichen Tetragramm ein flammendes Herz; über dieses Attribut hinaus weist sich die weibliche Bildfigur zweifelsfrei durch die Bildunterschrift „Die Liebe hilfft mit Rath und That / Wer hülft und Trost vonnöthen hat“ als *Caritas* aus.⁴¹⁵ In den beiden „Haupt-Bildern“ des dritten Buches der Arndt-Ausgabe von 1674 haben wir es mit zwei der drei theologischen Tugenden (nach 1 Kor 13,13) zu tun.⁴¹⁶ Während diese durch die Anlage der beiden paarweise angeordneten Kupferstiche noch klar voneinander zu scheiden sind, erscheinen sie durch die Einfügung der beiden herzförmigen Bilder in der Leipziger Arndt-Ausgabe von 1696 (und 1699) auf eigenartige Weise miteinander verquickt. Wie durch die Geste der einander fassenden Hände noch einmal explizit unterstrichen wird, gehen *Caritas* und *Fides* „Hand in Hand“ nebeneinander einher. Entsprechend der Prosaerklärung weist das Lamm vor der am linken Bildrand stehenden Personifikation hierbei auf das Charakteristikum der Geduld beziehungsweise Sanftmut hin, das die Liebe zusätzlich auszeichnet. So wird mit Blick auf ein 1540 gefertigtes Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinett von der Hand des Nürnberger Künstlers Hans Sebald Beham (1500–1550) deutlich, dass es sich bei diesem Tier traditionell um ein Attribut der *Patientia* handelt (Abb. 176).⁴¹⁷ In seinem Kupferstich stellt Beham die geflügelte Tugend von Engeln bekrönt unter der Bildinschrift „PACIENTIA“ auf einem Säulenschaft sitzend dar, wobei sie ein Lamm in den Armen hält. Es ist an anderer Stelle näher zu untersuchen, warum eben diese Tugenden in dem zweiten „Haupt-Bild“ der Leipziger Arndt-Ausgabe von 1696 (und 1699) miteinander in Beziehung gesetzt wurden, während *Spes* (neben *Fides* und *Caritas* die dritte klassische theologische Tugend) demgegenüber vernachlässigt scheint.⁴¹⁸ Im Hinblick auf die Präsentation des Motivs des Gekreuzigten gilt es, im Vergleich zu den Illustrationen der Eder'schen Vita, an dieser Stelle abschließend noch die auffällig unterschiedliche Bild-Text-Relation zu betrachten. Verglichen mit der hagiographischen Betrachtung, die etwa zeitgleich in München erschien, wird deutlich, dass dem geschriebenen Wort in dem in Leipzig erschienen lutherischen Band durch die Einfügung der Reimsprüche, des Vierzeilers sowie der ausführlichen Prosaerklärung außerordentliche Bedeutung eingeräumt worden ist. Da sich der Inhalt des „Haupt-Bildes“ in Beziehung zu dem Geschriebenen

415 Zur Ikonographie der *Caritas* nach Ripas *Iconologia* vgl. ebd., Sp. 377.

416 Vgl. Büttner und Gott dang 2006, S.148.

417 Zur Ikonographie der *Patientia* nach Ripas *Iconologia* vgl. Evans 1994, Sp. 377 sowie Kern 2002, S. 109, 166, 466, Abb. 48.

418 Margit Kern hat darauf hingewiesen, dass das Patientiaideal in der lutherischen Kreuzestheologie im Zusammenhang mit der Weisheits- bzw. Vernunftkritik von besonderem Stellenwert war. Vgl. Kern 2002, S. 95–97, 107 f. Im 16. Jahrhundert wurde die Tugend der christlichen Geduld allgegenwärtig und kann auch im 17. Jahrhundert in vielen Texten und Schriften nachgewiesen werden. Vgl. ebd., S. 164 f.



Abb. 176: Hans Sebald Beham, *Geduld* (*Patientia*), 1540, Kupferstich 10,5×70 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

beim Lesen nicht auf den ersten Blick erschließt, lädt die Illustration zur intensiven Beschäftigung mit der Erbauungsschrift und – über die darin aufgezeigten Bibelbezüge – schließlich auch zum Studium der Heiligen Schrift ein. Das „Haupt-Bild“ der Arndt’schen Erbauungsschrift regt keine den Körper der Betrachtenden konkret mit einbeziehende Meditation an, sondern ist für eine intellektuelle Bildreflexion konzipiert. Die mit der Geburts- und Kreuzigungsszene erfüllten Herzen auf der Brust der beiden Personifikationen sind als abstrakte „Schau- oder Lehrbilder“ zu verstehen, mit denen die Verkörperungen der Tugenden überblendet werden. Die Geste der auf das herzförmige Bild weisenden Hand der am rechten Bildrand stehenden Frauengestalt evoziert nicht den Eindruck, dass der Gekreuzigte im Herzen der Personifikation tatsächlich am eigenen Körper mess- und in seiner Materie begreifbar wird; anders als bei der Darstellung der heiligen Klara in dem Kupferstich Wolfgangs bleibt es in der lutherischen Erbauungsschrift bei einem didaktischen Fingerzeig. Im Verweis auf das Herz manifestieren sich konfessionsspezifische Körper-Konzeptionen in den einander gegenübergestellten Erbauungsbüchern und ihren Illustrationen sehr deutlich. Während dem Motiv des Gekreuzigten im Herzen selbst kein konfessionelles Bekenntnis inhärent ist, verdeutlichen die Konstruktionen der vorgestellten Körper, aber auch die

mit den Illustrationen verknüpften spezifischen Bildpraktiken, prägnante Unterschiede zwischen der katholischen Vita der heiligen Klara von Montefalco und den lutherischen *Büchern vom wahren Christentum*.

Wie das Inventar des Kraichgauer Adelligen Damenstifts bezeugt, besaßen sowohl Amalia von Mentzingen als auch die Freiin von Venningen eine Ausgabe der Arndt'schen Erbauungsschrift; im Zuge der Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts gingen beide Bücher in den Besitz desselben über.⁴¹⁹ Bei dem Band, der ehemals der Stifterin gehörte, handelt es sich, wie aus den Notizen über die dem Stift übereigneten Güter abgeleitet werden kann, um eine Ausgabe, die 1707 in Frankfurt am Main erschien.⁴²⁰ Diese wiederum ordnet Peil als unveränderte Neuauflage einer ebendort veröffentlichten Arndt-Ausgabe aus dem Jahre 1700 zu, in der die „Haupt-Bilder“ der Leipziger Ausgabe von 1696 (und 1699) jedoch nicht übernommen wurden.⁴²¹ Die Illustrationen der lutherischen Erbauungsschrift sind, trotz dieses Negativbefunds, als mögliche Inspirationsquelle für das „Stifts Zeichen“ nicht auszuschließen. Viel wahrscheinlicher scheint jedoch, dass Amalia von Mentzingen im Rahmen der Recherchen, die zur Gründung ihrer Stiftung angestellt wurden, über einen weiteren herzförmigen Orden eines bereits existierenden lutherischen Damenstifts in Kenntnis gesetzt wurde. Diese mögliche Vorlage für das „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adelligen Damenstifts gilt es im Folgenden genauer in den Blick zu nehmen.

Die Ordensdekoration des lutherischen Gisela-Agnes-Stifts in Köthen als weiteres mögliches Vorbild für das „Stifts Zeichen“

Als mögliches Vorbild für den Stiftsorden der Freiin von Venningen ist eine Ordensdekoration in Betracht zu ziehen, die zur Zeit der Einrichtung des Kraichgauer Adelligen Damenstifts im lutherischen Adelligen Frauen- und Fräulein-Gisela-Agnes-Stift zu Köthen wohl bereits lange getragen wurde.⁴²² Die verwitwete Fürstin Gisela Agnes von Anhalt-Köthen (1669–1740), geborene Reichsgräfin zu Nienburg und in morgannatischer Ehe verheiratet mit dem Fürsten Emanuel Lebrecht zu Anhalt-Köthen (1671–1704), begründete diese Frauengemeinschaft im Jahre 1711, in einer Zeit, in der

419 Vgl. Wild, *Inventarium* 1724, GLA 69 Damenstift A 456, fol. 95r und 97r. Vgl. ferner Schwarz 1918, S. 20.

420 Vgl. Wild, *Inventarium* 1724, GLA 69 Damenstift A 456, fol. 95r sowie Peil 1977, Sp. 1030.

421 Vgl. Peil 1977, Sp. 973 f. und 1029 f.

422 Zum Adelligen Frauen- und Fräulein-Gisela-Agnes-Stift in Köthen und zu seinem Stiftsorden vgl. Thorsten Heese, Gisela Agnes von Anhalt-Köthen, geb. von Rath – die Fürstinmutter des Bach-Mäzens, in: *Cöthener Bach-Hefte* 10 (2002), S. 141–180, hier S. 167–171; Gerd Scharfenberg, Der Stiftsorden des Adelligen Frauen- und Fräulein-Gisela-Agnes-Stifts zu Köthen, in: *Militaria* 22/3 (1971), S. 95–98; Friedrich Heine, Fürstin Gisela Agnes, in: *Köthen* (1909), S. 27–29; Gritzner 1893, S. 124–127.

sie aufgrund ihrer gesellschaftlichen Herkunft aus dem Niederadel, der lutherischen Konfession am reformierten Köthener Hof und ihres Witwenstandes unter außerordentlichem Legitimationsdruck stand.⁴²³ Die 1757 von Samuel Lentz (1686–1776) veröffentlichte Stiftungsurkunde, die noch im Jahre 1711 von Gisela Agnes signiert wurde, stellt fest, dass die Institution für „adlich, honette [...] Frauenzimmer, so unserer Evangelischen Lutherischen Religion zugethan“⁴²⁴ bestimmt war. Der älteste Sohn der Stifterin, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728), versprach seiner Mutter in einem *Pactum* von 1716 die Konfirmation ihrer Stiftung, verstarb jedoch noch bevor er den auf das Jahr 1724 datierten Entwurf der Bestätigung vollziehen konnte. Das Gisela-Agnes-Stift wurde daher erst im Jahre 1731 von Fürst August Ludwig (1697–1755), dem zweiten Sohn der Stifterin, auf deren Ansuchen hin, offiziell bestätigt.⁴²⁵ Auch wenn sich die Konfirmation aus eben beschriebenen Gründen um einige Jahre verzögerte, war das Köthener Damenstift bereits 1711 eingeweiht worden. Obgleich schriftliche Belege fehlen, ist anzunehmen, dass das von der Fürstin gestiftete Kleinod bereits zur Einführung der ersten Konventualinnen verliehen wurde und dementsprechend den Informant*innen Amalia von Mentzingens bei ihrer Suche nach vorbildhaften Institutionen für das Kraichgauer Adelige Damenstift aufgefallen sein könnte.⁴²⁶ Ein um 1750 datiertes Exemplar des von Gisela Agnes gestifteten Ordens aus dem Historischen Museum im Köthener Schloss bezeugt das Selbstverständnis der Stifterin (Abb. 177): So sind unter dem blassrot emaillierten, goldbordierten herzförmigen Emblem ein eingehängter, purpurfarbener Fürstenhut sowie darunter die mittels Ösen beweglich befestigten ineinander verschlungenen, dunkelblau emaillierten Initialen „G[isela] A[gnese]“ angebracht.⁴²⁷ Bei dem überhöhten Monogramm handelt es sich um einen für Ordensdekorationen im Allgemeinen und Stiftsorden im Speziellen nicht unüblichen Verweis auf den Rang der Stifterin, der jedoch vor dem Hintergrund der oben skizzierten persönlichen Lage der Fürstin-Witwe zugleich ein besonderes Legitimationsbedürfnis zum Ausdruck zu bringen scheint. Das Kleinod

423 Vgl. Heese 2002, S. 141–171.

424 Samuel Lentz, *Becmannus enucleatus, suppletus et continuatus, Oder: Historisch-genealogische Fuerstellung des Hochfuerstlichen Hauses Anhalt, Und der davon abstammenden Markgrafen zu Brandenburg, Herzoge zu Sachsen, und Sachsen-Lauenburg*, Köthen-Dessau 1759, S. 1816.

425 Vgl. Heese 2002, S. 167; Scharfenberg 1971, S. 95 f.; Heine 1909; Gritzner 1893, S. 124 f. sowie Lentz 1759, S. 1816.

426 Bei Friedrich Heine findet sich der Hinweis darauf, dass Gisela Agnes selbst die Stifterin der Ordensdekoration war. Eine von ihm erwähnte originale Abbildung derselben nebst einer Bandprobe und Gisela Agnes' eigenhändiger Unterschrift im von Rath'schen Stammbaum konnte im Zuge der Recherchen jedoch nicht aufgefunden werden. Vgl. Heine 1909, S. 29.

427 Zur Gestaltung des Stiftsordens vgl. Red., Art. „Stiftsdamen-Orden“, in: *Lexikon der Ordenskunde*. Von Adlerschild bis Zitronenorden, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regenstauf 2010, S. 534 f. mit Abb. 9; Scharfenberg 1971, S. 96 f.; Heine 1909, S. 27–29; Gritzner 1893, S. 127.



Abb. 177: Anonym, Ordensdekoration des Gisela-Agnes-Stifts in Köthen (Aversseite), um 1750, Gold, Emaille, unbekannte Maße, Köthen, Historisches Museum und Bach-Gedenkstätte

des Gisela-Agnes-Stifts ist überdies sowohl auf seiner Avers- als auch auf der Reversseite mit Inschriften versehen. Auf der Vorderseite wird das Motiv des Gekreuzigten von den Worten „Halt im Gedächtnis Jesum Christum“ aus 2 Tim 2,8 gerahmt.⁴²⁸ Auf der Rückseite findet sich demgegenüber auf einem himmelblauen Grund das zwei-zeilige Bibelzitat „Züchtig Gerecht / Gottseelig“ aus Tit 2,12.

In der Gestaltung des Ordenszeichens und dem Rekurs auf das biblische Wort bildet sich der Lebenswandel ab, der im *Fundationsbrief* von 1711 von den Konventualinnen gefordert wurde: Als Vorbild für die Stiftsdamen wählte Gisela Agnes eine der

⁴²⁸ Im Jahre 1724 führte Johann Sebastian Bach (1685–1750), der zwischen 1717–1723 am Köthener Hof wirkte, in Leipzig zum ersten Mal eine Kirchenkantate (BWV 67) mit dem Titel *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* auf, die er für den Sonntag Quasimodogeniti komponierte.

Gestalten der Heiligen Schrift aus, die sie sich selbst zum Exempel gewählt hatte.⁴²⁹ So stellte für sie selbst, neben der paulinischen Witwe, das Leben der einzigen Prophetin des Neuen Testaments, Hanna, ein Leitmotiv dar.⁴³⁰ Wie die 84-jährige Witwe, die sich entsprechend der Darstellung in Lk 2, 36–38 stets im Tempel aufhielt, fastete und betete, hatten die Angehörigen des Köthener Stifts, dem Willen der Fürstin-Witwe entsprechend, „eyfrig vor dem Herrn im Gebet zu treten, und in Zucht und Ehrbarkeit ihr Leben zu fuehren“⁴³¹. Den „Heyland Jesus Christus [...] sollen sie“, wie Gisela Agnes in der Stiftungsurkunde unterstreicht, „in ihren Herzen und Gedaechnis behalten, sich durch ein christlich Leben andern zum Exempel und Muster darstellen, und im uebrigen an uns, wenn wir dereinst auch zu unsern Vaetern schlafen gegangen, allezeit in Guten gedenken [...]“.⁴³²

Die tragbare Auszeichnung, die von der ältesten Stiftsdame, der sogenannten „Seniorin“, an einem hellblauen Schulterband und von allen anderen Mitgliedern an einer gleichfarbigen Brustschleife angelegt wurde, artikuliert durch die Inschrift im Avers des Herzordens die Forderung, „Jesum Christum“ – in der in dem Bild vorgestellten Gestalt des leidenden Gottessohnes – im Gedächtnis zu behalten. Bezeichnenderweise findet sich an der Stelle, an der im „Stifts Zeichen“ des Kraichgauer Adeligen Damenstifts ein zweiter Totenkopf – der Schädel Adams – am Fuß des Kreuzes liegt, eine kleine blaue Blüte, die wahrscheinlich ein Vergißmeinnicht meint. Durch diese Anspielungen nimmt das Kleinod auf ein Körpergedächtnis Bezug, das, wie die Form des Schmuckstücks verdeutlicht, nicht etwa im Kopf, sondern im Herzen lokalisiert ist.⁴³³ Der emaillierte Stiftsorden wird so zu einem materiellen Zeichen am Körperäußeren, das auf das Herz als Speicherort und Archiv der *memoria* im Inneren des Körpers verweist. An der Schärpe diente das Schmuckstück als Erinnerungszeichen, und es deutet auf die Verpflichtung der Konventualinnen hin, den Gekreuzigten als Vorstellungsbild in ihren Herzen zu tragen, ohne dieses „innere Bild“ konkret verkörpern zu wollen. Durch Gisela Agnes' Monogramm wird das Gedächtnis an Jesus Christus schließlich auch mit der Erinnerung an die Stifterin verbunden, die sich in die Nachfolge der prophetischen Hanna stellte, um ihr eigenes Witwendasein zu nobilitieren, wobei entscheidend ist, dass Hanna bei der Präsentation im Tempel in Jesus den prophezeiten Erlöser erkannte. In der Inschrift „Halt im Gedächtnis Jesum Christum“

429 Vgl. Heese 2002, S. 166, 169.

430 Vgl. ebd., S. 166.

431 Lentz 1759, S. 1816. Vgl. auch Heese 2002, S. 166, 169; Heine 1909, S. 28.

432 Lentz 1759, S. 1822. Vgl. auch Heese 2002, S. 169.

433 Zur Konzeption des Herzens als Ort des Gedächtnisses vgl. die Einleitung der vorliegenden Studie, S. 35. Allgemein zum Verhältnis von Körper und Gedächtnis bzw. zum Körpergedächtnis vgl. Hahn 2010; *Körpergedächtnis / Gedächtniskörper*, herausgegeben von Therese Frey Steffen (= *figurationen, gender, literatur, kultur*, Band 9, Heft 1), Köln u. a. 2008.

spiegelt sich darüber hinaus auch die Forderung Martin Luthers wider, Bilder zu fertigen, damit sich das Herz an den Gottessohn erinnere.⁴³⁴ In einem weiteren Schritt wird der für die lutherische Bildtheologie zentrale Gedanke des „Sich-Einbildens“ des Gekreuzigten im eigenen Herzen näher zu beleuchten sein.

Das „Sich-Einbilden“ des Gekreuzigten im eigenen Herzen als zentraler Gedanken der lutherischen Bildtheologie

Von grundlegender Bedeutung für die lutherische Vorstellung, sich den Gekreuzigten in das eigene Herz „einzubilden“, ist die Voraussetzung, dass der Mensch durch seinen Glauben Jesus Christus bereits im eigenen Herzen trägt, die Information ist diesem bereits eingeschrieben, Bilder sollen lediglich der Erinnerung dienen.⁴³⁵ Wie Johann Anselm Steiger aufzeigt, bildet Gott sich, der Lehre Martin Luthers zufolge, den Menschen durch das Evangelium vor; die Glaubenden selbst sind dazu angehalten, sich den ihnen „fürgebildeten“ Gott – im Bild des Gekreuzigten – wiederum recht in das eigene Herz zu bilden.⁴³⁶ In diesem Sinne führte der Reformator im Jahre 1538 in einer Predigt aus:

„So hat man ihnen [Jesus Christus] auch an fast allen orttern an die wanth gemahlet und auff die muntze gepreget. Wolt gott aber, das er in unsere hertzen auch also gepreget und geschrieben were, wie den billich sein soltte, das er ins hertz gesiegelt wurde, wie den die brauth im hohen liede Salomonis saget: ‚Druck mich auff deinen arm, und siegele mich ins hertz.‘“⁴³⁷

Luthers Sermon zeigt auf, dass noch so viele Bilder des Gottessohnes an Wänden oder auf Münzen nicht zum Ziel führen, wenn es lediglich um eine reiche Bildproduktion geht. Vielmehr sei Gott daran gelegen, dass die Gläubigen das Bild Jesu Christi in ihren Herzen verinnerlichen. Wenn das Herz jedoch „nicht dabei ist“, kann ein Bild seinen eigentlichen Zweck – die Bildung des Herzens – nicht erfüllen. Der Reformator greift in seinen Ausführungen auf die biblische Siegelmetaphorik des Hohenliedes zurück, um das Vorstellungsbild der *unio mystica* zum Ausdruck zu bringen. Diese bedeutet im lutherischen Sinne – wie an früherer Stelle in diesem Kapitel herausgearbeitet wurde –, „von Herzen zu glauben“.⁴³⁸ Zur Schärfung dieses Gedankens recurriert Luther in dem eben zitierten Auszug aus seiner Predigt bemerkenswerterweise auch auf die traditio-

434 Vgl. Koerner 2017, S. 268.

435 Vgl. ebd.

436 Vgl. Steiger 2002, S. 124.

437 Martin Luther, WA 47, 60, 20–25. Vgl. Wimböck 2010, S. 179.

438 Zur *unio mystica*, die nach Martin Luther den von Herzen kommenden Glauben meint, vgl. dieses Kapitel, S. 358 f.

nellen Vorstellungsbilder vom Einprägen und Einschreiben des Gottessohnes im Herzen. Eine noch drastischere Formulierung findet sich diesbezüglich bereits in seinem Sermon zum zweiten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1533, in dem es heißt:

„So wolt unser herr Gott auch gern, das wir sein wort vleissig inn unserm hertzen bewiegeten und so einbildeten, das schier natur draus würde, Sic in Canticis: ‚drucke mich inn dein hertz als ein siegel‘ und brandzeichen, das es nicht allein schwebe auff dem hertzen als ein schawwm auff dem wasser oder geyfer auff der zungen, den man aussprieget, Vellem, dicit, das es ins hertz gedruckt wurdem das das malzeichen bliebe, das es niemand mocht auswisschen, als wer es drinn gewachsen natürlich, das sich nicht liesse auskratzen. Tale cor fuit Mariae, darinn die wort sind blieben als eingegraben [...]“⁴³⁹

Die Verknüpfung der Siegelmetaphorik mit dem Gedanken, dass die Mutter Gottes die Erste war, die den Gottessohn in ihr Herz einbildete, zeugt davon, dass die Gläubigen es Maria gleich tun sollen. *Unio mystica* bedeutet also auch, Jesus Christus so im eigenen Herzen aufzunehmen, wie Maria den Logos in ihrem Herzen empfing. Der Gekreuzigte beziehungsweise sein Bild soll hierbei nicht bloß auf dem Herzen schweben, sondern, Luthers Ausführungen zufolge, wie ein Brandzeichen im Herzen eingepägt werden. Vor dem Hintergrund, dass der Reformator den „herzlichen Glauben“ mit Bildern wie dem Einprägen und Einschreiben zu verdeutlichen sucht, stellt sich die Frage, ob seine Aufforderungen tatsächlich wortwörtlich zu nehmen sind und im Sinne von Körpermodifikationen aufgefasst werden können. Wären Brandmarkierungen oder Narbenschriften, wie sie im vorherigen Kapitel als Körperpraktiken in katholischen Frauenklöstern beleuchtet wurden, also auch für die lutherischen Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts eine angemessene Strategie zur Verinnerlichung des leidenden Gottessohnes gewesen?

Ein Herzorden versus „papistische Körpermodifikationen“. Nüchterleins Konstruktion konfessionsspezifischer Verinnerlichungsstrategien

Eine Antwort auf die oben aufgeworfene Frage findet sich in der eingangs zitierten Einweihungspredigt des Mentzinger Pfarrers Johann Michael Nüchterlein, in der dieser in Bezug auf das „Stifts Zeichen“ das Folgende ausführt:

„Dieses Ordenszeich[en], zu ihrer distinction u: erbautniß, hängen sie [die Stiftsdamen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts] nicht nur etwa aufs hertz, u: ihre brust, wie etwa im Papstum sich viele das Creütz Jesu laßen mit eisen einbrennen auf ihre brust od arm od wie ehemals Borelaus König in Pohlen, seines H. vatters bildniß u: contervay stetigst

439 Martin Luther, WA 37, 246, 1–8. Vgl. auch *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*, herausgegeben von Kurt Aland, 10+2 Bände, Berlin u.a. 1948–1990, Band 8, S. 52.

aus kindl. er liebe u: andencken auf seiner brust trug, sondern truckens gar ins hertz u: brust u: sprechen: Mein lebtag will ich dich aus meinem sinn nicht laßen, ich will dich, gleichwie du mich, mit liebes Armen faßen, du sollst seyn meines hertzens licht, u: wenn mein hertz in Stücken bricht, soltu mein hertze bleiben, ich will mich dir mein höchster ruhm, hiermit zu deinem eigenthum auf ewigl. verschreiben [...].⁴⁴⁰

Wie Nüchterlein unterstreicht, unterscheidet sich das Tragen des Ordenszeichens im lutherischen Kraichgauer Adeligen Damenstift als Verinnerlichungsstrategie ganz grundsätzlich von Körpermodifikationen wie Brandmarkierungen. In seiner Wortwahl klingt einerseits die Rezeption der Forderung in Luthers eben zitiertem Sermon an, den Logos nicht allein auf dem eigenen Herzen schweben zu lassen, sondern ihn tief in selbiges einzubilden. Andererseits griff der Mentzinger Pfarrer zur Konzeption seines Sermons – wie mit dieser Arbeit aufgezeigt werden soll – aber unter anderem auch auf ein Werk mit dem Titel *Gottholds zufällige Andachten* zurück, das der lutherische Theologe Christian Scriver (1629–1693) in einer ersten vollständigen, vier Teile umfassenden Auflage im Jahre 1671 in Leipzig publizierte und das in der Folge neben Arndts *Büchern vom wahren Christentum* zu einer der bekanntesten Erbauungsschriften des 17. Jahrhunderts avancierte.⁴⁴¹ In der 335. Meditation – von der Nüchterlein sich für die eben zitierte Passage seiner Predigt inspirieren ließ – berichtet Scriver über folgende Begebenheit aus dem Leben des christlichen Pilgers Gotthold:

„Gotthold ward von einem Freunde eine junge Linde gezeiget / in deren Rinde die beyde Woerter: JESUS / Alles geschnitten / und folgends zierlich außgewachsen und zusehen waren; Zweiffelsfrey / sprach er / ist diese Hand von einem JESum liebenden Hertzen getrieben worden / denn weiß das Hertz voll ist / das redet der Mund / das schreibet die Hand. Es haben in diesem Fall oft die heiligen Seelen ihre hertzliche Liebe zu ihrem Erloeser mannigfaltig und verwunderlich erwiesen. Die ersten und eyffrigsten Christen haben nicht allein zum stetigen Andencken des HERRn JESu / Ringe getragen in deren Breite / entweder das Creuz oder der Name Christi / mit zween Griechischen ueber einander gesetzten Buchstaben geaetzt gewesen / sondern auch etliche seinen heiligen suessen Name mit gluenden Eisen / auff ihre Arm oder Brust einbrennen lassen [...].⁴⁴²

Über das von Nüchterlein übernommene Motiv der Brandmarkierungen hinaus kommt Scriver in seinen Ausführungen an späterer Stelle auch auf die Narbenschrift des seligen Heinrich Seuse zu sprechen, der sich, wie Scriver assoziiert, den Namen

440 Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 3r.

441 Vgl. Christian Scriver, *Gottholds zufällige Andachten* [...], Leipzig 1671. Durch die Nennung des Namens Gotthold findet sich in Nüchterleins Predigt ein Hinweis auf diese Erbauungsschrift. Vgl. Nüchterlein, *Sermon zur Einweihung* 1721, GLA 69 Damenstift A 454, fol. 2v. Wie überdies aus dem Inventar des Kraichgauer Adeligen Damenstifts hervorgeht, war die von Amalia von Mentzingen gestiftete Institution ebenfalls im Besitz eines Exemplars von Scrivers Band. Vgl. Schwarz 1918, S. 20.

442 Scriver 1671, „Das vierde Hundert“, S. 124.

Jesu Christi so tief in die Haut seiner Brust schnitt, dass sie – analog zu der von Gott hold betrachteten Bauminschrift in der Linde – „darinnen ausgewachsen und eigentlich zu lesen gewesen [sei]“⁴⁴³. Vor der Folie derartiger Beispiele für (Selbst-)Einschreibungen des Namens Jesu Christi führt Scriver seinen Protagonisten Gotthold in dessen Andacht letztlich zu dem Schluss:

„Zwar wil ich nicht eben rathen / daß wir es auch so machen / wie obgesetzte Freunde des HErrn Jesu / doch will ich auch der bruenstigen Liebe kein Maß noch Ziel stecken: Was im Glauben und aus reiner Liebe geschieht / wer kan das verachte? [...] Ach wenn ich wueste / daß ich mir selbst und vielen andern diesen theuern sueßen Namen damit koennte ins Hertz schreiben / ich wolt [ihn] in alle Baum-Rinde ritzen / an alle Waende schreiben / in Gold / Silber und Ertz graben / in die Steinfelsen einhauen / ja mit meinem Blut / aus Danckbarkeit fuer sein vergossenes Blut / in alle Buecher / die mir vorkaemen / verzeichnen / Doch wil ich mit obgemeldetem Suso sagen: O HErr Jesu! meines Hertzens einiger Trost / hoechste Freude und Lust! Ich bitte dich / schreibe und druecke du dich selber in mein Hertz / daß ich deiner nimmer vergesse / von dir hier Trost in Noethen / und dort Freude und Seligkeit erlange ewiglich!“⁴⁴⁴

(Selbst-)Einschreibungen des Namens Jesu Christi in Form von Bauminschriften, Brandmarkierungen oder Narbenschriften sind – wie Scriver durch die Worte Gott holds zu vermitteln sucht – nicht grundsätzlich abzulehnen. Obgleich sie als Ausdruck des Glaubens und der Liebe zu Gott nicht zu verurteilen sind, wird der Erfolg derartiger Verinnerlichungsstrategien in den „zufälligen Andachten“ Gottholds jedoch in Frage gestellt. Während Scriver die Kontinuität von Körpermodifikationen seit dem frühen Christentum unterstreicht, sind es in Nüchterleins konfessionspolemisch zugespitzter Argumentation nicht mehr die „ersten und eifrigsten Christen“, sondern die „Papisten“, die sich das Kreuz Jesu Christi mit einem glühenden Eisen in ihre Körper einbrennen.⁴⁴⁵ Eine derartige Körperpraxis käme für die lutherischen Stiftsdamen seiner Überzeugung nach nicht in Frage, da sie schlichtweg nicht zum Ziel führe.

Der Mentzinger Pfarrer konstruiert in seinem Sermon eine Konfessionsspezifität der beiden Verinnerlichungsstrategien, deren Erfolgsaussichten er ganz unterschiedlich bewertet. Während die Versuche der Katholik*innen, sich den Gottessohn mithilfe einer Brandmarkierung ins Herz einzuprägen, an der Haut als Grenze zwischen Körperäußerem und -innerem scheitern müssen, hängen die Angehörigen des Kraichgauer Adeligen Damenstifts, Nüchterleins Argumentation zufolge, ihr Ordenszeichen

443 Ebd., S. 125. Zur Narbenschrift des seligen Heinrich Seuse vgl. das dritte Kapitel der vorliegenden Studie, S. 190–197.

444 Scriver 1671, „Das vierdte Hundert“, S. 126 f.

445 Eine ähnliche Konstruktion der Tätowierung als katholische Körperpraxis kann im Kontext der frühneuzeitlichen Pilgerfahrt nach Jerusalem beobachtet werden. Vgl. hierzu Schaller 2018, insbesondere S. 61, 68–71.

nicht einfach nur „aufs hertz, u: ihre brust“, sondern „truckens gar ins hertz“. Der Verinnerlichungsversuch der Katholik*innen durch die Modifikation des Körperäußeren bleibt erfolglos, demgegenüber tragen die lutherischen Stiftsdamen, der Lehre des Reformators entsprechend, das Bild des Gekreuzigten bereits durch die *unio mystica* im Glauben so tief in ihren Herzen, dass das Ordenszeichen auf ihrer Brust lediglich als Erinnerungszeichen wirkt. Es bezeugt, dass das „Sich-Einbilden“ im eigenen Herzen bereits erfolgte und erfolgreich war. Das herzförmige Emblem des Stiftsordens beansprucht hierbei nicht, gleichbedeutend mit dem „inneren Bild“ des ans Kreuz geschlagenen Jesus Christus zu sein, sondern steht lediglich als Symbol dafür, dass sich die Angehörigen des lutherischen Damenstifts sicher sein können, den Gottessohn im eigenen Herzen zu tragen. Welche Konsequenzen eine derartige Konzeption des „Stifts Zeichens“ für das Bildnis der Freiin von Venningen bedeuten, soll im Folgenden ausgeführt werden.

Beobachtungen zum Verhältnis von Körper und „Stifts Zeichen“

Auffällig ist, dass Rosina Susanna von Venningen das „Stifts Zeichen“ in ihrem Porträt nicht selbst anblickt, sondern es den Betrachtenden vorzeigt. Es geht nicht darum, das Bild des Gekreuzigten in einer Meditation zu verinnerlichen, vielmehr hält sie ihren Herzorden dem Gegenüber entgegen und bedeutet mit dieser Geste, dass das „Stifts Zeichen“, gemäß der Forderung Amalia von Mentzingens als „Gedenck- und Merck Mahl“ des Standes der lutherischen Äbtissin verstanden werden muss. Rosina Susanna von Venningen präsentiert mithilfe des Kleinods ihren vornehmen gesellschaftlichen wie auch geistlichen Stand. Mithilfe des mit Diamanten besetzten Ordenszeichens weist sie sich als erstes Mitglied einer elitären und zugleich auch exemplarischen Stiftsgemeinschaft aus. Das Äbtissinnenporträt aus dem Kraichgauer Adeligen Damenstift stellt einen Körper vor, der mit einer tragbaren Auszeichnung versehen ist. Das Schmuckstück an der Schärpe verleiht der Freiin von Venningen eine besondere Würde. Durch ihr „Stifts Zeichen“ kann sie sich gleich auf zweifache Weise nobilitieren: So verfügt die lutherische Äbtissin, wie das Gemälde suggeriert, nicht allein über die (vermeintliche) finanzielle Potenz und den Status, um eine mit den wertvollsten Edelsteinen geschmückte Ordensdekoration zu tragen. Das Kleinod des Kraichgauer Adeligen Damenstifts wird zugleich auch zum Beweisstück dafür, dass sie als lutherische adelige Frau die Gewissheit besitzt, den Gottessohn in ihrem Herzen zu tragen. In Verbindung mit dem Bildmotiv des Gekreuzigten nehmen die Form des Schmuckstücks und seine Anbringung in der Nähe des Herzens der Äbtissin Bezug auf die Vorstellung der *unio mystica*, doch die in der Predigt Nüchterleins thematisierten Körpererfahrungen vom Einwohnen und Einprägen des Göttlichen im Herzen der Gläubigen werden nicht am Körperbild durchdekliniert. Auf das Erlebnis der durch den Glauben im Herzinneren stattfindenden geistlichen Vermählung wird

mithilfe des Kleinods des Kraichgauer Adelligen Damenstifts lediglich verwiesen. Das allein symbolischen Charakter tragende „Stifts Zeichen“ und der Körper der Freiin Rosina Susanna von Venningen bleiben – anders als in den zuvor untersuchten Nonnenporträts – als voneinander getrennte und in sich geschlossene Entitäten bestehen.

Wie die Untersuchung des „Stifts Zeichens“ ergab, sollte dieses sowohl den geistlichen als auch den gesellschaftlichen Stand der Angehörigen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts betonen. In diesem Sinne wurde das herzförmige Schmuckstück in Nüchterleins Einweihungspredigt in Ergänzung zu den Ausführungen Amalia von Mentzingens auch als Zeichen der „distinction u: erbautniß“ der Stiftsdamen konzipiert. In Verbindung mit der Inszenierung einer zeremoniellen Verleihung nahm die Materialität des Kleinods sowie seine Trageweise auf die frühneuzeitlichen Ordensdekorationen höherer Stände Bezug. Dass die tragbare Auszeichnung die soziale Distinktion der lutherischen Stiftsmitglieder zum Ausdruck brachte, zugleich aber auch ihre exemplarische Religiosität unterstrich, verweist auf ein Ineinanderverwobensein der Kategorien Konfession, Stand und Geschlecht. Das Kleinod sollte schließlich auch dazu anregen, sich den Gekreuzigten in das eigene Herz „einzubilden“. Obgleich Luther selbst zur Veranschaulichung dieses Gedankens auf das Vorstellungsbild des Einprägens beziehungsweise der Brandmarkierung zu sprechen kam, waren derartige Praktiken für die Stiftsdamen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts undenkbar und überdies auch nicht nötig. Es bedurfte, wie der lutherische Prediger Nüchterlein unterstreicht, keiner materiellen Veränderung des Körperäußeren, da der Gottessohn unabhängig hiervon bereits durch die *unio mystica* im Glauben im Herzen der Stiftsangehörigen präsent war. Nachdem die Ausführungen sich bis hierher vornehmlich auf das Motiv des Gekreuzigten im Herzen auf der Vorderseite des „Stifts Zeichens“ konzentriert haben, soll abschließend beleuchtet werden, wie die Inschrift auf der Rückseite des Schmuckstücks im Bildnis Rosina Susanna von Venningens präsentiert wird.

4.8 Das aufgeschlagene Buch der Freiin von Venningen und die verborgene Inschrift auf der Rückseite des Stiftsordens

Da die Angehörigen des Kraichgauer Adelligen Damenstifts ihren Herzorden an einer Schärpe oder Brustschleife trugen, blieben die von Johann Christian Sachs zitierten Zeilen auf der Rückseite des „Stifts Zeichens“ ganz grundsätzlich verborgen. Die Inschrift konnte von Außenstehenden nur dann gelesen werden, wenn eine Stiftsangehörige die Reversseite des Schmuckstücks zur Betrachtung freigab, indem sie ihr Kleinod wendete. Es hing also von einer ganz persönlichen Entscheidung ab, ob das Geheimnis des Ordens mit anderen geteilt wurde oder nicht. Im Porträt der Freiin von Venningen hingegen sind die Zeilen, die auf die Gedanken der göttlichen Einwohnung

im Herzen beziehungsweise den durch Jesus Christus regierten Lebenslauf sowie die Verheißung der Gnadenkrone Bezug nehmen, in die Seiten des aufgeschlagenen Buches eingetragen. Auf der rechten Bildseite des Porträts ist der Band auf einem kleinen Beistelltisch vor der Freiin von Venningen platziert. Das Buch zieht hierbei den Blick der Betrachtenden des Gemäldes auf sich, da es leicht über die vordere Tischkante ragt und ihnen hierdurch am nächsten ist. Die Entzifferung der Zeilen bleibt dennoch mit einigen Anstrengungen verbunden, da diese wohl sehr bewusst zur Porträtierten ausgerichtet sind. Durch den ebenfalls auf dem Beistelltisch abgelegten linken Arm Rosina Susanna von Venningens und den Stoff ihres Gewands, der über eine der Buchseiten fällt, scheint es gerade so, als sei die Äbtissin noch kurz vor der Porträtsitzung in die Lektüre vertieft gewesen. Durch die Nähe zu ihrem Körper ist der Band zudem als etwas sehr Persönliches deklariert, das zugleich offenbart wird.

Es fällt weiterhin auf, dass nicht ein gedrucktes Erbauungsbuch dargestellt ist, vielmehr sind die Worte handschriftlich in die aufgeschlagenen Seiten eingetragen worden. Dass die untere Hälfte beider Blätter leer gelassen ist, unterstützt den Eindruck, die Äbtissin hätte ihre eigenen noch unvollendeten Notizen vor sich liegen. Das Bildnis suggeriert somit, Rosina Susanna von Venningen habe die Schreibfeder selbst in die Hand genommen, um durch den Akt des Niederschreibens und wiederholten Lesens unter anderem die biblischen Worte aus Joh 14,23 zu verinnerlichen. Ein persönliches Andachtsbuch anzulegen war in der Frühen Neuzeit durchaus üblich. So wird etwa in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek das 1617 begonnene Gebetbuch Magdalena Meisners, (geborene Person, 1594–1650) aufbewahrt, in dem die Gattin des Wittenberger lutherischen Theologen Balthasar Meisner (1587–1626) unter anderem ausgewählte Bibelsprüche, Gebete, Kirchenlieder und Trostsprüche zusammenstellte.⁴⁴⁶

Im Porträt Rosina Susanna von Venningens offenbart sich durch die Inszenierung der Inschrift der verborgenen Rückseite des Ordenszeichens in dem aufgeschlagenen Buch eine enge Text-Bild-Relation. Während dem Luthertum von Seiten der Forschung oft bescheinigt wurde, dass das Bild gegenüber der Schrift zurücktritt, führt das Äbtissinnenpoträt eine ausgeglichene Verschränkung von Text und Bild vor Augen, in der sich das Motiv des Gekreuzigten auf der Vorderseite des „Stifts Zeichens“ und die Zeilen in dem Andachtsbuch wechselseitig aufeinander beziehen und miteinander verknüpfen lassen. Durch die Wiedergabe dessen, was in der verborgenen Reversseite

⁴⁴⁶ Das Gebetbuch wird in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg unter der Signatur Cod. theol. 2189 aufbewahrt. Es handelt sich um einen Band mit 144 Blättern im Format von 11,5 × 7 cm. Die meisten Texte sind von Magdalena Meisner eigenhändig niedergeschrieben worden. Der Band beinhaltet darüber hinaus jedoch auch Texte, die von ihrer Schwiegermutter Anna Meisner, geb. Crantz sowie von Balthasar Meisner stammen. Vgl. Magdalena Meisner, geb. Person, *Gebetbuch (begonnen 1617)*, kritisch herausgegeben und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Johann Anselm Steiger, Passau 2013, hier S. 108 f.

des herzförmigen Schmuckstücks der lutherischen Äbtissin eingetragen ist, wird Schrift in dem Gemälde überhaupt erst thematisiert. Rosina Susanna von Venningen wird in ihrem Bildnis als eine gebildete Frau porträtiert, der nicht allein am vorbildlichen Bibelstudium, sondern auch der beständigen Verinnerlichung des Gelesenen gelegen war. Im Vergleich mit dem Porträt Suor Maria Sepellitas, in dem sich ebenso ein Buch auf dem Beistelltisch findet, manifestiert sich noch einmal ein entscheidender Unterschied: Während die Fürstin von Lampedusa ihre eigene Haut als Pergament nutzte, wählte die lutherische Äbtissin zur Reflexion über die göttliche Einschreibung in ihr Herz das Papier. Die sizilianische Benediktinerin markierte ihren Körper mit den Namen Jesu Christi und Mariens, die traditionell beschwörend angerufen wurden. Rosina Susanna von Venningen hingegen war, wie ihr Bildnis nahelegt, daran gelegen, ihren „von Herzen kommenden Glauben“ durch ein intensives Nachdenken über eine individuelle Sammlung ganzer Passagen aus der Bibel und anderer Schriftquellen unter Beweis zu stellen.

4.9 Ergebnisse und Ausblick – Herzeinschreibungen und die Rolle Mariens im lutherischen Kontext

Während in der zweiten Fallstudie herausgearbeitet wurde, dass die substanzielle Veränderung des Körperäußeren in Verbindung mit Herzeinschreibungen in katholischen Frauengemeinschaften nicht nur imaginiert, sondern in Form von Selbstbeschriftungen mitunter auch vollzogen werden konnte, wurden Körpermodifikationen vor dem Hintergrund der Ausführungen des lutherischen Predigers Nüchterlein im Kraichgauer Adeligen Damenstift kategorisch abgelehnt. Die Grundlage hierfür stellt ein völlig anderes Körperkonzept dar, in dem nicht von einer konsequenten Kongruenz zwischen dem Äußeren und dem Inneren ausgegangen wurde. Wie die Ausführungen zum Bildnis der lutherischen Äbtissin Rosina Susanna von Venningen verdeutlichen, wird in dem Gemälde ein Körper präsentiert, der mit einer tragbaren Auszeichnung geschmückt ist. Der Herzorden an der Schärpe konnte mit wechselnden Kleidern kombiniert und beliebig an- und wieder abgelegt werden. Dass es in Fällen eines schwerwiegenden Vergehens möglich war, das „Stifts Zeichen“ zu verwirken und dieses, um den Ehrverlust zu markieren, vom Körper der inkriminierten Stiftsdame abgerissen wurde, macht noch einmal sehr deutlich, dass die Neumodellierung des Körperbildes umkehrbar war, denn es wurde nicht von einer unauflösbaren Verbindung zwischen dem Kleinod und dem Herzen beziehungsweise dem Körper der Trägerinnen ausgegangen. Dass Stiftsangehörige ihr Ordenszeichen wieder abgeben mussten, wenn sie sich vermählen wollten, hatte keinerlei Auswirkungen; sie konnten sich gewiss sein, den Gottessohn dennoch weiterhin in ihrem Innersten zu tragen, da das

„äußere Bild“ des Gekreuzigten nicht als gleichbedeutend mit dem immateriellen Bildschatz im Herzen erachtet wurde. Die Darstellung Jesu Christi am Kreuz auf dem „Stifts Zeichen“ stellt dementsprechend keine Materialisierung der sich am Körper-äußeren manifestierenden Spuren der im Herzzinneren stattfindenden *unio mystica* dar, sondern ist als symbolischer Verweis auf diese Vorstellung zu verstehen.

Wenn festgehalten werden kann, dass die Körperbild-Konstruktionen in den untersuchten Porträts in entscheidender Weise von dem spezifischen institutionellen und konfessionellen Kontext abhängig waren, in dem die dargestellten Frauen lebten, inwiefern wurde dann dadurch auch die Motivwahl ihrer bildtragenden Schmuckstücke bedingt? Die Bildnisse der neuspanischen Konzeptionistin und der sizilianischen Benediktinerin vermittelten den Gedanken der Inkarnation Jesu Christi im Herzen der Porträtierten interessanterweise jeweils durch die Darstellungen des kindlichen Gottessohnes, doch – etwa mit Blick auf die heilige Klara von Montefalco, die Religiösen als Vorbild galt – scheint es prinzipiell möglich, dass in katholischen Nonnenklöstern auch das Bild des Gekreuzigten auf dem Körper angelegt wurde. Wie jedoch verhielt es sich mit der Zulässigkeit des Marienbildes in protestantischen Damenstiften? War es für Lutheranerinnen und Reformierte ganz und gar abwegig, die Jungfrau Maria zum Exempel zu erheben und ihre Effigie mit Bezug auf das eigene Herz am Körper zu tragen?

Dass es in protestantischen Damenstiften tatsächlich keineswegs ausgeschlossen war, sich mit einem Marienbild zu schmücken, kann am Beispiel der Insignien der Herforder Damenstifte nachgewiesen werden.⁴⁴⁷ Diese Ordensdekoration lässt sich sehr gut in einem Gemälde von der Hand Friedrich Wilhelm Gütes (um 1720–1778) studieren, das sich heute im Besitz des Städtischen Museums in Herford befindet (Abb. 178).⁴⁴⁸ Das in Öl auf Leinwand gefertigte Bildnis aus dem Jahre 1767, zeigt die letzte Äbtissin der beiden Herforder Damenstifte, Friederike Charlotte von Brandenburg-Schwedt (1745–1808, Regierungszeit: 1764–1802), die in dem Kniestück in einem Innenraum stehend, mit frontal ausgerichtetem Körper und in die Dreiviertelansicht gewendetem Haupt dargestellt ist. Der Äbtissinnenstab, der sich im Hintergrund auf der linken Bildseite des Porträts vor einem grünen Vorhang findet, verweist auf das Amt, das Friederike Charlotte zum Zeitpunkt der Entstehung des Werks innehielt. Währenddessen zeugen der samtrote, hermelinverbrämte Mantel und die goldene Fürstenkrone auf dem Tisch, der am rechten Bildrand platziert ist, unmissverständlich von dem hohen gesellschaftlichen Stand der Porträtierten. Auf dem eng geschnürten Mieder des prunkvollen, gold-silber-weiß schimmernden Kleids mit den aufwendigen

447 Vgl. hierzu Maria Schaller, „Memnisse et imitari“. Die Insignien der Herforder Damenstifte, in: Jahn und Schindler 2020, S. 205–224.

448 Mein herzlicher Dank gilt Sonja Langkafel, die mir die Besichtigung der Gemälde aus der Herforder Fürstabtei im Depot des Städtischen Museums in Herford ermöglichte.



Abb. 178: Friedrich Wilhelm Güte, *Friederike Charlotte von Brandenburg-Schwedt*, 1767, Öl auf Leinwand, 170 × 125,8 cm, Herford, Städtisches Museum

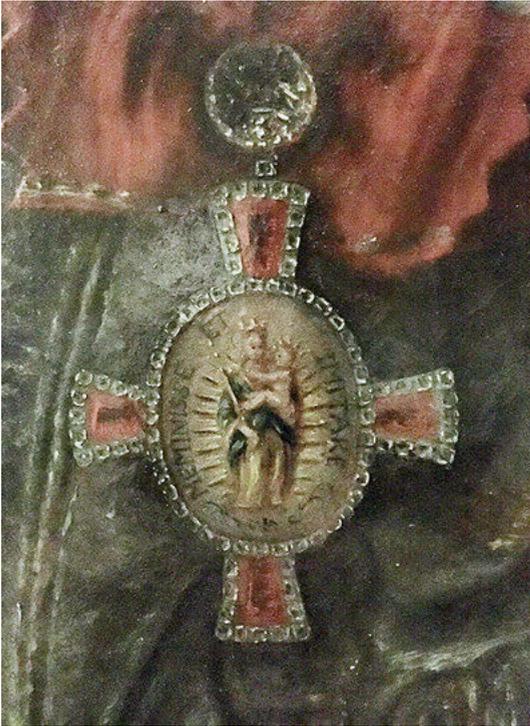


Abb. 179: Friedrich Wilhelm Güte, *Friederike Charlotte von Brandenburg-Schwedt* (Detail), 1767, Öl auf Leinwand, 170 × 125,8 cm, Herford, Städtisches Museum

Spitzenbesätzen ist als weiteres Zeichen ihrer Vorrangstellung und hohen Würde eine hellrote Schärpe mit einem diamantenbesetzten Ordenskreuz angelegt, in dessen Mitte sich ein ovales Medaillon mit dem Marienbild findet (Abb. 179). In Höhe des Herzens der Äbtissin ist überdies ein gestickter Bruststern an ihr Kleid angeheftet, der eine entsprechende Darstellung der Mutter Gottes zeigt (Abb. 180).

Die Insignien des seit dem Ende des 8. Jahrhunderts bestehenden und 823 zur Reichsabtei erhobenen Herforder Hochstifts und des 1011 gegründeten Tochterstifts Sankt Marien auf dem Berge wurden 1729 von der Großmutter Friederikes, Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt (1682–1750, Regierungszeit bis zum Tod: 1729–1750) anlässlich der Übernahme des Äbtissinnenamtes in beiden Institutionen eingeführt.⁴⁴⁹ Das

⁴⁴⁹ Zur Geschichte der beiden Herforder Damenstifte vgl. Philipp Claus und Tim Rahe, Versorgungs- institut für adlige Fräuleins? Zur Funktion des Stifts St. Marien auf dem Berge vor Herford im Vorfeld der Säkularisation, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 20 (2013), S.173–191, hier S.174; Christoph Laue, 1000 Jahre Marienstift auf dem Berge vor Herford, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 19 (2012), S.188–208, hier S.189 f., 195, 205; Hans Peter Hankel, *Die reichsunmittelbaren evangelischen Damenstifte im Alten Reich und ihr Ende. Eine vergleichende Untersuchung*, Frankfurt am Main 1996, S.38, 71, 76. Zur Einführung des Stiftsordens vgl. Thorsten Heese, *Mit Schulterband*



Abb. 180: Friedrich Wilhelm Güte, *Friederike Charlotte von Brandenburg-Schwedt* (Detail), 1767, Öl auf Leinwand, 170 × 125,8 cm, Herford, Städtisches Museum

ursprüngliche Aussehen des Herforder Stiftsordens kann nicht allein anhand mehrerer Bildnisse sowie des einzigen noch erhaltenen aus Porzellan, Emaille und Gold gefertigten Exemplars aus der Regierungszeit der letzten Herforder Äbtissin rekonstruiert werden (Abb. 181), sondern auch aufgrund zeitgenössischer Schriftquellen.⁴⁵⁰ So berichtet Carl Ludewig (auch: Karl Ludwig) Storch in seiner 1748 publizierte Herforder *Chronica*:

„Auf einer Seites dieses Orden-Stuecke [der Vorderseite] stehet die Jungfrau Maria mit dem Kindlein JEsu, abgebildet, wobey sich folgende Worte finden: Meminisse et imitari. [sich erinnern und imitieren, Übersetzung M.S.] Und auf der andern Seite [der Rückseite] ist der Nahme der Durchlauchtigsten Stifterin nebst der Jahrs-Zahl M D CC XXIX befindlich.“⁴⁵¹

und Schleife „... zum Lustre Unsers Stifts ...“ Ehre, Eitelkeiten und Intrigen im Zeichen des Herforder Damenstiftsordens, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 2 (1994), S. 65–100, hier S. 70–72.

450 Der Stiftsorden befindet sich ebenfalls im Depot des Städtischen Museums in Herford.

451 Carl Ludewig Storch, *Chronica, Oder: Kurtzgefasste Nachrichten von der Stadt Herford, Im Westphälischen Creise gelegen; Nebst Einem Verzeichniss der Hochfürstl. Aebtissinnen daselbst*, Bielefeld 1748, S. 86. Vgl. außerdem Heese 1994, S. 72, 97, Anm. 37.



Abb. 181: Anonym, *Stiftsorden der Herforder Damenstifte*, aus der Regierungszeit der letzten Fürstäbtissin (nach 1764), Gold, Emaillé, Porzellan, 6,4 × 5,4 × 0,9 cm, Herford, Städtisches Museum

Während die öffentlich zur Schau gestellte Vorderseite des Herforder Stiftsordens das Bild der Mutter Gottes mit dem Christusknaben zeigt, diente die verborgene Rückseite Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt zur Legitimation des eigenen Status. Wie Franz Varrentrapps (1706–1786) Neuauflage des *Genealogisch-schematische[n] Reichs- und Staats-Handbuches* von 1751 zu entnehmen ist, betonte die Fürst-Äbtissin an dieser Stelle explizit, dass sie als erste Herforder Äbtissin aus dem Witwenstand in ihr neues Amt erhoben wurde.⁴⁵² Mit der Machtübernahme der späteren Vorsteherinnen der Herforder Damenstifte sollte die Reversseite immer wieder neu gestaltet werden. Im Gegensatz hierzu blieb die Aversseite des Stiftsordens über die Regierungszeit der drei letzten Herforder Äbtissinnen hinweg von jeglichen Veränderungen ausgenommen. Die Fürst-Äbtissinnen und die ihnen untergebenen Stiftsdamen trugen ganz gleich, ob sie der reformierten oder der lutherischen Konfession angehörten, bis zur Säkularisation der beiden Herforder Damenstifte zu Beginn des 19. Jahrhunderts das gleiche Bild der Mutter Gottes an ihrem Körper.⁴⁵³ Wie lässt sich nun erklären, dass das von Storch beschriebene Marienmotiv für die Herforder Insignien ausgewählt wurde?

Einen möglichen Ansatz zur Auflösung dieser Frage bot Thorsten Heese an, der mit Verweis auf die ältere Forschung bemerkte, dass das Bild der Gottesmutter, der bisherigen Deutung zufolge, der Erinnerung an ihr ursprüngliches Patronat über das Hochstift dienen sollte. Wie Heese weiter ausführte, haben sowohl das Kapitel der Reichsabtei als auch das des Stifts auf dem Berge in ihren jeweiligen Siegeln Darstellungen der Mutter Gottes mit dem Christusknaben kontinuierlich als Hoheitszeichen verwendet.⁴⁵⁴ Dass die Auswahl des Marienbildes als Ausdruck eines Bewusstseins für die Geschichte und die Kontinuität der Herforder Damenstifte verstanden werden kann, scheint vor dem Hintergrund der traditionellen Verwendung von Mariensiegeln in beiden Institutionen plausibel zu sein.

Zu hinterfragen ist hingegen die Schlussfolgerung, zu der Heese in Bezug auf die Gestaltung der Vorderseite des Herforder Stiftsordens kam. Demnach enthülle die ikonographische Deutung des Marienbildes im Wesentlichen ein mittelalterliches Marienverständnis, von dem im 18. Jahrhundert nicht viel mehr als die äußere Form geblieben sei. So werde das alte Marienmotiv lediglich durch das lateinische Motto „*Meminisse et imitari*“ mit neuem Leben gefüllt. Dieses Motto sollte wiederum die Stiftsdamen dazu aufrufen, gemäß den Tugenden der Mutter Gottes ein keusches und züchtiges Leben zu führen.⁴⁵⁵

452 Vgl. Franz Varrentrapp, *Neues genealogisch-schematisches Reichs- und Staats-Handbuch*, Frankfurt am Main 1751, S. 100. Vgl. auch Heese 1994, S. 72 f., 97 auch Anm. 37 und 42.

453 Zu den Herforder Fürst-Äbtissinnen und ihrer konfessionellen Zugehörigkeit vgl. Helge bei der Wieden, Die konfessionellen Verhältnisse in der Reichsabtei Herford, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte* 102 (2004), S. 267–279.

454 Vgl. Heese 1994, S. 73.

455 Vgl. ebd.

Eine nähere Betrachtung des Marienbildes auf dem Herforder Stiftsorden verdeutlicht indessen, dass die gewählte Präsentationsformel keineswegs sinnentleert war, sondern vielmehr an sehr konkrete Darstellungstraditionen anzuknüpfen suchte. So fällt zunächst die streng frontale Ausrichtung, Symmetrie und statische Haltung der stehenden Gottesmutter auf. Das Bild der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind erhält durch diese Darstellungsweise einen besonders altherwürdigen Charakter. Die goldene Krone und das Lilienzepter in ihrer Rechten zeichnen Maria zudem als „Himmelskönigin“ aus. Die sie umgebenden goldenen Zacken bringen ihren in ein blauweißes Gewand gehüllten Körper auf dem weißen Porzellan förmlich zum Leuchten. Von diesem Strahlenkranz umfassen wird die Mutter Gottes als das mit der Sonne umkleidete apokalyptische Weib, die am Himmel erscheinende *mulier amicta sole* gekennzeichnet (Offb 12,1). In dem Marienbild des Herforder Stiftsordens ist folglich ein traditionelles ikonographisches Vokabular zu einem „Amalgam“ verschmolzen, das auf die Darstellungstradition der Unbefleckten Empfängnis Mariens anspielt, sich jedoch zugleich ganz eindeutig von dieser abzuheben sucht.⁴⁵⁶ Es scheint, als würde die Konzeption des Marienbildes für den Orden der protestantischen Herforder Damenstifte auf der Grundlage der Verknüpfung und Neuinterpretation tradierter Bildformeln entwickelt. Hierdurch konnten auch Differenzen zum katholischen Marienverständnis markiert werden. Auffällig ist diesbezüglich, dass die Mutter Gottes im Herforder Stiftsorden – im Vergleich zu der üblichen Darstellung der *Maria Immaculata* als kindliche Frau mit zierlichen Körperproportionen sowie betonter Eleganz und Grazie (Abb. 23 und 32) – durch ihre wenig anmutige Pose, das zu kurz geratene Unterkleid und die klobigen Schuhe einen fast bäurischen Ausdruck besitzt, der das Bild der mit Hoheitszeichen ausgestatteten „Himmelskönigin“ spannungsvoll bricht.

Wenngleich an dieser Stelle nicht alle Fragen in Bezug auf die merkwürdige Darstellung Mariens aufgeklärt werden können, bleibt doch festzuhalten, dass sie durch den aufrecht auf ihrem linken Arm sitzenden Christusknaben in dem von Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt gestifteten Orden in erster Linie als Gottesmutter charakterisiert wird. Das leicht von der linken Schulter herabgerutschte Gewand könnte hierbei die Freilegung der Brust Mariens andeuten, um subtil auf ihre Rolle als Gottesgebärerin und -ernährerin, also auf ihre fürsorgliche Mutterschaft, anzuspitzen.

Die Erhebung der Gottesmutter zur Vorbild-, Symbol- oder Identifikationsfigur, die durch die Inschrift „*Meminisse et imitari*“ zum Ausdruck kommt, war möglich, da die Reformatoren die zentrale Stellung Mariens unterstrichen. Insbesondere bei Luther – etwa in seinem Kommentar zum Magnifikat (Lk 1,46–55) von 1521 – wird die Vorrang-

456 Zur Darstellungstradition der Unbefleckten Empfängnis Mariens vgl. das zweite Kapitel der vorliegenden Studie, S. 120 f.

stellung der Jungfrau Maria dezidiert betont.⁴⁵⁷ So bezeichnete er diese in einer Predigt zum Weihnachtsabend des Jahres 1532 als „hochste fraw und das edlest kleinot post Christum in Christianitate“⁴⁵⁸ und pries sie 1537 in einem weiteren Sermon mit den Worten „Nulla femina dir gleich. Tu supra keiserin und konigin. Sive Eva, Sara, hochgelobt über all adel, weisheit, heiligkeit“⁴⁵⁹. Wie Walter Tappolet unterstrich, habe auch für Johannes Calvin (1509–1564) „außer [...] Zweifel [gestanden], daß Maria als die Mutter des Herrn hoch zu loben ist“⁴⁶⁰. Einhergehend mit der Betonung ihrer bedeutenden Rolle weisen beide Reformatoren auf die Niedrigkeit und Demut der Magd Gottes hin.⁴⁶¹ Ein zentraler Aspekt der Mariologie Luthers und Calvins ist überdies der exemplarische Glaube der Gottesmutter als Voraussetzung für die Empfängnis und Geburt Jesu Christi.⁴⁶² In den Herforder Insignien scheint Maria aufgrund dieser zentralen Positionen in der Theologie der Reformatoren als *exemplum fidei* präsentiert zu werden, an dem sich die reformierten und die lutherischen Stiftsdamen gemeinsam ein Beispiel nehmen konnten. Darüber hinaus besitzt die Gottesmutter in den Insignien der Herforder Damenstifte zusätzlich auch eine auf Jesus Christus verweisende Funktion.

Die Betonung der Mutterschaft Mariens in den Herforder Insignien könnte schließlich – über den Hinweis auf die Inkarnation des Gottessohnes hinaus – auch ein sehr persönliches Motiv der Ordensstifterin offenbaren. So war Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt von ihrer Vorgängerin, Charlotte Sophie Herzogin von Livland, Kurland und Semgallen (1651–1728, Regierungszeit bis zum Tod: 1688–1728), als Nachfolgerin im Äbtissinnenamt abgelehnt worden, da sie bereits vermählt gewesen war und Kinder zur Welt gebracht hatte.⁴⁶³ Auch nach ihrer Postulation blieb der Stand der neuen Vorsteherin der Herforder Damenstifte aufgrund ihrer Witwenschaft latent gefährdet. Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, dass Johanna Charlotte das Marienbild des Herforder Stiftsordens auch zur Legitimation der eigenen Stellung wählte. Mithilfe der Ordensdekoration konnte sie ihren Witwenstand und die Mutterschaft nobilitieren und sich selbst als Vorbildfigur inszenieren. Hatte sie zunächst als körperliche Nährmutter für den leiblichen Nachwuchs gesorgt, konnte sie die Mutter Gottes nun auch in ihrer neuen Position als „geistliche Ernährerin“ der ihr untergebenen Herforder Stiftsmitglieder in exemplarischer Weise imitieren.

457 Einen guten Überblick über die bisherige Forschung zu diesem Themenkomplex bietet Steiger 2002, S. 221f.

458 Martin Luther, WA 34/II, 497, 9. Vgl. Steiger 2002, S. 246.

459 Martin Luther, WA 45, 105, 10 f. Vgl. Steiger 2002, S. 246.

460 Tappolet 1962, S. 194.

461 Vgl. Steiger 2002, S. 227–229, 243; Peter Meinhold, Die Marienverehrung im Verständnis der Reformatoren des 16. Jahrhunderts, in: *Saeculum* 32 (1981), S. 43–58, hier S. 47–49; Tappolet 1962, S. 66–75.

462 Vgl. Steiger 2002, S. 232–236, 241; Meinhold 1981, S. 51, 56; Tappolet 1962, S. 58–65, 174–179.

463 Vgl. Heese 1994, S. 67.

5 Schlussbetrachtung

Ausgehend von der Beobachtung, dass das Herz in den frühneuzeitlichen Konfessionen eine zentrale Stellung besaß, nahm der vorliegende Band Imaginationen dieses Körperorgans in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften in den Blick. In den drei für sich stehenden Fallstudien, die sich mit Porträts und bildtragenden Schmuckstücken aus dem 17. und 18. Jahrhundert befassten, wurde unter anderem die Frage erörtert, an welche Vorbilder die Darstellungen der porträtierten Nonnen und Stiftsdamen anknüpfen konnten, wie das Herz im Leib-Seele-Gefüge verortet wurde und inwiefern die untersuchten Gemälde von einer Reflexion über das Verhältnis von Körperäußerem und -innerem zeugen. Die Intersektionalitätsforschung einbeziehend, ging es in besonderem Maße auch darum, herauszuarbeiten, wie sich in den ausführlicher beleuchteten Imaginationen des Herzens Aushandlungsprozesse im Spannungsfeld von Konfession, Stand und Geschlecht widerspiegeln.

Ganz grundsätzlich kann festgehalten werden, dass nicht nur katholische Nonnen, sondern auch protestantische Stiftsdamen auf die Herzvisionen (spät-)mittelalterlicher Mystiker*innen rekurrieren konnten. Vorstellungsbilder, wie die Einwohnung, das Einprägen oder die Einschreibung des Göttlichen in das Herz des Menschen, aber auch der Herzenstausch mit Jesus Christus waren sowohl von vorkonfessionell gemeinsamer als auch überkonfessionell verbindender Bedeutung. Wenngleich die Anrufung von Heiligen von Martin Luther dezidiert abgelehnt wurde, konnte der Pfarrer Johann Michael Wilhelm Nüchterlein in seinem Sermon zur Einweihung des lutherischen freiweltlichen Kraichgauer Adelligen Damenstifts Lutgard von Tongeren zum Exemplum der Stiftsdamen erklären, da die flämische Zisterzienserin aufgrund ihres vorbildhaften Glaubens die mystische Vermählung und wundersame Vereinigung mit dem Gottessohn erfahren haben soll. In Nüchterleins Predigt ließen sich jedoch zugleich auch bemerkenswerte Adaptationen und Neusemantisierungen nachweisen, etwa, wenn die im Herzen stattfindende *unio mystica* nicht als einmaliger spiritueller Höhepunkt in der Ekstase konzipiert wurde, sondern als ein kontinuierliches Gott-Erleben im Glauben.

Derartige Akzentverschiebungen manifestieren sich an vielen Stellen auch in den untersuchten bildlichen Darstellungen des Herzens, die – vermittelt durch leicht zu transportierende Medien wie Einblattdrucke und Emblembücher – in (wechselseitigen) Austauschprozessen über die Grenzen von Ländern, aber auch über konfessionelle

Grenzen hinweg zirkulierten und auch für Imaginationen des Herzens in religiösen Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit von Bedeutung waren.

Die grundsätzlichen Unterschiede in Bezug auf die institutionelle und konfessionelle Ausrichtung von katholischen Nonnenklöstern und protestantischen Damenstiften sind – wie weiterhin aufgezeigt wurde – auf das Engste mit der Frage verknüpft, ob der Eintritt in die jeweilige religiöse Frauengemeinschaft mit einem unwiderruflichen Gelübde verbunden oder von vornherein als reversible Entscheidung konzipiert war. Dass Ordensschwwestern ein auf ewig bindendes Gelöbnis ablegten, während Stiftsdamen ihre Stellung jederzeit wieder aufgeben konnten, um eine weltliche Ehe einzugehen, hat – so eine wesentliche Beobachtung dieser Arbeit – ganz konkrete Auswirkungen auf die in den untersuchten Bildnissen präsentierten Körperbildkonstruktionen.

Auf katholischer Seite zeichnete sich in den Fallbeispielen die Vorstellung einer Kongruenz zwischen dem Äußeren und dem Inneren ab. Der bildtragende Schmuck wurde einerseits getragen, um die „inneren Bilder“ am Körperäußeren zur Anschauung zu bringen oder gar haptisch erfahrbar zu machen, andererseits aber auch, um Einschreibungen in das Herz beziehungsweise die Seele vorzunehmen. Etwa im Rahmen der Profess konnten Bilder, die auf dem Körper angelegt wurden, den Gedanken einer mit dem Identitätswechsel einhergehenden substanziellen Transformation des weiblichen Körpers unterstützen. Das „alte Kleid des Fleisches“ im Ritual der Einkleidung abzulegen und sich mit Jesus Christus zu bekleiden bedeutete dabei zunächst vor allem – wie der Kirchenvater Hieronymus so pointiert formulierte – ein „Mensch beziehungsweise Mann“ zu werden. In der Tatsache, dass der schwere Habit die weiblichen Körperkonturen der Religiösen in den in dieser Studie ausführlicher analysierten Nonnenporträts ganz und gar verhüllt, offenbart sich eine Verhandlung von Geschlechtlichkeit, in der es darum geht, die mit dem Fleisch assoziierte Weiblichkeit in der Profess abzustreifen und ein männliches Körperideal anzustreben, das mit der Seele beziehungsweise dem Geist verknüpft ist. Es ist interessant, dass zugleich die Vorstellung der *Imitatio Mariae*, das heißt, eine Überformung des Körperbildes nach dem Vorbild der Mutter Gottes, vermittelt wird, die in letzter Konsequenz bedeutet, den Gottessohn wie Maria als reines Gefäß im eigenen Herzen zu empfangen.

In der ersten Fallstudie ließ sich am Beispiel des Professporträts der neuspanischen Konzeptionistin Sor María Antonia de la Purísima Concepción aufzeigen, wie mithilfe von Miniaturmalereien, die in Form von überdimensionalen Broschen (*escudos de monjas*) auf der Körpermitte getragen wurden, aber auch durch Klosterarbeiten Einschreibungen in das Herzzinnere imaginiert werden konnten. Das Herz der Professe wird dabei als Ort präsentiert, der am Tag ihrer *unio mystica* mit Gott sowohl die Einprägung beziehungsweise das Einmalen der *Virgen de Guadalupe* als auch die Einwohnung des Jesuskindes erfahren hat. Der Gottessohn und die Jungfrau Maria haben ihren Platz im Herzen der Nonne eingenommen, dieser wird jedoch – bedingt durch

den Medienwechsel zwischen dem greifbaren Bild des schlafenden Christusknaben und dem flächigen Marienbild – in dem Porträt auf sehr verschiedene Weise imaginiert. Als grundsätzliche Erkenntnis in Bezug auf das Gemälde wurde festgehalten, dass die Körpergrenze, die im Rahmen der Profess gedanklich auf den Habit als „zweite Haut“ verschoben wurde, von der Überblendung mit dem Bild der Mutter Gottes und dem Ornament an dem Blumenzweig vollkommen unberührt bleibt. Das Bildnis der Sor María Antonia de la Purísima Concepción stellt keine tatsächliche körperliche Durchdringung vor. Die Imagination der Perforation des Körpers, die durch die Miniaturmalerei des *escudo de monja* und die herzförmige Klosterarbeit vermittelt wird, muss in dem neuspanischen Professporträt durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden aktiv nachvollzogen werden.

Das Bildnis der sizilianischen Benediktinerin Suor Maria Sepellita della Concezione, das in der zweiten Fallstudie untersucht wurde, bezeugt demgegenüber, dass die substanzielle Veränderung der Materialität der Körperhülle(n) bisweilen auch tatsächlich in Form von (textil imaginierten) körperlichen Durchdringungen vollzogen werden konnte. Bei diesem Nonnenporträt handelt es sich insofern um ein bemerkenswertes Zeugnis, als es nicht nur eine Ordensschwester zeigt, die sich ein Bild der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind in den Armen Stich um Stich in ihren als „Fleischmantel“ vorzustellenden Habit einstickte, sondern die Religiöse überdies im Moment einer blutigen Selbstbeschriftung präsentiert. Die Herzeinschreibung in Form der Narbenschrift stellt den Höhepunkt einer in der Vita Suor Maria Sepellitas beschriebenen immer konkreter werdenden Selbstmodellierung dar, in der die Fürstin ihr Körperbild unabhängig von kirchlichen Autoritäten und der Zeremonie der Profess überformte, um der spirituellen Ausrichtung auf Gott und den damit einhergehenden Verwandlungs- und Umformungsprozessen in ihrem Herzzinneren einen konkreten Ausdruck an ihrem Körperäußeren zu verleihen. Die traditionell männliche Codierung der bildlichen Inszenierung von Herzeinschreibungen wird in dem Gemälde gleich in doppelter Weise dekonstruiert; so fügt sich Suor Maria Sepellita nach dem Vorbild des seligen Heinrich Seuse eine Narbenschrift zu, ritzt sich jedoch nicht das Christusmonogramm, sondern den Namen der Mutter Gottes auf der Höhe ihres Herzens in die linke Brust ein. Während der Gedanke der Verschreibung an Maria in dem Bildnis der Fürstin als Körperspur prominent in Szene gesetzt wird, bleibt die von Artemio Talstosa erwähnte Brandmarkierung mit dem Namen des Gottessohnes bezeichnenderweise in dem Gemälde unter dem Habit der Nonne verborgen.

Dass in protestantischen Damenstiften alternative Verinnerlichungsstrategien genutzt und derartige Körpermodifikationen mitunter sogar dezidiert abgelehnt wurden, konnte in der dritten Fallstudie dieser Arbeit veranschaulicht werden. Die Grundlage hierfür stellte ein völlig anderes Körperkonzept dar, in dem – wie die Analyse des Porträts der Freiin von Venningen zeigte – nicht von einer Kongruenz zwischen dem Äußeren und dem Inneren ausgegangen wurde. Im Gegensatz zur Profess einer Nonne

lag der feierlichen Installation der ersten Äbtissin des lutherischen Kraichgauer Adeligen Damenstifts nicht der Gedanke eines durch den Kleiderwechsel performierten weltlichen Todes und der „Wiederauferstehung“ im neuen Körper der „Braut Christi“ zugrunde. Das Vorstellungsbild, den „alten Adam“ abzulegen, ist auch in Nüchterleins Predigt zentral, jedoch bewegen sich seine Reflexionen auf einer allegorischen Ebene. Der Stiftseintritt Rosina Susanna von Venningens zeichnete sich vielmehr dadurch aus, dass ihre Einsegnung mit einer Ordensverleihung einherging. Vermittelt durch das herzförmige „Stifts Zeichen“ mit dem Bild des Gekreuzigten wird so im Porträt der Freiin von Venningen ein Frauenkörper präsentiert, der mit einer tragbaren Auszeichnung geschmückt ist. Der Stiftsorden an der Schärpe und der Körper Rosina Susanna von Venningens bleiben dabei in dem Bildnis als voneinander getrennte und in sich geschlossene Entitäten bestehen. Das „äußere Bild“ besitzt lediglich eine symbolische Verweisfunktion auf das „innere Bild“, das der lutherischen Lehre entsprechend bereits durch den Glauben im Herzen der porträtierten Äbtissin des Kraichgauer Adeligen Damenstifts präsent ist.

Wie der Blick auf die Herforder Insignien zeigte, konnten Lutheranerinnen, aber auch Reformierte bemerkenswerterweise durchaus auch Marienbilder anlegen, um an die Nachahmung des exemplarischen Vorbildes der Mutter Gottes als Christus-trägerin erinnert zu werden. Mit Blick auf die textile Erweiterung der Ordensdekoration in Form eines auf der Brust anzubringenden gestickten Sterns, der von der Stifterin Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt in Ergänzung zu dem Herforder Stiftsorden eingeführt wurde, lässt sich jedoch die unterschiedliche Konzeption der bildtragenden Schmuckstücke in den untersuchten Nonnenklöstern und Damenstiften noch einmal ganz eindeutig auf den Punkt bringen: Während die Benediktinerinnen von Palma di Montechiaro ihr gesticktes Marienbild auf dem Ordenskleid anbrachten, indem sie den Habit als „zweite Haut“ mit Nadel und Faden durchdrangen, handelte es sich bei dem Bruststern der Stiftsdamen der Herforder Fürstabtei um ein temporär angeheftetes und am Körper verschiebbares Zeichen, das mit der wechselnden Garderobe nach Belieben an- und wieder abgelegt wurde.

Eine übergreifende Beobachtung dieser Studie ist schließlich, dass die Herzeinschreibungen, die in den Fallstudien näher untersucht wurden, nie ausschließlich auf religiöser Ebene wirkten, sondern in den Porträts immer auch die soziale Distinktion der Frauen (und ihrer Familien) zum Ausdruck bringen. In der Tatsache, dass die in den Gemälden zur Schau gestellten bildtragenden Schmuckstücke durch den Einsatz von wertvollen Edelsteinen, aber auch (vermeintlich) weniger kostbaren Materialien sowohl den hohen geistlichen als auch den gesellschaftlichen Stand der porträtierten Nonnen und Stiftsdamen betonen, offenbart sich die enge Verflechtung der Kategorien Konfession, Stand und Geschlecht.

In herausragender Weise kann das Aufeinanderbezogen- und Ineinanderverwobensein dieser drei für das untersuchte Bildmaterial zentralen Kategorien im Fall

der Tomasi di Lampedusa nachvollzogen werden. Wie das Gemälde *I santi Tomasi* suggeriert, generierte die initiale Selbstbeschriftung Suor Maria Sepellitas eine göttliche Rückmeldung in Form von Einschreibungen, die sich, ausgehend von dem außerordentlichen Ermächtigungsakt der Selbststigmatisation der Fürstin, als „ewige Herzenswunde“ am Körper ihrer weiblichen Nachkommen ausprägen sollte. In der Konstruktion der „Vererbbarkeit“ dieser miraculösen Verwundungen des Herzens manifestiert sich ein Diskurswechsel, in dem die göttliche Einschreibung in das Herz als Zeugnis ethischer Nobilität auf die biologische Ebene verschoben wurde. Wie aufgezeigt werden konnte, ist eine derartige Genealogisierung und Biologisierung der Herzeinschreibung als Versuch zu werten, den vermeintlichen Mangel, dass es sich bei den Tomasi di Lampedusa nicht um ein alteingesessenes, sondern vergleichsweise junges sizilianisches Adelsgeschlecht handelte, durch die exemplarische Religiosität auf der Ebene der „Reinheit des Blutes“ (*chiarezza di sangue*) wieder einzuholen.

Bei der Fokussierung auf die Trias von Konfession, Stand und Geschlecht handelt es sich um eine methodische Entscheidung, die von der Grundvoraussetzung ausgeht, dass das Konzept der Intersektionalität einen unabgeschlossenen, nicht statischen Charakter besitzt. Die vorliegende Arbeit versteht sich in diesem Sinne als Ausschnitt und Momentaufnahme kategorialer Verflechtung. Inwiefern etwa auch ethnische Differenzkonstruktionen mitzudenken sind, deutete sich in der ersten Fallstudie an. So konnte herausgearbeitet werden, dass das Konzept der *limpieza de sangre* und die Konstruktion der „Casta“-Gesellschaft für das Verständnis der neuspanischen Professporträts und *escudos de monjas* eine zentrale Rolle spielen. Der Bezug auf die Vorbildfigur der betagten biblischen Prophetin Hanna, der in der dritten Fallstudie mit Blick auf die Ordensdekoration des lutherischen Adeligen Frauen- und Fräulein-Gisela-Agnes-Stifts zu Köthen nachgezeichnet wurde, veranschaulicht demgegenüber, dass auch die Kategorie Alter eine unmittelbare Relevanz für Imaginationen des Herzens in den Bildmedien religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit besitzen kann. Wie sich in der Zusammenschau des in diesem Buch versammelten Bildmaterials manifestiert, eigneten sich Herzikonographien in besonderem Maße, um kontextabhängig verschiedene Körperkonzepte zu vermitteln. Es ist bemerkenswert, dass Einschreibungen in den Frauenkörper und das weibliche Herz in katholischen Nonnenklöstern und protestantischen Damenstiften hierbei vor dem Hintergrund der intersektionalen Verflechtung unterschiedlicher Kategorien auf sehr vielfältige Weise in Anschlag gebracht wurden, um auf die jeweiligen Voraussetzungen reagieren und spezifische Anliegen adressieren zu können.

Literaturverzeichnis

Archivalien

Archivo General de la Nación, Mexiko-Stadt (AGN)

AGN, *Universidad*, Band 377.

Biblioteca Nacional de México, Mexiko-Stadt (BNM)

BNM (Fondo Reservado), ms. 833.

Generallandesarchiv, Karlsruhe (GLA)

GLA 69 Damenstift U 2.

GLA 69 Damenstift U 63.

GLA 69 Damenstift A 2.

GLA 69 Damenstift A 6.

GLA 69 Damenstift A 30.

GLA 69 Damenstift A 32.

GLA 69 Damenstift A 36.

GLA 69 Damenstift A 54.

GLA 69 Damenstift A 454.

GLA 69 Damenstift A 456.

GLA 69 Damenstift R 3.

Gedruckte Quellen

AEmyliani 1584 – Ioannis AEmyliani, *Naturalis De Ruminantibus Historia* [...], Venedig 1584.

Anonym (Johann Salver?) 1733 – Anonym (Johann Salver?), *Geistlicher Seelen-Spiegel / In welchem Ein jeder seines Heyls begieriger Christen-Mensch sich ersehen, den Stand seiner Seelen erkennen und seinen Lebens-Wandel, zu seinem Heyl nuetzlich darnach einrichten kan* [...], Würzburg 1733.

Anonym 1626 – Anonym, *Amoris divini et humani effectus varii* [...], Antwerpen 1626.

Anonym 1619 – Anonym, *Stammbuch darinnen christlicher Tugenden Beyspiel Einhundert außersesener Emblemata, mit schönen Kupfferstücken gezieret. Erstlichen in französischer Sprach*

- von der edlen sinnreichen Jungfrau Georgetta von Montenej beschrieben. Nunmehr aber mit Lateinischen Hispanischen Italianischen Teutschen Englischen und Niderländischen Versen vermehret [...], Frankfurt am Main 1619.
- Anonym 1589 – Anonym, *Regula del Santissimo Benedetto Padre Nostro [...] Composta per commissione & autoritate del nostro Reverendissimo Vescovo [...]*, Palermo 1589.
- Anonym 1582 – Anonym, *Regola del Santissimo Padre Benedetto. Con le dichiarazioni, & constitutioni dei Padri Casinensi. Tradotta in lingua uolgare, & stampata d'ordine di Monsignore Don Luigi de Torres Archivescovo di Monreale [...]*, Monreale 1582.
- Archangelus A. S. Georgio 1714 – Archangelus a. S. Georgio, *Hundertfache Lob-Stimm Das ist: Hundert Lob-Schuldige Ehren-Predigen [...]*, Augsburg 1714.
- Aristoteles 2017 – Aristoteles, *Über die Seele / De anima*, Griechisch – Deutsch, übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen, herausgegeben von Klaus Corcilus, Hamburg 2017.
- Arndt 1699 – Johann Arndt, *Fuenff Geistreiche Buecher Vom wahren Christenthum [...]*, Leipzig 1699.
- Arndt 1674 – Johann Arndt, *Vier geistreiche Buecher vom wahren Christenthum [...]*, Frankfurt am Main/Leipzig 1674.
- Aumont 1660 – Jean Aumont, *Ouverture intérieure du Royaume de l'Agneau occis dans nos cœurs [...]*, Paris 1660.
- Aurelius Augustinus 2014 – Aurelius Augustinus, *Bekennnisse = Confessiones*, lateinisch – deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, mit einer Einleitung von Norbert Fischer, Berlin 2014.
- Biagio Della Purificazione 1685 – Biagio della Purificazione, *Vita, e virtu dell'insigne servo di Dio D. Giulio Tomasii, e Caro [...]*, Rom 1685.
- Bornitz 1638 – Jakob Bornitz, *Emblematum Sacrorum et Civilium Sylloge I. miscellanea [...]*, Frankfurt am Main 1638.
- Brentano 1980– – Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders, Stuttgart 1980–.
- Cajus Plinius Secundus Der Ältere 2012–2013 – Cajus Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Berlin 2012–2013.
- Calderón De La Barca 1970 – Frances Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, übersetzt von Felipe Teixidor, Mexiko-Stadt 1970.
- Castori 1622 – Bernardino Castori, *Instituzione civile e christiana per uno che desidera vivere tanto in Corte, quanto altrove honoratamente e christianamente*, Rom 1622.
- Clark 1784 – Hugh Clark, *A Concise History of Knighthood. Containing the Religious and Military Orders which Have Been Instituted in Europe [...]*, 2 Bände, London 1784.
- Comaci 1735 – Francesco Comaci, *Vita dell'umil Serva del Signore S.R Maria Antonia della Concezione della città di Licata Monaca nel Venerab. Monistero della Terra di Palma, nel secolo chiamata D. Angiola Serrovira [...]*, Palermo 1735.
- Cramer 1622 – Daniel Cramer, *Emblemata Sacra, Das ist 50 Geistliche in Kupfer gestochene*

- Emblemata, oder Deutungsbilder, aus der Heiligen Schrift, von dem süßen Namen und Creutz Jesu Christi* [...], Frankfurt am Main 1622.
- Damasus À Corde Jesu 1751 – Damasus à Corde Jesu, *Acht-taegig-Hochfeyerlich-schuldigstes Carmeliter Danck-Fest, oder Eilff Marianische Lob-Reden* [...], Augsburg 1751.
- De Granada 1605 – Leandro de Granada, *Libro Intitulado Insinuacion de la Divina piedad. Revelado a Sancta Gertrudis, Monja de la orden de Sant Benito*, Salamanca 1605.
- Del Nente 1663 – Ignacio del Nente, *Vita et opere spirituali del B. Enrico Susone* [...], Rom 1663.
- De Maupas Du Tour 1658 – Henry de Maupas du Tour, *La vie de la venerable mère Ieanne Françoise Fremiot* [...], Paris 1658.
- De Voragine 2014 – Jacobus de Voragine, *Legenda aurea – Goldene Legende*, Lateinisch – Deutsch, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, 2 Bände, Freiburg im Breisgau 2014.
- Der Physiologus 1967 – *Der Physiologus*, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich/Stuttgart 1967.
- Di Donadio 1991 – Berengario di Donadio, *Vita di Chiara da Montefalco*, herausgegeben von Rosario Sala (= Spiritualità nei secoli, Band 42), Rom 1991.
- Dilherr 1660 – Johann Michael Dilherr, *Göttliche Liebesflamme* [...], Nürnberg 1660.
- Eder 1698 – Wolfgang Eder, *Kurtzer Begriff Deß Lebens Der Seel. Clarae Von Monte Falco* [...], München 1698.
- [Eusebius Hieronymus] 2018 – [Eusebius Hieronymus], *Biblia sacra vulgata*, Lateinisch-Deutsch, herausgegeben von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bände, Berlin/Boston 2018.
- [Eusebius Hieronymus] 1914–1937 – [Eusebius Hieronymus], *Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte historische, homiletische und dogmatische Schriften*, aus dem Lateinischen übersetzt von Ludwig Schade, 3 Bände, Kempten/München 1914–1937.
- [Eusebius Hieronymus] 1884 – [Eusebius Hieronymus], *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri opera omnia*, herausgegeben von J.-P. Migne (= Patrologia Latina, Band 26), Paris 1884.
- Georg Ludwig Von Braunschweig-Lüneburg 1863 – Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg, *Schreiben ad mandatum*, 24. April 1722, abgedruckt bei Ernst Ludwig von Lenthe, Zur Geschichte der lutherischen Frauen-Klöster im Fürstenthum Lüneburg/Kirchenrechtliche Mitteilungen aus dem Fürstentum Lüneburg, in: *Archiv für Geschichte und Verfassung des Fürstentums Lüneburg* 9/6 (1863), S. 403–555, hier S. 492–496.
- Gertrud Die Große 1989 – Gertrud die Große, *Gesandter der göttlichen Liebe/ Legatus divinae dietatis*, ungekürzte Übersetzung von Johanna Lanczkowski, Darmstadt 1989.
- Giberti 1668 und 1693 – Giovanni Matteo Giberti, *Specchio lucidissimo di santità, et miracoli nella vita, morte, & doppo morte della B. Chiara da Montefalco* [...], Venedig 1668 und Foligno 1693.
- Goßner 1812 und 1814 – Johannes Evangelista Goßner, *Das Herz des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte des Satans* [...], Augsburg 1812 und ebd. 1814.
- Harvey 1970 – William Harvey, *Die Bewegung des Herzens und des Blutes (1628)*, übersetzt und

- erläutert von Robert Ritter von Töply (= Klassiker der Medizin, Band 1), Stuttgart 1970 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1910).
- Heinrich Seuse 2007 – Heinrich Seuse, *Stundenbuch der Weisheit. Das „Horologium Sapientiae“*, übersetzt von Sandra Fenten, Würzburg 2007.
- [Heinrich Seuse] / Beato Enrique Suson 2001 – [Heinrich Seuse] / Beato Enrique Suson, *Autobiografia espiritual (Vita)*, herausgegeben von Salvador Sandoval, Salamanca 2001.
- Heinrich Seuse 1977 – Heinrich Seuse, *Horologium Sapientiae*, erste kritische Ausgabe unter Benützung der Vorarbeiten von Dominikus Planzer, herausgegeben von Pius Künzle (= Spicilegium Friburgense, Band 23), Freiburg/Schweiz 1977.
- Heinrich Seuse 1961 – Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, herausgegeben von Karl Bihlmeyer, Frankfurt am Main 1961 (unveränderter Nachdruck der 1907 in Stuttgart erschienenen Auflage).
- Heinsius 1616 – Daniel Heinsius, *Nederduytsche Poemata [...]*, Amsterdam 1616.
- Herberger 1732 – Valerius Herberger, *Evangelischen HertzPostilla Valerij Herbergeri [...]*, 2 Bände, Leipzig 1732.
- Herberger 1613/1614 – Valerius Herberger, *HertzPostilla Valerij Herbergeri [...]*, 2 Bände, Leipzig 1613/1614.
- Hoburg 1661 und 1676 – Christian Hoburg, *Lebendige Hertzens-Theologie [...]*, Amsterdam/Frankfurt am Main 1661 und ebd. 1676.
- Hugo 1624 – Hermann Hugo, *Pia desideria Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*, Antwerpen 1624.
- Joseph À Virgine Maria 1716 – Joseph à Virgine Maria, *Alphabetum Marianum [...]*, Frankfurt/Nürnberg 1716.
- [Katharina von Siena] / Catalina de Siena 1913–1922 – [Katharina von Siena] / Catalina de Siena, *Le lettere di S. Caterina da Siena*, herausgegeben von Piero Misciattelli, 6 Bände, Siena 1913–1922.
- Labhart 1728 – Johann Michael Labhart, *Geistliche Anlaitung Für angehende Ordens-Personen [...]*, Augsburg 1728.
- Landraths-Collegium 1863 – Landraths-Collegium, *Vortrag an die Geheimen Räte*, 21. April 1704, abgedruckt bei Ernst Ludwig von Lenthe, *Zur Geschichte der lutherischen Frauen-Klöster im Fürstenthum Lüneburg/Kirchenrechtliche Mitteilungen aus dem Fürstentum Lüneburg*, in: *Archiv für Geschichte und Verfassung des Fürstentums Lüneburg* 9/6 (1863), S. 403–555, hier S. 452–454.
- Lardito 1720 – Juan Bautista Lardito, *Idea de una perfecta religiosa en la vida de santa Gertrudis la Grande, hija del gran padre y patriarca san Benito*, Madrid 1720.
- Lasso de la Vega 2006 – Luis Lasso de la Vega, *Nican Mopohua*, Mexiko-Stadt 1649, abgedruckt bei Paul Badde, *Maria von Guadalupe. Wie das Erscheinen der Jungfrau Weltgeschichte schrieb*, Berlin 2006, S. 26–44.
- Lavater 1775–1778 – Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente [...]*, 4 Bände, Leipzig/Winterthur 1775–1778.
- Le Galle Des Querdu 1670 – Maurice le Galle des Querdu, *L'Oratoire du Cœur [...]*, Paris 1670.

- Le Galle Des Querdu 1668 – Maurice le Galle des Querdu, *Oratorio del cuore* [...], Rom 1668.
- Lentz 1759 – Samuel Lentz, *Becmannus enucleatus, suppletus et continuatus, Oder Historisch-genealogische Fuerstellung des Hochfuerstlichen Hauses Anhalt, Und der davon abstammenden Markgrafen zu Brandenburg, Herzoge zu Sachsen, und Sachsen-Lauenburg, Köthen-Dessau* 1759.
- Luther 2017 – Abschrift des Briefs Martin Luthers an Lazarus Spengler vom 8. Juli 1530 in einer längeren Version aus dem *Geschlechterbuch* der Familie Lazarus Spengler der Jüngere, abgedruckt bei Klaus Conermann, *Die Lutherrose. Luthers Merkzeichen im Kontext der Reformationskunst und -theologie*, in: Kat. Ausst. *Luthermania. Ansichten einer Kultfigur*, herausgegeben von Hole Rößler, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Wiesbaden 2017, S. 257–282, hier S. 265 f.
- [Luther] 2016 – [Martin Luther], *Die Bibel, nach Martin Luthers Übersetzung*, Revidiert 2017, Jubiläumsausgabe „500 Jahre Reformation“. Mit Sonderseiten zu Martin Luthers Wirken als Reformator und Bibelübersetzer, herausgegeben von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 2016.
- [Luther] 1948–1990 – [Martin Luther], *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*, herausgegeben von Kurt Aland, 10+2 Bände, Berlin u.a. 1948–1990.
- Luther 1883–2009 – Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe, zitiert: WA), Weimar 1883–2009.
- Maggio 1690 – Francesco Maria Maggio, *Costitutioni delle Monache Benedettine del Monasterio della Beata Vergine Madre di Dio Maria del Rosario di Palma nella Diocesi di Girgenti*, Rom 1690.
- Manhardt 1739 – Anselm Manhardt, *Marianische Lob- und Ehren Predigen Auf alle Vornehmste Fest der allerseeligst-ueberbenedeyten Jungfrauen und Mutter Gottes Mariae* [...], Augsburg 1739.
- Manso Y Zuñiga 1635 – Francisco Manso y Zuñiga, *Regla, y ordenaciones de las Religiosas de la Limpia, e Inmaculada Concepcion de la Virgen Santissima Nuestra Señora*, Mexiko-Stadt 1635.
- Marchese 1724 – Francisco Marchese, *Zusatz Deren vier Theilen des Marianischen Tag-Buchs* [...], Wien 1724.
- [Maria Magdalena Von Pazzi] / Maria Maddalena De' Pazzi 1960–1966 – [Maria Magdalena von Pazzi] / Maria Maddalena de' Pazzi, *Tutte le opere di Santa Maria Maddalena de' Pazzi dai manoscritti originali*, herausgegeben von Fulvio Nardoni, 7 Bände, Florenz 1960–1966.
- Meisner 2013 – Magdalena Meisner, geb. Person, *Gebetbuch (begonnen 1617)*, kritisch herausgegeben und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Johann Anselm Steiger, Passau 2013.
- Münster 1545 – Sebastian Münster, *Cosmographia. Beschreibung aller Lender* [...], Basel 1545.
- Nicolai 1985–2006 – Friedrich Nicolai, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Bernhard Fabian und Maria-Luise Spieckermann, 20+3 Bände, Hildesheim/Zürch/New York 1985–2006.
- Pacheco 1990 – Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura (1646)*, herausgegeben von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.

- Petrarca 1990 – Francesco Petrarca, *Canzoniere*, nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel/Frankfurt am Main 1990.
- Piergili De Bevagna 1640 und 1663 – Battista Piergili de Bevagna, *Vita della Beata Chiara da Montefalco* [...], Foligno 1640 und ebd. 1663.
- Pine 1730 – John Pine, *The Procession and Ceremonies Observed at the Time of the Installation of the Knights Companions of the Most Honourable Military Order of Barth*, London 1730.
- Publius Ovidius Naso 2014 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink, Berlin 2014.
- Rammelsberg 1743 – Johann Wilhelm Rammelsberg, *Beschreibung aller heutiges Tages in Europa florirenden Geist- und Weltlichen Ritter-Orden* [...], Frankfurt an der Oder 1743.
- Regula Benedicti 1992 – *Regula Benedicti / Die Benediktusregel (Lateinisch/Deutsch)*, herausgegeben im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz, Beuron 1992.
- Röber 1639 – Paul Röber, *Die Treue und alle morgen Neue Barmhertzigkeit Gottes / als eine herrliche Gnaden-Krone / Mit den schönsten Sapphiren* [...] *Auffgesetzt Dem* [...] *M. Erasmo Schmid von Delitzsch in Meissen* [...] *Professori Publico bey der Universitet Wittenberg* [...] *Bei dessen Leichbegängnis an. 1637. d. 12. Sept. in der Pfarrkirchen zu Wittenberg* [...], Wittenberg 1639.
- Sachs 1764–1773 – Johann Christian Sachs, *Einleitung in die Geschichte der Marggrafschaft und des marggrävlichen altfürstlichen Hauses Baden*, 5 Bände, Karlsruhe 1764–1773.
- Schneider und Ludwiger 1714 – Johann Friedemann Schneider (Präses) und Christian Samuel von Ludwiger (Resp.), *Dissertatio Politico-Historica De Ordine Foeminarum Equestri, Vom Weiblichen Ritterorden* [...], Halle 1714.
- Scriver 1671 – Christian Scriver, *Gottholds zufällige Andachten* [...], Leipzig 1671.
- Siebenkees 1789 – Johann Christian Siebenkees, *Erläuterungen der Heraldik als ein Commentar über Herrn Hofrath Gatterers Abriß dieser Wissenschaft*, Nürnberg 1789.
- Solerius u. a. 1733–1743 – Johannes Baptista Solerius u. a., *Acta Sanctorum Augusti* [...], 6 Bände, Antwerpen 1733–1743.
- Stainmayr 1686 – Michael Stainmayr, *Rationale Mariale. Oder Marianisches Brustblatt* [...], München 1686.
- Storch 1748 – Carl Ludewig Storch, *Chronica, Oder: Kurtzgefasste Nachrichten von der Stadt Herford, Im Westphälischen Creise gelegen; Nebst Einem Verzeichnis der Hochfürstl. Aebtissen daselbst*, Bielefeld 1748.
- Talstosa 1722 – Artemio Talstosa, *Ragionamento storico della Vita, e Virtù dell'illustre Madre Suor Maria Sepellita della Concezzione* [...], Palermo 1722.
- Teresa Von Ávila 2014 – Teresa von Ávila, *Libro de la vida*, herausgegeben und kommentiert von Sebastián Mediavilla, Madrid 2014.
- Teresa Von Ávila 2001–2013 – *Teresa von Ávila, Gesammelte Werke*, herausgegeben von Ulrich Dobhan und Elisabeth Peeters, 8 Bände, Freiburg 2001–2013.
- Thomas Von Aquin 1933 – Thomas von Aquin, *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, vollständige,

ungekürzte deutsch lateinische Ausgabe der Summa theologica, herausgegeben vom Katholischen Akademikerverband, Salzburg u. a. 1933–.

Turano 1709 – Girolamo Turano, *Vita e virtù della venerabile Serva di Dio Suor Maria Crocifissa della Concezione dell'Ordine di San Benedetto nel Monastero di Palma [...]*, Venedig 1709.

Varrentrapp 1751 – Franz Varrentrapp, *Neues genealogisch-schematisches Reichs- und Staats-Handbuch*, Frankfurt am Main 1751.

Venantius Diana [Magnoald Ziegelbauer] 1749 – Venantius Diana [Magnoald Ziegelbauer], *Koenigliche und Kayserliche Jagtgeschichten, aus vielen bewahrten Scribenten mit großem Fleiß zusammen getragen [...]*, Köln/Leipzig 1749.

Watzel 1756 – Simplicianus Watzel, *Der predigende Augustinus Das ist: Sonn- und Feyertaegliche Predigen [...]*, Augsburg 1756.

Zitter 1766 – Raymund Zitter, *Sermones Dogmatico-Morales de Mysteriis et Origine Festorum B. Mariae semper Virginis. Oder Lehr- und Sitten-Reden von denen Geheimnissen und Ursprung derer Fest-Taegen der allerseligsten Jungfrau Mariae [...]*, Augsburg 1766.

Sekundärliteratur

Adler und Maxsein 1960 – Nikolaus Adler und Anton Maxsein, Art. „Herz“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 285–287.

Agustí Vivas 2016 – Francesc Agustí Vivas, „Per virtut del sant Roser“. Imatges arbòries al convent de Sant Pere Màrtir de Manresa, in: *Locus Amoenus* 14 (2016), S. 109–130.

Alessi, Lupo und Messina Cicchetti 2001 – Biagio Alessi, Nicola Lupo und Fabrizio Messina Cicchetti, *Nella Terra del Gattopardo e della Beata Corbera. Il Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro*, Bagheria (Palermo) 2001.

Amerlinck De Corsi und Ramos Medina 1995 – María Concepción Amerlinck de Corsi und Manuel Ramos Medina, *Conventos de Monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Mexiko-Stadt 1995.

Ancelet-Hustache 1930 – Jeanne Ancelet-Hustache, Les „Vitae sororum“ d'Unterlinden. Édition critique du ms. 508 de la bibliothèque de Colmar, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 5 (1930), S. 317–513.

Andermann 1998 – Kurt Andermann, „Zu Ehren des allmächtigen Gottes und des Nächsten Dienst“. Das Kraichgauer Adelige Damenstift, in: *Geistliches Leben und standesgemäßes Auskommen. Adlige Damenstifte in Vergangenheit und Gegenwart*, herausgegeben von dems. (= Kraichtaler Kolloquien, Band 1), Tübingen 1998, S. 91–106.

Andermann 1993 – Kurt Andermann, „...und das Katholische wächst auch.“ Die Gründung des Kraichgauer Adelligen Damenstiftes im Kontext der konfessionellen und sozialen Entwicklung um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: *Kraichgau* 13 (1993), S. 95–103.

Andreu 1987 – Francesco Andreu, *Pellegrino alle sorgenti. San Giuseppe Maria Tomasi. La vita, il pensiero, le opere*, Rom 1987.

- Angenendt 2013 – Arnold Angenendt, Die Heiligkeit und die Heiligen in der katholischen Kirche, in: „Wahre“ und „falsche“ Heiligkeit. *Mystik, Macht und Geschlechterrollen im Katholizismus des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hubert Wolf (= Schriften des Historischen Kollegs, Band 90), München 2013, S. 29–43.
- Armella De Aspe 1993 – Virginia Armella de Aspe, Introducción a los conventos de la Concepción, in: dies. und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 12–122.
- Armella De Aspe und Tovar De Teresa 1993 – Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993.
- Assmann 1997 – Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.
- Assmann 1994 – Aleida Assmann, Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, herausgegeben von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Band 3), Köln u. a. 1994, S. 11–25.
- Associazione Culturale „Naro Che Rinasce“ 1988 – *Domenico Provenzani, pittore dei Lampedusa è la pittura in Sicilia nel secolo XVIII*, herausgegeben von der Associazione Culturale „Naro che Rinasce“, Naro 1988.
- Auer 1950 – Albrecht Auer, Bilderstammbäume zur Literaturgeschichte des Dominikanerordens, in: *Liber floridus. Mittellateinische Studien, Paul Lehmann zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Bernhard Fischer und Suso Brechter, St. Ottilien 1950, S. 363–371.
- Auge 2014 – Oliver Auge, Frauenklöster als konstitutive Bestandteile der Adelskultur im nordelbischen Bereich, in: *Neue Räume – neue Strukturen. Barockisierung mittelalterlicher Frauenstifte*, herausgegeben von Klaus Gereon Beuckers und Birgitta Falk (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 12), Essen 2014, S. 317–346.
- Baader 1999 – Hannah Baader, Marcus Tullius Cicero. Der Körper als ein Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.), in: *Porträt*, herausgegeben von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 2), Berlin 1999, S. 91–95.
- Badde 2006 – Paul Badde, *Maria von Guadalupe. Wie das Erscheinen der Jungfrau Weltgeschichte schrieb*, Berlin 2006.
- Baert 2012 [The Gaze] – Barbara Baert, The Gaze in the Garden. Mary Magdalene in Noli me tangere, in: *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, herausgegeben von Michelle A. Erhardt und Amy M. Morris, Leiden 2012, S. 189–222.
- Baert 2012 [Noli me tangere] – Barbara Baert, Noli me tangere, Narrative and Iconic Space, in: *Jerusalem as Narrative Space*, herausgegeben von Annette Hoffmann und Gerhard Wolf, Leiden 2012, S. 323–350.
- Baert 2006 – Barbara Baert, Touching with the Gaze. A Visual Analysis of the Noli me tangere, in: Kat. Ausst. *Noli me tangere. Mary Magdalene. One Person, Many Images*, herausgegeben von ders., Maurits Sabbebibliothek, Leuven, Leuven 2006, S. 43–52.

- Bailey 2006 – Gauvin Alexander Bailey, *Asia in the Arts of Colonial Latin America*, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 1492–1820*, herausgegeben von Joseph J. Ritschel und Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia Museum of Art / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexiko-Stadt / Los Angeles County Museum of Art, New Haven/London 2006, S. 57–69.
- Bal 1999 – Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
- Baldauf 2005 – Ingeborg Baldauf, Magdalena Augusta Kirchhof, genannt „Esther“ (1717–1796). Seelsorge in Gemeinschaft, in: *Evangelische Seelsorgerinnen. Biographische Skizzen, Texte und Programme*, herausgegeben von Peter Zimmerling, Bonn 2005, S. 124–141.
- Bannasch 2007 – Bettina Bannasch, *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, Band 3), Göttingen 2007.
- Barbour und Ozone 2009 – Daphne Barbour und Judy Ozone, *The Making of a Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture*, in: Kat. Ausst. *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700*, herausgegeben von Xavier Bray u. a., The National Gallery, London, London/New Haven 2009, S. 59–70.
- Barclay und Reddan 2019 – *The Feeling Heart in Medieval and Early Modern Europe. Meaning, Embodiment, and Making*, herausgegeben von Katie Barclay und Bronwyn Reddan (= Studies in Medieval and Early Modern Culture, Band 67), Berlin/Boston 2019.
- Bargellini 2012 – Clara Bargellini, *The Colors of the Virgin de Guadalupe*, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, herausgegeben von Gerhard Wolf, Joseph Connors und Louis A. Waldman (= Villa I Tatti Series, Band 28), Mailand 2012, S. 2–25.
- Bargellini 2006 – Clara Bargellini, Katalogbeitrag Nr. VI-2, *Nun’s Badge. Virgin and Child with Saints John the Baptist and Catherine of Alexandria (?)* und Katalogbeitrag Nr. VI-38, *The Soul Guided by Christ*, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 1492–1820*, herausgegeben von Joseph J. Ritschel und Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia Museum of Art / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexiko-Stadt / Los Angeles County Museum of Art, New Haven/London 2006, S. 349–353 sowie S. 390.
- Bargellini 2004 – Clara Bargellini, *Originality and Invention in the Painting of New Spain*, in: Kat. Ausst. *Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521–1821*, herausgegeben von Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar und Clara Bargellini, Denver Art Museum, Denver 2004, S. 79–91.
- Bargellini 2000 – Clara Bargellini, *Jesuit Devotions and Retablos in New Spain*, in: *The Jesuits – Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*, herausgegeben von John W. O’Malley u. a., Toronto/Buffalo/London 2000, S. 680–698.
- Bauer 2013 – Volker Bauer, Katalogbeitrag Nr. 22, *Johann Georg Lairitz, Neu=Angelegter Historisch=Genealogischer Palm=Wald / [...]*, in: Kat. Ausst. *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, herausgegeben von dems., Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Wiesbaden 2013, S. 168.

- Bauer 1973 – Gerhard Bauer, *Claustrum animae. Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster*, Band 1, Entstehungsgeschichte, München 1973.
- Baumgarten 2010 – Jens Baumgarten, Transformation asiatischer Artefakte in brasilianischen Kontexten, in: *Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration/Topologies of Travel. Tourism – Imagination – Migration*, herausgegeben von Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter, Trier 2010, S. 178–194.
- Beck und Berndt 2013 – *Sakralität und Sakralisierung. Perspektiven des Heiligen*, herausgegeben von Andrea Beck und Andreas Berndt (= Beiträge zur Hagiographie, Band 13), Stuttgart 2013.
- Becker 2015 – Judith Becker, *Conversio im Wandel. Basler Missionare zwischen Europa und Südindien und die Ausbildung einer Kontaktreligiosität, 1834–1860* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Band 238), Göttingen 2015.
- Becker und Kortendiek 2010 – *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*, herausgegeben von Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiesbaden 2010.
- Bei Der Wieden 2004 – Helge bei der Wieden, Die konfessionellen Verhältnisse in der Reichsabtei Herford, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte* 102 (2004), S. 267–279.
- Beinert 2000 – Wolfgang Beinert, Art. „Unbefleckte Empfängnis Mariä“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 8, Tübingen 2000, Sp. 721.
- Beling 2000 – Marcus Beling, Der Körper als Pergament der Seele. Gedächtnis, Schrift und Körperlichkeit bei Mechthild von Magdeburg und Heinrich Seuse, in: *Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung*, herausgegeben von Clemens Wischermann und Stefan Haas (= Studien zur Geschichte des Alltags, Band 17), Stuttgart 2000, S. 109–132.
- Belting 2006 – Hans Belting, Franziskus. Der Körper als Bild, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, herausgegeben von Kristin Marek u. a., München 2006, S. 21–36.
- Belting 2001 – Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Benay 2016 – Erin E. Benay, Touch Me, Touch Me Not. The Doubting Thomas and the Noli me tangere in Later Renaissance Art, in: *Noli me tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, herausgegeben von Reimund Bieringer, Barbara Baert und Karlijn Demasure (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, Band 283), Leuven 2016, S. 313–332.
- Benz 1969 – Ernst Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969.
- Bergunder u. a. 2000 – Michael Bergunder u. a., Art. „Heilige/Heiligenverehrung“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1539–1546.
- Beyer 2008 – Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*, herausgegeben von Beat Wyss und Markus Buschhaus, Paderborn 2008, S. 51–64.
- Beyer u. a. 2003 – *Confessional Sanctity. (c. 1550 – c. 1800)*, herausgegeben von Jürgen Beyer u. a.

- (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 51), Mainz 2003.
- Bieńko De Peralta 2008 – Doris Bieńko de Peralta, *El corazón desentrañado. La experiencia mística de Gertrudis de Helfta*, in: *Temas, motivos y contextos medievales*, herausgegeben von Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno und Concepción Company (= Publicaciones de Medievalia, Band 33), Mexiko-Stadt 2008, S. 237–247.
- Bieringer, Baert und Demasure 2016 – *Noli me tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, herausgegeben von Reimund Bieringer, Barbara Baert und Karlijn Demasure (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, Band 283), Leuven 2016.
- Bieringer, Demasure und Baert 2013 – *To Touch or Not to Touch? Interdisciplinary Perspectives on the Noli me tangere*, herausgegeben von Reimund Bieringer, Karlijn Demasure und Barbara Baert (= *Annua Nuntia Lovaniensia*, Band 67), Leuven 2013.
- Biesterfeld 1974 – Wolfgang Biesterfeld, Art. „Herz“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 3, Darmstadt 1974, Sp. 1100–1112.
- Bley 2010 – Clemens Bley, *Tradition–Reformation–Legitimation. Zur Einführung der Reformation im Reichsstift Quedlinburg und ihren Folgen*, in: *Katholisch–Lutherisch–Calvinistisch. Frauenkonvente im Zeitalter der Konfessionalisierung*, herausgegeben von Ute Küppers-Braun und Thomas Schilp (= *Essener Forschungen zum Frauenstift*, Band 8), Essen 2010, S. 49–68.
- Bodart 2018 – *Wearing Images / Imágenes portadas*, herausgegeben von Diane H. Bodart = *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018).
- Bodart 1976 – Didier Bodart, *L'œuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651–1725). Essai de catalogue raisonné*, Brüssel 1976.
- Bodarwé und Marti 2005 – Katrinette Bodarwé und Susan Marti, „Textus“ – Lesen, Schreiben und Wirken, in: *Kat. Ausst. Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Ruhrlandmuseum Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum, Essen, München 2005, S. 230 f.
- Böcher 2005 – Otto Böcher, *Die Luther-Rose. Martin Luthers Siegel und die Wappen der Reformatoren*, in: *Genealogisches Jahrbuch* 44 (2005), S. 5–25.
- Böhm 1994 – Barbara Böhm, Art. „Theresia von Ávila“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 8, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 463–468.
- Börsch-Supran 1994 – Eva Börsch-Supran, Art. „Garten“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 77–81.
- Böttcher 2011 – Nikolaus Böttcher, *Ahnenforschung in Hispanoamerika. „Blutsreinheit“ und die Castas-Gesellschaft in Neu-Spanien im 18. Jahrhundert*, in: *Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion. Initiation. Repräsentation*, herausgegeben von Elizabeth Harding und Michael Hecht (= *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*, Band 37), Münster 2011, S. 387–413.

- Borgards 2005 – *Schmerz und Erinnerung*, herausgegeben von Roland Borgards, München 2005.
- Boroffka 2017 – Anna Boroffka, *Die „Länge Christi« in der Malerei. Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs* (= Vestigia Biblicae, Band 35), Bern u. a. 2017.
- Borsche, Specht und Rentsch 1980 – Tilman Borsche, Rainer Specht und Thomas Rentsch, Art. „Leib-Seele-Verhältnis“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 5, Darmstadt 1980, Sp. 185–205.
- Borutta 2010 – Manuel Borutta, *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe* (= Bürgertum Neue Folge, Band 7), Göttingen 2010.
- Borutta 2008 – Manuel Borutta, Der innere Orient. Antikatholizismus als Orientalismus in Deutschland, 1783–1924, in: *Religion und Grenzen in Indien und Deutschland. Auf dem Weg zu einer transnationalen Historiographie*, herausgegeben von Monica Juneja und Margrit Pernau, Göttingen 2008, S. 245–274.
- Boschung 2015 – Dietrich Boschung, Unheimliche Statuen und ihre Bändigung, in: *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, herausgegeben von dems. und Christiane Vorster, Paderborn 2015, S. 281–305.
- Bouley 2017 – Bradford A. Bouley, *Pious Postmortems. Anatomy, Sanctity, and the Catholic Church in Early Modern Europe*, Philadelphia 2017.
- Boyadjian 1986 – Noubar Boyadjian, *Vom Andachtsbild...zu den Wunderheiligen. Glaube und Herz*, Antwerpen 1986.
- Boyadjian 1980 – Noubar Boyadjian, *Das Herz, seine Geschichte, seine Symbolik, seine Ikonographie und seine Krankheiten*, Antwerpen 1980.
- Brading 2001 – David A. Brading, *Mexican Phoenix, Our Lady of Guadalupe. Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge 2001.
- Bräm 2003 – Andreas Bräm, Von Herzen. Ein Beitrag zur systematischen Ikonographie, in: *Il cuore / The Heart = Micrologus. Natura, Scienza e Società Medievali* 11 (2003), S. 159–192.
- Bräunlein 2010 – Peter J. Bräunlein, *Passion / Pasyon. Rituale des Schmerzes im europäischen und philippinischen Christentum*, München 2010.
- Brakensiek 2006 – Stephan Brakensiek, Das gedruckte Herz – Kunstgeschichtliche Anmerkungen zum Motiv des Herzens in der frühneuzeitlichen Druckgrafik Mitteleuropas, in: *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge, Paderborn 2006, S. 231–270.
- Brandstetter 2004 – Gabriele Brandstetter, „Reliquienberg“ und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick. Der Blut-Kreislauf der Schrift, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004, S. 243–268.
- Büttner und Gott dang 2006 – Frank Büttner und Andrea Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.
- Bullough 1994 – Vern I. Bullough, On Being a Male in the Middle Ages, in: *Medieval Masculinities*, herausgegeben von Rita Copeland, Barbara Hanawalt und David Wallace (= Medieval Cultures, Band 7), London 1994, S. 31–45.
- Burke 1987 – Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge 1987.

- Butler 2004 – Judith Butler, *Undoing gender*, New York 2004.
- Butler 1993 – Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York 1993.
- Butler 1990 – Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.
- Bynum 2015 – Caroline Walker Bynum, „Crowned with Many Crowns.“ Nuns and Their Statues in Late-Medieval Wienhausen, in: *The Catholic Historical Review* 101/1 (2015), S. 18–40.
- Bynum 2005 – Caroline Walker Bynum, Formen weiblicher Frömmigkeit im späten Mittelalter, in: Kat. Ausst. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Ruhrlandmuseum Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum, Essen, München 2005, S. 119–129.
- Bynum 1991 – Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991.
- Bynum 1982 – Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (= Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies, Band 16), Berkeley 1982.
- Cabbibo und Modica 1989 – Sara Cabibbo und Marilena Modica, *La Santa dei Tomasi. Storia di Suor Maria Crocifissa (1645–1699)* (= Microstorie, Band 17), Turin 1989.
- Caciola 2003 – Nancy Caciola, *Discerning Spirits. Divine and Demonic Possession in the Middle Ages*, New York 2003.
- Campe und Schneider 1996 – *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*, herausgegeben von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996.
- Carità 1991 – Calogero Carità, *Pittori agrigentini tra 600 e 700*, Licata 1991.
- Carlino 1999 – Andrea Carlino, *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago 1999.
- Carrera 2003 – Magali M. Carrera, *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, Austin 2003.
- Carretero Calvo 2014 – Rebeca Carretero Calvo, La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida, in: *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, herausgegeben von Ernesto Carlos Arce Oliva u. a., Zaragoza 2014, S. 203–212.
- Celton 2018 [Dom Michel Le Nobletz] – *Dom Michel Le Nobletz. Mystique et société en Bretagne au XVII siècle*, herausgegeben von Yann Celton, Brest 2018.
- Celton 2018 [Taolennoù] – *Taolennoù. Michel Le Nobletz, les tableaux de mission*, herausgegeben von Yann Celton, Lopérec 2018.
- Ciarrocchi 2009 – Giovanni Ciarrocchi, Iconografia di santa Chiara nelle incisioni, in: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 105–122.
- Cibella 1988 – Giuseppe Cibella, Un pittore del Settecento fra il sogno dell'arte e la realtà della vita, in: *Domenico Provenzano, pittore dei Lampedusa è la pittura in Sicilia nel secolo XVIII*, herausgegeben von der Associazione Culturale „Naro che Rinasce“, Naro 1988, S. 129–156.

- Civiletto 1999 – Roberta Civiletto, La Ricchezza della Tradizione. Paramenti sacri nel monastero benedettino di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 199–222.
- Choplin 2012 – Cédric Choplin, Les taolennoù, une pédagogie de la mission en Basse-Bretagne du XVIIe au XXe siècle, in: *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire XVIe–XXe siècle*, herausgegeben von Jean Pirotte, Caroline Sappia und Olivier Servais, Paris 2012, S. 91–106.
- Claus und Rahe 2013 – Philipp Claus und Tim Rahe, Versorgungsinstitut für adlige Fräuleins? Zur Funktion des Stifts St. Marien auf dem Berge vor Herford im Vorfeld der Säkularisation, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 20 (2013), S. 173–191.
- Cline 2015 – Sarah Cline, Guadalupe and the Castas, in: *Mexican Studies / Estudios Mexicanos* 31/2 (2015), S. 218–247.
- Cohen 2011 – Sarah R. Cohen, Showing the Heart. Love, Friendship, and Anatomy in Early Modern Portraiture, in: *Masculinities, Childhood, Violence. Attending to Early Modern Women – and Men*, herausgegeben von Amy E. Leonard und Karen L. Nelson, Newark 2011, S. 21–76.
- Collin 1984 – Francis Collin, The Good Shepherd Ivory Carvings of Goa and their Symbolism, in: *Apollo* 120 (1984), S. 170–175.
- Collins 2000 – Hugh E. L. Collins, *The Order of the Garter 1348–1461. Chivalry and Politics in Late Medieval England*, Oxford 2000.
- Comandé 1948 – Giovanni Battista Comandé, *Domenico Provenzani, pittore siciliano del secolo XVIII. Memorie e documenti inediti*, Palermo 1948.
- Conermann 2017 – Klaus Conermann, Die Lutherrose. Luthers Merkzeichen im Kontext der Reformationskunst und -theologie, in: Kat. Ausst. *Luthermania. Ansichten einer Kultfigur*, herausgegeben von Hole Rößler, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Wiesbaden 2017, S. 257–282.
- Conrad und Randeria 2002 – *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, herausgegeben von Sebastian Conrad und Shalini Randeria, Frankfurt am Main 2002.
- Constas 1995 – Nicholas P. Constas, Weaving the Body of God. Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh, in: *Journal of Early Christian Studies* 3/2 (1995), S. 169–194.
- Conze 1972 – Werner Conze, Art. „Adel, Aristokratie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, herausgegeben von Otto Brunner u. a., Band 1, Stuttgart 1972, S. 1–48.
- Conze und Sommer 1984 – Werner Conze und Antje Sommer, Art. „Rasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, herausgegeben von Otto Brunner u. a., Band 5, Stuttgart 1984, S. 135–178.

- Copeland 2016 – Clare Copeland, *Maria Maddalena de' Pazzi. The Making of a Counter-Reformation Saint*, New York 2016.
- Copsey 1999 – Richard Copsey, Simon Stock and the Scapular Vision, in: *Journal of Ecclesiastical History* 50 (1999), S. 652–683.
- Córdova 2014 – James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico. Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent*, Austin 2014.
- Córdova und Farago 2012 – James M. Córdova und Claire Farago, Casta Paintings and Self-Fashioning Artists in New Spain, in: *At the Crossroads. The Arts of Spanish America and Early Global Trade, 1492–1850*, herausgegeben von Donna Pierce und Ronald Otsuka, Denver 2012, S. 129–154.
- Coreth 1959 – Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, München 1959.
- Cornides 1967 – Elisabeth Cornides, *Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell*, Wien 1967.
- Coscarelli-Larkin 2020 – Luisa Coscarelli-Larkin, *Der lutherische Rosenkranz. Konfessionelle und sinnliche Aspekte von Gebetszählgeräten in Porträts der Frühen Neuzeit* (= Vestigia Bibliae, Band 37), Bern u. a. 2020.
- Crenshaw 1989 – Kimberlé Crenshaw, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, in: *The University of Chicago Legal Forum* (1989), S. 139–167.
- Crone 2013 – Jennifer Crone, When the Divine Lady Becomes a Genius. The Journey from Joi to Lack in Courtly Love Poetry, in: *Sydney Studies* 39 (2013), S. 1–24.
- Cuadriello 2001 – Jaime Cuadriello, El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y material, in: Kat. Ausst. *El Divino Pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, herausgegeben von dems., Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexiko-Stadt, Mexiko-Stadt 2001, S. 61–205.
- Das Herz 1965–1969 – *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*, 3 Bände, Biberach an der Riss 1965–1969.
- Dauge-Roth 2020 – Katherine Dauge-Roth, *Signing the Body. Marks on Skin in Early Modern France*, London/New York 2020.
- Davis 2016 – Glyn Davis, Embroiderers and the Embroidery Trade, in: Kat. Ausst. *English Medieval Embroidery. Opus Anglicanum*, herausgegeben von Clare Browne, Glyn Davis und M. A. Michael, Victoria and Albert Museum, London, New Haven/London 2016, S. 41–47.
- Davitt Asmus 1977 – Ute Davitt Asmus, *Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.
- Deans-Smith 2005 – Susan Deans-Smith, Creating the Colonial Subject. Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain, in: *Colonial Latin American Review* 14/2 (2005), S. 169–204.
- De Beauvoir 1949 – Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 Bände, Paris 1949.
- De Greef 2009 – Lise de Greef, Speerbildchen Featuring the Christ Child in the Wounded Heart, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (2009), S. 52–97.

- De Gregorio 1999 – Domenico De Gregorio, Monasteri benedettini nell'Agrirento, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 40–52.
- De La Maza 1983 – Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (= Estudios y fuentes del arte en México, Band 6), Mexiko-Stadt 1983.
- De Orellana 1979 – Monjas coronadas, herausgegeben von Margarita de Orellana = *Artes de México* 198 (1979).
- Degele 2008 – Nina Degele, *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn 2008.
- Delenda 2008 – Odile Delenda, El Mecenazgo y la propaganda de los Domenicos en la obra de Zurbarán, in: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, herausgegeben von Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde und Wifredo Rincón García, Madrid 2008, S. 507–522.
- Didi-Huberman 2007 – Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007.
- Didi-Huberman 1996 – Georges Didi-Huberman, Katalogbeitrag, Anonym. Das hl. Herz, von Engeln gehalten und Anonym. Das heilige Herz, in: Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, herausgegeben von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1996, S. 140 f. sowie S. 150 f.
- Dietl 2009 – Albert Dietl, Katalogbeitrag Nr. 245, Chiara da Montefalco, in: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 338 f.
- Dietz 2014 – Feike M. Dietz, Linking the Dutch Market to its German Counterpart. The Case of Johannes Boekholt and a Newly Discovered 1661 Edition of Levendige herts-theologie, in: *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500–1800*, herausgegeben von ders. u. a., Farnham 2014, S. 237–256.
- Dietz 1998 – Armin Dietz, *Ewige Herzen. Kleine Kulturgeschichte der Herzbestattungen*, München 1998.
- Dietze u. a. 2007 – Gabriele Dietze u. a., Einleitung, in: *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, herausgegeben von Katharina Walgenbach u. a., Opladen u. a. 2007, S. 1–22.
- Dikowitsch 2000 – Hermann Dikowitsch, Die europäischen Damenorden des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. *Barock – Blütezeit der europäischen Ritterorden*, herausgegeben von dems., Niederösterreichisches Landesmuseum, Schallaburg, St. Pölten 2000, S. 53–62.
- Di Natale 1999 – Maria Concetta Di Natale, Comunità e devozione. Arte decorativa nel Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von ders. und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 73–103.

- Dinzelbacher 2007 – Peter Dinzelbacher, *Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte*, Paderborn 2007.
- Dinzelbacher 1994 – Peter Dinzelbacher, *Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Paderborn 1994.
- Dinzelbacher 1993 – Peter Dinzelbacher, *Mittelalterliche Frauenmystik*, Paderborn 1993.
- Dinzelbacher und Sprandel 1993 – Peter Dinzelbacher und Rolf Sprandel, Körper und Seele im Mittelalter, in: *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1993, S. 163 f.
- Dinzelbacher und Bauer 1990 – *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer, Ostfildern 1990.
- Dölger 1932 – Franz Joseph Dölger, Profane und religiöse Brandmarkung der Tiere in der heidnischen und christlichen Antike, in: ders., *Antike und Christentum. Kultur- und religionsgeschichtliche Studien*, Band 3, Münster 1932, S. 25–61.
- Dösinger 2013 – Franziska Dösinger, Vom geistlichen Stand und sittlichen Lebenswandel. Niedersächsische evangelische Klöster zwischen landesherrlicher Norm und alltäglicher Frömmigkeitspraxis, in: *Evangelisches Klosterleben. Studien zur Geschichte der evangelischen Klöster und Stifte in Niedersachsen*, herausgegeben von Hans Otte (= Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens, Band 46), Göttingen 2013, S. 179–202.
- Domenichelli 2012 – Mario Domenichelli, Wyatt's „translation“ of Patraarch's „Una canida cerva“, in: *Italique* 15 (2012), S. 118–125.
- D'Orsi Meli 2010 – Francesco D'Orsi Meli, *Le vicende dei Gattopardi nella Terra di Palma, nella metropoli di Palermo e nella colonia di Lampedusa nel sec. XVIII*, Agrigent 2010.
- Doumergue 1909 – *Iconographie Calvinienne*, herausgegeben von Emile Doumergue, Lausanne 1909.
- Duby und Barthélemy 1989–1995 – Georges Duby und Dominique Barthélemy, Französische Adelshaushalte im Feudalzeitalter, in: *Geschichte des privaten Lebens*, herausgegeben von Georges Duby und Philippe Ariès, 5 Bände, Frankfurt am Main 1989–1995, Band 2, S. 49–159.
- Duden 1993 – Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung, in: *Feministische Studien* 11 (1993), S. 24–33.
- Düselder 2013 – Heike Düselder, ... ein artig aufenthalt vor ein frölein. Die Bedeutung der Klöster und Stifte für den Adel, in: *Evangelisches Klosterleben. Studien zur Geschichte der evangelischen Klöster und Stifte in Niedersachsen*, herausgegeben von Hans Otte (= Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens, Band 46), Göttingen 2013, S. 219–236.
- Earle 2016 – Rebecca Earle, The Pleasures of Taxonomy. Casta Paintings, Classification, and Colonialism, in: *The William and Mary Quarterly* 73/3 (2016), S. 427–466.
- Easton 2009 – Martha Easton, „Why Can't a Woman Be More Like A Man?“ Transforming and Transcending Gender in the Lives of Female Saints, in: *The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*, herausgegeben von Evelyn Staudinger Lane, Elizabeth Carson Pastan und Ellen M. Shortell, Farnham 2009, S. 333–347.

- Easton 2002 – Martha Easton, Pain, Torture and Death in the Huntington Library Legenda Aurea, in: *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, herausgegeben von Samantha J. E. Riches und Sarah Salih, London 2002, S. 49–64.
- Ebeling 1981 – Gerhard Ebeling, *Die Wahrheit des Evangeliums. Eine Lesehilfe zum Galaterbrief*, Tübingen 1981.
- Ebert 2009 – Anne Ebert, Idealisierte Darstellung oder Abbild. Hierarchien in den Casta-Gemälden Neu-Spaniens des 18. Jahrhunderts, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von ders. u. a., Bielefeld 2009, S. 69–80.
- Egan 1994 – Martha J. Egan, Escudos de monjas, in: *Latin American Art 5/4* (1994), S. 43–46.
- Egan 1993 – Martha J. Egan, *Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas*, Santa Fe 1993.
- Ehlen 2012 – Oliver Ehlen, Das Pseudo-Matthäusevangelium, in: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Band 1, Evangelien und Verwandtes, herausgegeben von Christoph Marksches und Jens Schröter, 2 Teilbände, Tübingen 2012, Band 1,2, S. 983–1002.
- Eisenbart 1962 – Liselotte Constanze Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen/Berlin/Frankfurt 1962.
- Elliott 1993 – Dyan Elliott, *Spiritual Marriage. Sexual Abstinence in Medieval Wedlock*, Princeton 1993.
- Emeliantseva Koller 2019 – Ekaterina Emeliantseva Koller, *Religiöse Grenzgänger im östlichen Europa. Glaubensenthusiasten um die Prophetin Ekaterina Tatarinova und den Pseudomessias Jakob Frank im Vergleich (1750–1850)*, Berlin 2019.
- Estella Marcos 1997 – Margarita M. Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey 1997.
- Estella Marcos 1984 – Margarita M. Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, 2 Bände, Madrid 1984.
- Evangelatou 2003 – Maria Evangelatou, The Purple Thread of the Flesh. The Theological Connotations of a Narrative Element in Byzantine Images of the Annunciation, in: *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, herausgegeben von Antony Eastmond und Liz James, Aldershot 2003, S. 261–279.
- Evangelisti 2007 – Silvia Evangelisti, *Nuns. A History of Convent Life*, New York 2007.
- Evans 1994 – Michael Evans, Art. „Tugenden“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 364–380.
- Farré Vidal 2022 – Judith Farré Vidal, La iconografía del olor en la cultura femenina. Una mirada transatlántica en cortes y conventos (siglo XVII), in: *Bulletin of Spanish Studies* 99/3 (2022), S. 385–402.
- Favila 2019 – Cesar D. Favila, The Sound of Profession Ceremonies in Novohispanic Convents, in: *Journal of the Society for American Music* 13/2 (2019), S. 143–170.
- Favrot Peterson 2007 – Jeanette Favrot Peterson, A Wonder-Working Guadalupe in the Seven-

- teenth Century, in: *Religion in New Spain*, herausgegeben von Susan Schroeder und Stafford Poole, Albuquerque 2007, S. 125–156.
- Favrot Peterson 2004 – Jeanette Favrot Peterson, Katalogbeitrag Nr. 19, Virgin of Guadalupe with Apparitions, in: Kat. Ausst. *Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521–1821*, herausgegeben von Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar und Clara Bargellini, Denver Art Museum, Denver 2004, S. 154–159.
- Feder 2001 – Klaus H. Feder, Neue Erkenntnisse zu den Insignien des habsburgischen Damenordens „Sklavinnen der Tugend“, in: *Orden-Militaria-Magazin* 20 (2001), S. 38–41.
- Fehrenbach 2016 – Frank Fehrenbach, Sangue, cera, inchiostro. Leonardo disegna il cuore, in: *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, herausgegeben von Pietro C. Marani und Rodolfo Maffei, Busto Arsizio 2016, S. 37–49.
- Fehrenbach 2011 – Frank Fehrenbach, Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der Italienischen Renaissance, in: *Sehen und Handeln*, herausgegeben von Horst Bredekamp und John M. Krois (= Actus et Imago, Band 1), Berlin 2011, S. 141–154.
- Felfe 2015 [Naturform] – Robert Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Actus et Imago, Band 13), Berlin/Boston 2015.
- Felfe 2015 [Formkräfte] – Robert Felfe, Formkräfte der Natur, menschliche Künste und Geschichte. Dimensionen des Steinernen in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, herausgegeben von Nike Bätzner, Burg Giebichenstein, Halle, Halle 2015, S. 97–109.
- Felfe 2014 – Robert Felfe, Figurationen im Gestein und die Koproduktivität von Kunst und Natur, in: *Paragone als Mitstreit*, herausgegeben von Markus Rath und Yannis Hadjinicolaou (= Actus et Imago, Band 11), Berlin 2014, S. 153–177.
- Felfe 2010 – Robert Felfe, „Acarnan fecit.“ – Warum der Fossilienkundler sich als Künstler sah, in: *Wissenschaft – Berge – Ideologien. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) und die frühneuzeitliche Naturforschung/Scienza – montagna – ideologie. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) e il suo tempo*, herausgegeben von Simona Boscani Leoni, Basel 2010, S. 107–126.
- Felfe 2005 – Robert Felfe, Kunst, Natur und Geschichte – Aspekte einer dynamischen Welt. Sammlungen der Renaissance, in: Kat. Ausst. *Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus*, Bundeskunsthalle Bonn, München 2005, S. 72–77.
- Fenten 2007 – Sandra Fenten, *Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*, Würzburg 2007.
- Fernández Gracia 2003 – Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, ohne Ortsangabe 2003.
- Finley, Mack Smith und Duggan 2010 – Moses I. Finley, Denis Mack Smith und Christopher Duggan, *Geschichte Siziliens und der Sizilianer*, München 2010.
- Fischer-Lichte 2004 – Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.

- Flemming 1994 – Johanna Flemming, Art. „Palme“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 364.
- Fochem und Klumair 1976 – Kurt Fochem und Johann Klumair, *Atlas der röntgenologischen Meßmethoden. Maße und Winkel für den praktischen Gebrauch*, Wien 1976.
- Fournée 1994 – Jean Fournée, Art. „Immaculata Conceptio“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 338–344.
- Frank 1994 – Isnard Frank, Art. „Dominikus von Caleruega“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 6, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 72–79.
- Franz 2006 – Ansgar Franz, „Dem Herzen Jesu singe mein Herz mit Liebeswonn.“ Das Herz Jesu, zerrissen zwischen Frömmigkeit und Politik, in: *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge, Paderborn 2006, S. 149–170.
- French 1999 – Roger Kenneth French, *Dissection and Vivisection in the European Renaissance*, Aldershot u. a. 1999.
- French 1994 – Roger Kenneth French, *William Harvey's natural philosophy*, Cambridge 1994.
- Frey 2002 – Manuel Frey, Toleranz und Selektion. Konfessionelle Signaturen zwischen 1770 und 1830, in: *Konfessionen im Konflikt. Deutschland zwischen 1800 und 1970. Ein zweites konfessionelles Zeitalter*, herausgegeben von Olaf Blaschke, Göttingen 2002, S. 113–153.
- Frey Steffen 2008 – *Körpergedächtnis / Gedächtniskörper*, herausgegeben von Therese Frey Steffen (= figurationen, gender, literatur, kultur, Band 9, Heft 1), Köln u. a. 2008.
- Frey Steffen 2006 – Therese Frey Steffen, *Gender*, Leipzig 2006.
- Friedman 2015 – Anna Felicity Friedman, *The World Atlas of Tattoo*, London 2015.
- Friedrich 2009 – Markus Friedrich, Das Verhältnis von Leib und Seele als theologisch-philosophisches Grenzproblem vor Descartes. Lutherische Einwände gegen eine dualistische Anthropologie, in: *Spätrenaissance-Philosophie in Deutschland*, herausgegeben von Martin Mulrow (= Frühe Neuzeit, Band 124), Tübingen 2009, S. 211–249.
- Frugoni 1995 – Chiara Frugoni, *Vita di un uomo. Francesco d'Assisi*, Turin 1995.
- Frugoni 1993 – Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993.
- Fuchs 1992 – Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*, Frankfurt am Main 1992.
- Gallerano 1986 – Calogero Gallerano, *Isabella Tomasi*, Agrigent 1986.
- Gandlauer 1995 – Thomas Gandlauer, Art. „Stagel, Elisabeth“, in: *BBKL*, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 10, Nordhausen 1995, Sp. 1125–1127.
- Ganz 2009 – David Ganz, Gemalte Geheimnisse. Die Stigmatisierung Katharinas von Siena und ihre (Rück-)Übertragung ins Bild, in: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*, herausgegeben von Carla Dauven-van Knippenberg, Cornelia Herberichs und Christian Kiening (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 10), Zürich 2009, S. 83–110.
- Ganz 2008 – David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.

- García Sáiz 1989 – María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Mailand 1989.
- Gasser 2013 – Raphaela Gasser, Heinrich Seuses Spiritualität in der Tradition des Predigerordens, in: *Heinrich Seuse – Diener der Ewigen Wahrheit*, herausgegeben von Jakobus Kaffanke (= Heinrich-Seuse-Forum, Band 1), Berlin 2013, S. 5–19.
- Gebke 2020 – Julia Gebke, *(Fremd)Körper. Die Stigmatisierung der Neuchristen im Spanien der Frühen Neuzeit*, Wien 2020.
- Geerlings 2006 – Wilhelm Geerlings, Rechts, wo das Herz sitzt. Die Kirche aus der Seitenwunde Christi, in: *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von dems. und Andreas Mügge, Paderborn 2006, S. 89–106.
- Geerlings 2004 – Wilhelm Geerlings, Die Kirche aus der Seitenwunde Christi bei Augustinus, in: *Väter der Kirche. Ekklesiales Denken von den Anfängen bis in die Neuzeit. Festgabe für Hermann Josef Sieben zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Johannes Arnold und Hermann Josef Sieben, Paderborn 2004, S. 465–481.
- Geerlings und Mügge 2006 – *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge, Paderborn 2006.
- Gerstner 2008 – Alexandra Gerstner, *Neuer Adel. Aristokratische Elitekonzeptionen zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus*, Darmstadt 2008.
- Gewehr 1972 – Wolf Gewehr, Der Topos „Augen des Herzens“ – Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1972), S. 626–649.
- Giménez López 1996 – Enrique Giménez López, La devoción a la Madre Santísima de la Luz. Un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III, in: *Revista de Historia Moderna* 5 (1996), S. 213–231.
- Gnädinger 2013 – Louise Gnädinger, Arsenius. Ein bevorzugter geistlicher Lehrmeister Heinrich Seuses, in: *Heinrich Seuse – Diener der Ewigen Wahrheit*, herausgegeben von Jakobus Kaffanke (= Heinrich-Seuse-Forum, Band 1), Berlin 2013, S. 69–138.
- Görres 2017 – Daniel Görres, Katalogbeitrag Nr. 8, Lucas Cranach d. Ä., Das von Christus und dem Hl. Geist erfüllte Herz des Gläubigen, 1505, in: *Kat. Ausst. Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke und Moderne*, herausgegeben von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2017, S. 112.
- Goetz 2018 – Hans-Werner Goetz, Sacer und sanctus. Sakralität und Heiligkeit im frühmittelalterlichen Verständnis (oder: Was ist dem frühen Mittelalter „heilig“?), in: *Heilige. Bücher–Leiber–Orte. Festschrift für Bruno Reudenbach*, herausgegeben von Daniela Wagner und Hanna Wimmer, Berlin 2018, S. 11–44.
- Graczyk 2015 – Annette Graczyk, *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik* (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Band 51), Berlin/München/Boston 2015.
- Grebe 2015 – Anja Grebe, Das „sprechende“ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranachs des Jüngeren, in: *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*,

- herausgegeben von Elke Anna Werner, Anna Eusterschulte und Gunnar Heydenreich, München 2015, S. 318–329.
- Greshake 2014 – Gisbert Greshake, *Maria – Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg 2014.
- Greve 2013 – Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013.
- Greve 2004 – Anja Greve, Katalogbeitrag Nr. 207, Luthers Siegelring, in: Kat. Ausst. *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, herausgegeben von Harald Marx und Cecilie Hollberg, Schloss Hartenfels, Torgau, Dresden 2004, S. 150 f.
- Griffioen 2017 – Amber L. Griffioen, Ich wird dich also an griffen / Das du mir nit mugist entwichen. Göttliche Aktivität, seelisches Leiden und die Rolle der Gnade in Christus und die minnende Seele, in: *Gottes Handeln in der Welt. Probleme und Möglichkeiten aus Sicht der Theologie und analytischen Religionsphilosophie*, herausgegeben von Benedikt Paul Göcke und Ruben Schneider, Regensburg 2017, S. 41–72.
- Gritzner 1893 – Maximilian Gritzner, *Handbuch der im Deutschen Reiche, in Oesterreich-Ungarn, Dänemark, Schweden und den Russischen Ostseeprovinzen bestehenden Damen-Stifter und im Range gleichstehender Wohlthätigkeitsanstalten, nebst den Ordenszeichen der Ersteren*, Frankfurt am Main 1893.
- Groebner 2015 – Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt am Main 2015.
- Groß 1960 – Heinrich Groß, Art. „Hoheslied“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 439–442.
- Grzeskowiak und Hulsenboom 2015 – Radosław Grzeskowiak und Paul Hulsenboom, Emblems from the Heart. The Reception of the Cor Iesu Amanti Sacrum Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts, in: *Werkwinkel 1072* (2015), S. 131–154.
- Guéret 2022 – Pascal Guéret, *Portraits du cœur. Du symbole à l'intime*, Paris/New York 2022.
- Gusella 2019 – Francesco Gusella, New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India. The Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658), in: *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019), S. 577–597.
- Gutjahr 2008 – Mirko Gutjahr, Katalogbeitrag Nr. E 1, Siegelring Martin Luthers, in: Kat. Ausst. *Fundsache Luther. Archäologen auf den Spuren des Reformators*, herausgegeben von Harald Meller, Siegfried Bräuer und Jutta Charlotte von Bloh, Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle (Saale), Stuttgart 2008, S. 234 f.
- Guttilla 1999 – Mariny Guttilla, La collezione dei dipinti. Ambiti culturali e stato conservativo, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scale 1999, S. 112–148.
- Haas 2010 – Alois M. Haas, Heinrich Seuses posthume Variante christlicher Selbsterkenntnis. Sein literarisches Vermächtnis aus Ulm, in: *Heinrich Seuse Jahrbuch* 3 (2010), S. 7–46.

- Haas 1995 – Alois M. Haas, *Kunst rechter Gelassenheit – Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik*, Bern u. a. 1995.
- Haas, Hödl und Schneider 2003 – Alois Haas, Ludwig Hödl und Horst Schneider, Faszination Diamant, in: *Rubin. Zeitschrift der Ruhr Universität Bochum 1* (2003), S. 19–25.
- Habersaat 2001 – Sigrid Habersaat, *Verteidigung der Aufklärung. Friedrich Nicolai in religiösen und politischen Debatten* (= Epistemata, Band 316), 2 Bände, Würzburg 2001.
- Hadjinicolaou 1983 – Nikos Hadjinicolaou, Kunstzentren und periphere Kunst, in: *kritische berichte* 11/4 (1983), S. 36–56.
- Haekel u. a. 1964 – Josef Haekel u. a., Art. „Seele“ in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 566–574.
- Hahn 2010 – Alois Hahn, *Körper und Gedächtnis*, Wiesbaden 2010.
- Hahn 1993 – Alois Hahn, Handschrift und Tätowierung, in: *Schrift*, herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer (= Materialität der Zeichen Reihe A, Band 12), München 1993, S. 201–217.
- Hamburger 2005 – Jeffrey F. Hamburger, Katalogbeitrag „Heinrich Seuse, ‚Exemplar‘ u. a., gedruckte Werkausgabe“, in: Kat. Ausst. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Ruhrlandmuseum Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum, Essen, München 2005, S. 478 f.
- Hamburger 1998 – Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
- Hamburger 1997 – Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (= California Studies in the History of Art, Band 37), Berkeley/Los Angeles/London 1997.
- Hamburger und Keller 2013 – Jeffrey F. Hamburger und Hildegard Elisabeth Keller, Bilder in der Kirche, im Herzen oder gar nirgends? Überlegungen zu Periodisierungen am Beispiel des Bilderstreits in der Frühen Neuzeit, in: *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*, herausgegeben von Klaus Ridder und Steffen Patzold (= Europa im Mittelalter, Band 23), Berlin 2013, S. 19–43.
- Hamburger und Marti 2007 – *Frauen – Kloster – Kunst, Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, herausgegeben von Jeffrey F. Hamburger und Susan Marti, Turnhout 2007.
- Hamm 2015 – Berndt Hamm, Art. „Leib/Fleisch und Seele/Geist“, in: Luther-Lexikon², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 378–381.
- Hamm, Herbers und Stein-Kecks 2007 – *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit*, herausgegeben von Berndt Hamm, Klaus Herbers und Heidrun Stein-Kecks (= Beiträge zur Hagiographie, Band 6), Stuttgart 2007.
- Hammer 2004 – Kirsten Hammer, Monjas coronadas. The Crowned Nuns of Viceregal Mexico, in: Kat. Ausst. *Retratos. 2000 Years of Latin American Portraits*, bearbeitet von Elizabeth P. Benson u. a., El Museo del Barrio, New York / San Diego Museum of Art / Bass Museum of Art, Miami Beach, San Antonio/New York 2004, S. 86–101.

- Hankel 1996 – Hans Peter Hankel, *Die reichsunmittelbaren evangelischen Damenstifte im Alten Reich und ihr Ende. Eine vergleichende Untersuchung*, Frankfurt am Main 1996.
- Hartmann 2010 – Andreas Hartmann, *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften* (= Studien zur Alten Geschichte, Band 11), Berlin 2010.
- Hassauer 1999 – Friederike Hassauer, Die Matrix des Wissens. Autorität und Geschlecht, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentags 1997*, herausgegeben von Jürgen Fohrmann, Ingrid Karsten und Eva Neuland, 2 Bände, Bielefeld 1999, Band 1, S. 250–281.
- Hattler 1894 – Franz Seraph Hattler, *Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens und der Herz-Jesu-Idee. Nach der Geschichte, den kirchlichen Entscheidungen und Anforderungen der Kunst besprochen*, Innsbruck 1894.
- Haverkamp 1984 – Alfred Haverkamp, Tenxwind von Andernach und Hildegard von Bingen. Zwei „Weltanschauungen“ in der Mitte des 12. Jahrhunderts, in: *Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter. Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag*, herausgegeben von Lutz Fenske, Werner Rösener und Thomas Zotz, Sigmaringen 1984, S. 515–548.
- Hecht 1996 – Johanna Hecht, Katalogbeitrag Nr. 107, Christ Child on a Heart with the Instruments of the Passion, in: Kat. Ausst. *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, herausgegeben von Diane Fane, The Brooklyn Museum, New York, New York 1996, S. 250 f.
- Heese 2002 – Thorsten Heese, Gisela Agnes von Anhalt-Köthen, geb. von Rath – die Fürstinmutter des Bach-Mäzens, in: *Cöthener Bach-Hefte* 10 (2002), S. 141–180.
- Heese 1994 – Thorsten Heese, Mit Schulterband und Schleife „... zum Lustre Unsers Stifts ...“ Ehre, Eitelkeiten und Intrigen im Zeichen des Herforder Damenstiftsordens, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 2 (1994), S. 65–100.
- Heimerl 2008 – Theresia Heimerl, Konzepte männlicher Identität in der deutschen Mystik des Mittelalters am Beispiel von Meister Eckhart und Heinrich Seuse, in: *Masculinities in German Culture*, herausgegeben von Sarah Colvin und Peter Davies (= Edinburgh German Yearbook, Band 2), New York 2008, S. 34–49.
- Heine 1909 – Friedrich Heine, Fürstin Gisela Agnes, in: *Köthen* (1909), S. 27–29.
- Heinzmann 1986 – Richard Heinzmann, Anima unica forma corporis. Thomas von Aquin als Überwinder des platonisch-neuplatonischen Dualismus, in: *Philosophisches Jahrbuch* 93 (1986), S. 236–259.
- Henkel und Schöne 1978 – *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978.
- Henze 1999 – Barbara Henze, Kontinuität und Wandel des Eheverständnisses im Gefolge von Reformation und katholischer Reform, in: „*In Christo ist weder man noch weyb*“. Frauen in der Reformationszeit und der katholischen Reform, herausgegeben von Anne Conrad (= Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, Band 59), Münster 1999, S. 129–151.

- Herfurth 2010 [Was sind Orden] – Dietrich Herfurth, Was sind Orden und Ehrenzeichen?, in: *Orden und Ehrenzeichen. Handbuch der Phaleristik*, herausgegeben von Eckart Henning und dems., Köln/Weimar/Wien 2010, S. 13–54.
- Herfurth 2010 [Die Geschichte der Orden] – Dietrich Herfurth, Die Geschichte der Orden und Ehrenzeichen, in: *Orden und Ehrenzeichen. Handbuch der Phaleristik*, herausgegeben von Eckart Henning und dems., Köln/Weimar/Wien 2010, S. 95–143.
- Hering Torres 2006 – Max Sebastián Hering Torres, *Rassismus in der Vormoderne. Die „Reinheit des Blutes“ im Spanien der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2006.
- Herrmann 1932 – Gotthilf Herrmann, *Die Lutherrose. Martin Luthers Wappen*, Zwickau 1932.
- Hessler 2014 – Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento* (= *Ars et Scientia*, Band 6), Berlin 2014.
- Heussler 2006 – Carla Heussler, *De cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung. Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit*, Paderborn 2006.
- Heutger 1998 – Nicolaus Heutger, *Die evangelischen Frauenstifte und –klöster in Niedersachsen. Ein Beitrag zur Frauenforschung und zur EXPO 2000* (= *Forschungen zur niedersächsischen Ordensgeschichte*, Band 3), Braunschweig 1998.
- Hilpisch und Wendtlandt 1962 – Stephan Hilpisch und Hans Carl Wendtlandt, Art. „Oblatinnen“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 7, Freiburg im Breisgau 1962, Sp. 1086 f.
- Höcht 1964/1965 – Johannes Maria Höcht, *Von Franziskus zu Pater Pio und Therese Neumann. Eine Geschichte der Träger der Wundmale Christi*, 2 Bände, Wiesbaden 1964/1965.
- Höffler 2022 – Ricarda Höffler, *Das Bild des Altars in deutschen illustrierten Flugblättern. Eine Untersuchung zu Bilderstreit und Bildtheologie im 16. und 17. Jahrhundert* (= *Geistliche Intermedialität in der Frühen Neuzeit*, Band 1), Regensburg 2022.
- Höpel 2010 – Ingrid Höpel, Ein Emblemzyklus von 1690 an der Nonnenempore der Klosterkirche St. Johannis vor Schleswig, in: *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte* 55 (2010), S. 27–48.
- Høystad 2017 – Ole Martin Høystad, *Die Seele. Eine Kulturgeschichte*, Köln 2017.
- Høystad 2006 – Ole Martin Høystad, *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 2006.
- Hoheisel u. a. 2004 – Karl Hoheisel u. a., Art. „Seele“, in: *GGG*⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 7, Tübingen 2004, Sp. 1090–1107.
- Holenstein u. a. 2010 – *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, herausgegeben von André Holenstein u. a., Stuttgart 2010.
- Holze 2004 – Heinrich Holze, Die Alte Kirche im Urteil Martin Luthers, in: *Was heißt hier lutherisch! Aktuelle Perspektiven aus Theologie und Kirche*, herausgegeben von Reinhard Ritter (= *Bekennnisschriften des Theologischen Konvents Augsburger Bekenntnisses*, Band 37), Hannover 2004, S. 56–86.
- Holzem 2013 – Andreas Holzem, Der „katholische Augenaufschlag beim Frauenzimmer“ (Fried-

- rich Nicolai) – oder: Kann man eine Erfolgsgeschichte der „Konfessionalisierung“ schreiben?, in: *Das Konfessionalisierungsparadigma – Leistungen, Probleme, Grenzen*, herausgegeben von Thomas Brockmann und Dieter J. Weiss (= Bayreuther Historische Kolloquien, Band 18), München 2013, S. 127–164.
- Hufton 1998 – Olwen Hufton, *Frauenleben. Eine europäische Geschichte. 1500–1800*, Frankfurt am Main 1998.
- Humfrey 1997 – Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven/London 1997.
- Il Cuore / The Heart 2003 – Il cuore / The Heart = *Micrologus. Natura, Scienza e Società Medievali* II (2003).
- Ilg 2015 – Ulrike Ilg, *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit. Zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Standes*, Petersberg 2015.
- Illg und Steiger 2014 – Thomas Illg und Johann Anselm Steiger, Art. „Herberger, Valerius“, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann u. a., Band 3, Berlin/Boston 2014, Sp. 266–278.
- Imbert-Gourbeyne 1894 – Antoine Imbert-Gourbeyne, *La Stigmatisation. L'extase divine et les miracles des Lourdes*, 2 Bände, Clermont-Ferrand u. a. 1894–1898.
- Imbruglia 1993 – Girolamo Imbruglia, Ideale der Zivilisierung. Die Gesellschaft Jesu und die Missionen (1550–1600), in: *Die Neue Welt im Bewußtsein der Italiener und Deutschen des 16. Jahrhunderts*, herausgegeben von Adriano Prospero und Wolfgang Reinhard (= Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Band 6), Berlin 1993, S. 239–257.
- Ingaglio 1999 – Giuseppe Ingaglio, Intorno al corpo di S. Felice. Iconografia del martire, cappella delle reliquie e sepolture dei Tomasi, in: *Kat. Ausst. Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scale 1999, S. 165–177.
- Ingendahl 2006 – Gesa Ingendahl, *Witwen in der Frühen Neuzeit. Eine kulturhistorische Studie* (= Geschichte und Geschlechter, Band 54), Frankfurt am Main 2006.
- Iturbe Saíz 2009 – Antonio Iturbe Saíz, L'iconografia di santa Chiara da Montefalco nel mondo ispanico und Katalogbeitrag Nr. 275, Chiara da Montefalco, in: *Kat. Best. Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 91–97 sowie S. 352 f.
- Jacobi 1923 – Walter Jacobi, *Die Stigmatisierten. Beiträge zur Psychologie der Mystik*, Berlin/Heidelberg 1923.
- Jäger 2010 – Moritz Jäger, Bild für Bild, Perle für Perle, Finger für Finger. Der Rosenkranz als teils inneres, teils äußeres Bildsystem, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, herausgegeben von David Ganz und Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 201–216.
- Jäger 1982 – Hans-Wolf Jäger, Der reisende Enzyklopädist und seine Kritiker. Friedrich Nicolais „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 104–124.

- Jäggi 2013 – Carola Jäggi, Sakralität im Protestantismus, oder: Wo steckt das Heilige nach der Reformation, in: *Sakralität und Sakralisierung. Perspektiven des Heiligen*, herausgegeben von Andrea Beck und Andreas Berndt (= Beiträge zur Hagiographie, Band 13), Stuttgart 2013, S. 53–70.
- Jager 2000 – Eric Jager, *The Book of the Heart*, Chicago 2000.
- Jahn und Schindler 2020 – *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Bernhard Jahn und Claudia Schindler (= Frühe Neuzeit, Band 234), Berlin 2020.
- Jaspert 2005–2011 – Bernd Jaspert, *Mönchtum und Protestantismus. Probleme und Wege der Forschung seit 1877*, 5 Bände, St. Ottilien 2005–2011.
- Jones 1987 – Christopher P. Jones, Stigma. Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity, in: *The Journal of Roman Studies* 77 (1987), S. 139–155.
- Jungmayr 2012 – Jörg Jungmayr, Ekstase und politische Mission. Die Stigmata der Caterina von Siena (1347–1380), in: *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagiographie, Band 11), Stuttgart 2012, S. 61–77.
- Jussen 2000 – Bernhard Jussen, *Der Name der Witwe. Erkundungen zur Semantik der mittelalterlichen Bußkultur* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 158), Göttingen 2000.
- Justo Estebarez 2016 – Ángel Justo Estebarez, Para honra y gloria de la orden. Las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el barroco, in: *Laboratorio de arte* 28 (2016), S. 259–281.
- Kagan 2000 – Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World 1493–1793*, New Haven/London 2000.
- Kat. Ausst. Cœurs 2020 – Kat. Ausst. *Cœurs. Du romantisme dans l'art contemporain*, bearbeitet von Gaëlle Rio und Maribel Nadal Jové, Musée de la Vie romantique, Paris, Paris 2020.
- Kat. Ausst. Cuerpos Opacos 2013 – Kat. Ausst. *Cuerpos opacos. Delicias invisibles del erotismo místico*, Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá, Bogotá 2013.
- Kat. Ausst. Die Kunst Des Mittelalters 1999 – Kat. Ausst. *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Goldgrund und Himmelslicht*, herausgegeben von Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, 2 Bände, Hamburg 1999.
- Kat. Ausst. Die Sklavinnen Der Tugend 2018 – Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend. Damenorden aus dem alten Österreich*, herausgegeben von dem Universalmuseum Joanneum und der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, Schloss Eggenberg, Graz, Graz 2018.
- Kat. Ausst. El Divino Pintor 2001 – Kat. Ausst. *El Divino Pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, herausgegeben von Jaime Cuadriello, Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexiko-Stadt, Mexiko-Stadt 2001.
- Kat. Ausst. El Niño Jesús 2010 – Kat. Ausst. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, herausgegeben von Ana García Sanz, Palacio Real de Madrid, Madrid 2010.
- Kat. Ausst. Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod 1996 – Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, herausgegeben von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1996.

- Kat. Ausst. Herz 1995 – Kat. Ausst. *Herz. Das menschliche Herz – Der herzliche Mensch*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, Dresden 1995.
- Kat. Ausst. Krone Und Schleier 2005 – Kat. Ausst. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und dem Ruhrlandmuseum Essen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Ruhrlandmuseum, Essen, München 2005.
- Kat. Ausst. Lukas Cranach 1974/1976 – Kat. Ausst. *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, herausgegeben von Dieter Koepplin und Falk Tilman, Kunstmuseum Basel, 2 Bände, Basel/Stuttgart 1974/1976.
- Kat. Ausst. Noli Me Tangere 2006 – Kat. Ausst. *Noli me tangere. Mary Magdalene. One Person, Many Images*, herausgegeben von Barbara Baert, Maurits Sabbebibliothek, Leuven, Leuven 2006.
- Kat. Ausst. Schaufenster Des Himmels 2016 – Kat. Ausst. *Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung*, herausgegeben von Jochen Sander und Stefanie Seeburg, Städel Museum, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main/Berlin/München 2016.
- Kat. Ausst. Seelenkind 2012 – Kat. Ausst. *Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern*, herausgegeben von Bernhard Haßlberger u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising 2012.
- Kat. Ausst. The Arts in Latin America 2006 – Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 1492–1820*, herausgegeben von Joseph J. Ritschel und Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia Museum of Art / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexiko-Stadt / Los Angeles County Museum of Art, New Haven/London 2006.
- Kat. Ausst. The Heart 2007 – Kat. Ausst. *The Heart*, herausgegeben von James Peto, Wellcome Collection, London, London 2007.
- Kat. Ausst. Von Ganzem Herzen 2004 – Kat. Ausst. *Von ganzem Herzen, Diesseits und Jenseits eines Symbols*, bearbeitet von Cornelia Kruse und Marie-Louise von Plessen, herausgegeben von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Schloss Neuhardenberg, Neuhardenberg, Berlin 2004.
- Kat. Best. Catalogue Raisonné Les Estampes 1978–1983 – Kat. Best. *Catalogue raisonné Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, herausgegeben von Marie Mauquoy-Hendrickx, 4 Bände, Brüssel 1978–1983.
- Kat. Best. Francisco De Zurbarán 2009/2010 – Kat. Best. *Francisco de Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, herausgegeben von Odile Delenda, 2 Bände, Madrid 2009/2010.
- Kat. Best. Museo Del Convento De Los Descalzos 2002 – Kat. Best. *Museo del Convento de los Descalzos*, herausgegeben von Félix Sáiz Díez, Lima 2002.
- Kat. Best. The Paintings Of Zurbarán 1953 – Kat. Best. *The paintings of Zurbarán*, herausgegeben von Martin S. Soria, London 1953.
- Katzew 2006 – Ilona Katzew, Stars in the Sea of the Church. The Indian in Eighteenth-Century New Spain, in: Kat. Ausst. *The Arts in Latin America 1492–1820*, herausgegeben von Joseph J. Ritschel und Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia Museum of Art / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexiko-Stadt / Los Angeles County Museum of Art, New Haven/London 2006, S. 335–348.

- Katzew 2004 – Ilona Katzew, *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven/London 2004.
- Katzew 1996 – Ilona Katzew, *Casta Painting. Identity and Social Stratification in Colonial Mexico*, in: Kat. Ausst. *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, herausgegeben von ders., Americas Society Art Gallery, New York, New York 1996, S. 8–29.
- Katzew und Deans-Smith 2009 – *Race and Classification. The Case of Mexican America*, herausgegeben von Ilona Katzew und Susan Deans-Smith, Stanford 2009.
- Kaufmann 2003 – Thomas Kaufmann, Einleitung: Transkonfessionalität, Interkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität – Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese, in: *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, herausgegeben von Kaspar von Greyerz u. a. (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 201), Gütersloh 2003, S. 9–15.
- Keefer 2019 – Katrina H. B. Keefer, *Marked by Fire. Brands, Slavery, and Identity*, in: *Slavery & Abolition* 40/4 (2019), S. 659–681.
- Keller 2018 – Katrin Keller, *Die Damen der Kaiserin – Der Orden der Sklavinnen der Tugend*, in: Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend. Damenorden aus dem alten Österreich*, herausgegeben von dem Universalmuseum Joanneum und der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, Schloss Eggenberg, Graz, Graz 2018, S. 4–13.
- Keller 2010 – Hildegard Elisabeth Keller, *Fleischmäntel. Textile Analogien in der mittelalterlichen Theologie und der frühneuzeitlichen Medizin*, in: *Beziehungsreiche Gewebe*, herausgegeben von Silke Tammen und Kristin Böse, Frankfurt am Main 2010, S. 138–153.
- Keller 2002 – Hildegard Elisabeth Keller, *Kolophon im Herzen. Von beschrifteten Mönchen an den Rändern der Paläographie*, in: *Das Mittelalter* 7/2 (2002), S. 157–182.
- Keller-Drescher 2003 – Lioba Keller-Drescher, *Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750–1850* (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Band 96), Tübingen 2003.
- Kern 2022 – Margit Kern, *St. Sebastian in Iberoamerica: Transcultural Negotiation on Body Images and Concepts of Sacrifice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Sacrifice and Conversion in the Early Modern Atlantic World*, herausgegeben von Maria Berbara (= I Tatti Research Series, Band 3), Florenz 2022, S. 269–293.
- Kern 2018 – Margit Kern, *Tote Körper – lebende Bilder. Das Körperbild der Mumie als Gegenstand transkultureller Aushandlungsprozesse im Vizekönigreich Peru*, in: *Heilige. Bücher-Leiber–Orte. Festschrift für Bruno Reudenbach*, herausgegeben von Daniela Wagner und Hanna Wimmer, Berlin 2018, S. 171–183.
- Kern 2017 [Was ist lutherisch?] – Margit Kern, *Was ist lutherisch? Konfessionelle Aushandlungsprozesse in religiösen Bildprogrammen der Frühen Neuzeit*, in: Kat. Ausst. *Luther und die Deutschen*, herausgegeben von der Wartburg-Stiftung Eisenach, Wartburg, Petersberg 2017, S. 339–344.
- Kern 2017 [Lutherisch?] – Margit Kern, *Lutherisch? Wie Bilder sich bekennen*, in: Kat. Ausst. *Der Luthereffekt. 500 Jahre Protestantismus in der Welt*, herausgegeben vom Deutschen

- Historischen Museum Berlin, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Berlin 2017, S. 30–38.
- Kern 2013 – Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin/München 2013.
- Kern 2009 – Margit Kern, Übersetzung und Transfer – Die Neusemantisierung des Herzopfers der Mexica in Europa, in: *Visualisierung und kultureller Transfer*, herausgegeben von Kirsten Kramer und Jens Baumgarten, Würzburg 2009, S. 181–200.
- Kern 2002 – Margit Kern, *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm* (= Berliner Schriften zur Kunst, Band 16), Berlin 2002.
- Kern 2001 – Margit Kern, Gewissensentscheidung und Glaubensbekenntnis in der Malerei des 16. Jahrhunderts. „Das Martyrium des hl. Mauritius und der Thebäischen Legion“ von El Greco, in: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 121 (2001), S. 24–63.
- Kienzler 1995 – Klaus Kienzler, Art. „Seuse, Heinrich“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 9, Nordhausen 1995, Sp. 1481–1485.
- Kilroy-Ewbank 2018 [Holy Organ or Unholy Idol?] – Lauren G. Kilroy-Ewbank, *Holy Organ or Unholy Idol? The Sacred Heart in the Art, Religion, and Politics of New Spain*, Leiden/Boston 2018.
- Kilroy-Ewbank 2018 [Love Hurts] – Lauren G. Kilroy-Ewbank, Love Hurts. Depictions of Christ Wounded in Love in Colonial Mexican Convents, in: *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish Americas*, herausgegeben von Heather Graham und ders., Leiden/Boston 2018, S. 313–357.
- Kilroy-Ewbank 2014 – Lauren G. Kilroy-Ewbank, Holy Organ or Unholy Idol? Forming a History of the Sacred Heart in New Spain, in: *Colonial Latin American Review* 23/3 (2014), S. 320–359.
- Kilroy-Ewbank 2010 – Lauren G. Kilroy-Ewbank, A Burning Heart Can Save Your Soul, in: *Death and Afterlife in Early Modern Hispanic World* (= *Hispanic Issues On Line*) (2010), S. 106–125.
- Klädning 2010 – Tobias Klädning, Anima forma corporis. Zur Aktualität der integrativen Sicht vom Menschen bei Thomas von Aquin, in: *Die Aktualität des Seelenbegriffs. Interdisziplinäre Zugänge*, herausgegeben von Georg Gasser und Josef Quitterer, Paderborn 2010, S. 253–270.
- Klädning 2005 – Tobias Klädning, *Mit Leib und Seele... Die mind-brain-Debatte in der Philosophie des Geistes und die anima-forma-corporis-Lehre des Thomas von Aquin* (= ratio fidei, Band 26), Regensburg 2005.
- Klapisch-Zuber 2004 – Christiane Klapisch-Zuber, *Stammbäume. Eine illustrierte Geschichte der Ahnenkunde*, München 2004.
- Kliegel 2011 – Marieluise Kliegel, Gut betucht. Zum Selbstverständnis adeliger Stiftsdamen in Gewand und Stand, in: *Adelige Damenstifte Oberschwabens in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Dietmar Schiersner, Volker Trugenberger und Wolfgang Zimmermann (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B Forschungen, Band 187), Stuttgart 2011, S. 203–222.

- Knackfuß 2008 – Susanne Knackfuß, Reformation als „culture clash“. Geschlechterrollen als Kulturtechnik alt- und neugläubiger Nonnen, in: *Glaube und Geschlecht. Fromme Frauen – Spirituelle Erfahrungen – Religiöse Traditionen*, herausgegeben von Ruth Albrecht, Annette Bühler-Dietrich und Florentine Strzelczyk (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Band 43), Köln u. a. 2008, S.174–197.
- Knackfuß 2004 – Susanne Knackfuß, Ein Glaube und Ein Schaaftall ... oder cuius regio – eius monasterium? Überlegungen zur Implementierung des Stiftsgedankens im Nürnberger Klarissenkloster St. Clara, in: *Reform – Reformation – Säkularisation*, herausgegeben von Thomas Schilp (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 3), Essen 2004, S.123–154.
- Knipping 1974 – John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, 2 Bände, Nieuwkoop u. a. 1974.
- Knöll 2009 – Stefanie Knöll, Vom Ruhm des Geistesadels. Professorengräber in Oxford, Leiden und Tübingen, in: *Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa*, herausgegeben von Barbara Krug-Richter und Ruth E. Mohrmann, Köln u. a. 2009, S.273–283.
- Kögler 2018 – Johannes-Paul Kögler, *Ehre als tragbares Zeichen. Zur politischen, sozialen und kulturgeschichtlichen Bedeutung von Orden und Ehrenzeichen am Beispiel des Königreichs Hannover 1814–1866* (= Archiv für Kulturgeschichte, Beiheft 65), Baden-Baden 2018.
- König 2006 – Hans-Joachim König, *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Stuttgart 2006.
- König 1996 – Eberhard König, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d’Eyck*, Graz 1996.
- Köpf 2012 – Ulrich Köpf, Die Stigmata des Franziskus von Assisi, in: *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagiographie, Band 11), Stuttgart 2012, S.35–60.
- Koeplin 2019 – Dieter Koeplin, *Das christlich bewohnte Herz. Vorreformatorsche Herz-Holzschnitte von Cranach, Baldung, Schäußelein. Cranachs Blatt von 1505 betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz*, Basel 2019.
- Koeplin 2017 – Dieter Koeplin, Lucas Cranachs Herz-Holzschnitt von 1505, betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz, in: Kat. Ausst. *Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke und Moderne*, herausgegeben von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2017, S.28–37.
- Koeplin 1994 – Dieter Koeplin, Art. „Interzession“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 2, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 346–352.
- Koeplin 1988 – Dieter Koeplin, Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers, in: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, herausgegeben von Kurt Löcher (= Schriften des Vereins für Reformationgeschichte, Band 194), Nürnberg 1988, S.153–199.
- Koeplin 1983 – Dieter Koeplin, Katalogbeitrag Nr. 496, Ein evangelisches und augustinisch-lutherisches Altarbild der Gottesliebe und des herzlichen Glaubens: Das Herz enthält in

- seinem Inneren die Menschwerdung und Passion Christi. Indem es von der Liebe Gottes erfüllt wird, gewinnt es den erlösenden Glauben und Katalogbeitrag Nr. 500, Die Liebe Gottes, für die das Herz ein Sinnbild ist [...], in: Kat. Ausst. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers*, herausgegeben von Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Frankfurt am Main 1983, S. 373 f. sowie S. 376–378.
- Koerner 2017 – Joseph Leo Koerner, *Die Reformation des Bildes*, München 2017.
- 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*, herausgegeben von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, S. 221–241.
- Köster 1994 – Heinrich M. Köster, Art. „Vermählung“, in: *Marienlexikon*, herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Band 6, St. Ottilien 1994, S. 614.
- Köster und Sauser 1964 – Heinrich M. Köster und Ekkart Sauser, Art. „Unbefleckte Empfängnis Mariä“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 10, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 467–470.
- Koldau 2005 – Linda Maria Koldau, *Frauen–Musik–Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005.
- Koloch 2011 – Sabine Koloch, *Kommunikation, Macht, Bildung. Frauen im Kulturprozess der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011.
- Koloch 2001 – Sabine Koloch, Phaleristik – Geschlecht – Kunstwissenschaft. Umriss und Perspektiven eines Forschungsprojekts zu Damenorden des 17. Jahrhunderts, in: *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel*, herausgegeben von Christiane Keim und Ulla Merle, Herbolzheim 2001, S. 22–36.
- Konrad 2007 – Dagmar Konrad, Habit oder Kostüm? Habit als Kostüm, Die Kleiderfrage im Kloster, in: *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, herausgegeben von Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow und Birgit Richard (= Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Band 4), Münster 2007, S. 113–128.
- Konrad 2005 – Dagmar Konrad, Ordentlich – passend – angemessen. Schönheit im Kloster, in: *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*, herausgegeben von Gabriele Mentges und Birgit Richard, Frankfurt am Main 2005, S. 79–114.
- Korsch 1994 – Dietrich Korsch, Luthers Siegel. Eine elementare Deutung seiner Theologie, in: *LUTHER* 67 (1996), S. 66–87.
- Kortendiek, Riegraf und Sabisch 2019 – *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (= Geschlecht und Gesellschaft, Band 65), Wiesbaden 2019.
- Krimm, Maag und Rupp 2018 – Konrad Krimm, Heinz Maag und Siegfried Rupp, *300 Jahre Kraichgauer Adeliges Damenstift*, Bretten 2018.

- Krimm und Maag 1993 – Konrad Krimm und Heinz Maag, *Adler und Dornenkranz, 275 Jahre Kraichgauer Adeliges Damenstift*, Bretten 1993.
- Krüger 2001 – Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München 2001.
- Kruse 2007 – Britta-Juliane Kruse, *Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2007.
- Küppers-Braun 1997 – Ute Küppers-Braun, *Frauen des hohen Adels im kaiserlich-freiweltlichen Damenstift Essen (1605–1803). Eine verfassungs- und sozialgeschichtliche Studie. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Stifte Thorn, Elten, Vreden und St. Ursula in Köln* (= Quellen und Studien. Veröffentlichung des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen, Band 8), Münster 1997, S. 268–272.
- Küppers-Braun und Schilp 2010 – Ute Küppers-Braun und Thomas Schilp, Vorwort der Herausgeber. Frauenkonvente im Zeitalter der Konfessionalisierung, in: *Katholisch–Lutherisch–Calvinistisch. Frauenkonvente im Zeitalter der Konfessionalisierung*, herausgegeben von dens. (= Essener Forschungen zum Frauenstift, Band 8), Essen 2010, S. 7–17.
- Kürzeder 2012 – Christoph Kürzeder, Frommes Spiel und geistliche Erbauung. Jesuskind-Verehrung in franziskanischen Frauenklöstern des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. *Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern*, herausgegeben von Bernhard Haßlberger u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising 2012, S. 66–81.
- Kürzeder 1999 – Christoph Kürzeder, Geweihte Sachen und anberührte Bildlein. Das Kloster der Ursulinen in Landshut als Zentrum barocker Sakramentalienfrömmigkeit, in: Kat. Ausst. *Maria Allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Franz Niehoff, Spitalkirche Heiliggeist, Landshut, Landshut 1999, S. 277–302.
- Küster 2000 – Babette Küster, „Ob die kloster Junffern Schlecht und Schwartz kleider tragen“. Die Entwicklung der protestantischen Konventualinnentracht in Kloster Ebstorf, in: *Waffen- und Kostümkunde* 42/1 (2000), S. 1–16.
- Küster 1989 – Babette Küster, *Die Äbtissinnenbilder der lüneburgischen Damenklöster. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung als Repräsentationsporträts und als Bildquellen für die Entwicklung der dortigen Klostertrachten*, Magisterarbeit, 1989 vorgelegt an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
- Küstners 2002 – Urban Küstners, Auf den fleischernen Tafeln des Herzens. Körpersignatur und Schrift in der Visionsliteratur des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur*, herausgegeben von Klaus Ridder und Otto Langer (= Körper. Zeichen. Kultur, Band 1), Berlin 2002, S. 251–273.
- Küstners 2001 – Urban Küstners, Der lebendige Buchstabe. Christliche Traditionen der Körperschrift, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, herausgegeben von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 6), Wien 2001, S. 107–117.
- Küstners 1999 – Urban Küstners, Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters,

- in: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, herausgegeben von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel, Leipzig 1999, S. 81–109.
- Küsters 1997 – Urban Küsters, Zeichen auf der Haut in der religiösen Kultur des Mittelalters, in: *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et Corporalité*, herausgegeben von Günther Krause (= Kultur-Kreise, Band 1), Tübingen 1997, S. 47–53.
- Kuhns 2005 – Elizabeth Kuhns, *The Habit. A History of the Clothing of Catholic Nuns*, New York u. a. 2005.
- Kunz 2010 – Armin Kunz, Katalogbeitrag Nr. 17, Lucas Cranach der Ältere, Ein Pestblatt. Die Jungfrau und der heilige Johannes zwischen den heiligen Sebastian und Rochus in Anbetung der Dreifaltigkeit, 1505 in: Kat. Ausst. *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*, herausgegeben von Guido Messling, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Brüssel 2010, S. 116 f.
- Kurzmann 2019 – Frank Alexander Kurzmann, *Die Rede vom Jüngsten Gericht in den Konfessionen der Frühen Neuzeit* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Band 141), Berlin u. a. 2019.
- Kusukawa 1995 – Sachiko Kusukawa, *The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philip Melancthon*, Cambridge 1995.
- La Barbera 1999 – Simonetta La Barbera, La scultura legna, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 149–164.
- Landfester 2012 – Ulrike Landfester, *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin 2012.
- Landfester 2005 [Halb Wunderthier] – Ulrike Landfester, Halb Wunderthier, halb Aschenbrödel. Zum ästhetischen Programm von Clemens Brentanos Biographie der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick, in: *Romantische Religiosität*, herausgegeben von Alexander von Bormann (= Stiftung für Romantikforschung, Band 30), Würzburg 2005, S. 163–183.
- Landfester 2005 [Gestochen scharf] – Ulrike Landfester, Gestochen scharf. Die Tätowierung als Erinnerungsfigur, in: *Schmerz und Erinnerung*, herausgegeben von Roland Borgards, München 2005, S. 83–98.
- Landwehr 1972 – John Landwehr, *German Emblem Books 1531–1888. A Bibliography* (= Bibliotheca Emblematica, Band 5), Utrecht/Leiden 1972.
- Lang 1994 – Friedrich Lang, *Die Briefe an die Korinther* (= Das Neue Testament Deutsch, Band 7), Göttingen/Zürich 1994.
- Langdon 2016 – Gabrielle Langdon, A „Laura“ for Cosimo. Bronzino's Eleonora di Toledo with her Son Giovanni, in: *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, herausgegeben von Konrad Eisenbichler, London 2016, S. 40–70.
- Lanza Tomasi 1999 – Gioacchino Lanza Tomasi, Un deposito culturale inesplorato. Il Monastero del SS. Rosario in Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, heraus-

- gegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 10–16.
- Largier 2001 – Niklaus Largier, *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001.
- Laube 2011 – Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011.
- Laue 2012 – Christoph Laue, 1000 Jahre Marienstift auf dem Berge vor Herford, in: *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford* 19 (2012), S. 188–208.
- Lavagnoli 2009 – Giulia Lavagnoli, La Madonna del Rosario di Cingoli. Una lettura semiotica, in: *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, herausgegeben von Loretta Mozoni, Florenz 2009, S. 232–243.
- Lavagnoli 2006 – Giulia Lavagnoli, *La Madonna del Rosario di Lorenzo Lotto a Cingoli*, Lamusa 2006.
- Lavin 1980 – Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 Bände, New York 1980.
- Lavrin 2008 – Asunción Lavrin, *Brides of Christ. Conventual Life in Colonial Mexico*, Stanford 2008.
- Lebrun 1986 – Jacques Lebrun, A corps perdu. Les biographies spirituelles féminines du XVIIe siècle, in: *Corps de Dieux*, herausgegeben von Charles Malamoud (= Le temps de la réflexion, Band 7), Paris 1986, S. 389–408.
- Lechner 1978 – Georg Martin Lechner, Zur Symbolik der Majolika-Vasen auf mittelalterlichen Verkündigungstafeln, in: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs* 17/18 (1978), S. 89–104.
- Le Goff 2004 – Jacques Le Goff, *Die Geburt Europas im Mittelalter*, München 2004.
- Le Goff 1989 – Jacques Le Goff, Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages, in: *Fragments for a History of the Human Body*, herausgegeben von Michel Feher, 3 Bände, New York 1989, Band 3, S. 12–27.
- Lehmkühler 2004 – Karsten Lehmkühler, *Inhabitatio. Die Einwohnung Gottes im Menschen* (= Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie, Band 104), Göttingen 2004.
- Lenhart 2021 – Janne Lenhart, *Vergleichendes Sehen in den Konfessionen der Frühen Neuzeit. Die Niederlande als liminaler Raum* (= The Early Modern World, Band 5), Göttingen 2021.
- Lentes 2014 – Thomas Lentes, Der Blick auf den Durchbohrten, in: Kat. Ausst. *Deine Wunden. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne*, herausgegeben von Reinhard Hoeps und Richard Hoppe-Sailer, Kunstsammlungen der Ruhr Universität Bochum, Bielefeld 2014, S. 43–61.
- Lentes 2002 – Thomas Lentes, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben von Klaus Schreiner, München 2002, S. 179–220.
- Lentes 1996 – Thomas Lentes, Katalogbeitrag, Die Vermessung des Christus-Körpers und Katalogbeitrag, Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdopplung des Körpers, in: Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, herausgegeben von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1996, S. 144–147 sowie S. 152–155.

- Liebrich 2010 – Silvia Liebrich, *Gold und Diamanten. Kostbare Schätze und ihre dunkle Geschichte*, München 2010.
- Lieske 2007 – Reinhard Lieske, Motive aus Arndts „Wahrem Christentum“ in Kirchengemälden, in: *Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die „Vier Bücher vom wahren Christentum“*, herausgegeben von Hans Otte und Hans Schneider (= Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens, Band 40), Göttingen 2007, S. 357–421.
- Linke 2004 – Angelika Linke, Das Unbeschreibliche. Zur Sozialesemiotik adeligen Körperverhaltens im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Eckart Conze und Monika Wienfort, Köln 2004, S. 247–268.
- Lipinsky / Red. 1994 – Angelo Lipinsky / Red., Art. „Perle“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 393 f.
- Lipperheide 2023 – Judith Lipperheide, Vorbereitung auf das Jüngste Gericht. Individuelle Bekehrung und kollektive Erfahrung in der Maison de retraite der Jesuiten in Frankreich im 17. Jahrhundert, in: *Das Jüngste Gericht in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger und Ricarda Höffler (= The Early Modern World Texts and Studies, Band 7), Göttingen 2023, S. 303–327.
- Löwenstein 1995 – Uta Löwenstein, Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremonien und Zeremonietafel, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, herausgegeben von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn (= Frühe Neuzeit, Band 25), Tübingen 1995, S. 266–279.
- Lorbeer 2012 – Lukas Lorbeer, *Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts* (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 104), Göttingen 2012.
- Lüdicke-Kaute 1994 – Lore Lüdicke-Kaute, Art. „Lauretansche Litanei“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 27–31.
- Lüdicke-Kaute und Holl 1994 – Lore Lüdicke-Kaute und Oskar Holl, Art. „Personifikationen“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 394–407.
- Lüken 2000 – Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen* (= Rekonstruktion der Künste, Band 2), Göttingen 2000.
- Lugaresi und Bononi 1983 – Luigi Lugaresi und Paolo Bononi, La „Madonna del Lume“ di Melara – Rovigo. Genesi e storia di una devozione bicentenaria, in: *Ravennatensia* 8 (1983), S. 239–256.
- Lupo 1999 – Nicola Lupo, La Fondazione del Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro, in: *Kat. Ausst. Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale

- und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 53–59.
- Lutter 2003 – Christina Lutter, Text und Geschlecht. Lesende und schreibende Frauen im 12. Jahrhundert, in: *Text als Realie*, herausgegeben von Karl Brunner und Gerhard Jaritz (= Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Band 18), Wien 2003, S. 63–80.
- Lutz und Wenning 2001 – Helma Lutz und Norbert Wenning, Differenzen über Differenz. Einführung in die Debatten, in: *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*, herausgegeben von dens., Opladen 2001, S. 11–24.
- Macchi 2012 – *Dizionario Sansoni*, Tedesco/Italiano, herausgegeben von Vladimiro Macchi, Florenz 2012.
- Maier 2000 – Hans-Rudolf Maier, Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, herausgegeben von dems. und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 87–98.
- Maggi 1998 – Armando Maggi, *Uttering the word. The Mystical Performances of Maria Maddalena de' Pazzi, a Renaissance visionary*, Albany 1998.
- Manning Stevens 1997 – Scott Manning Stevens, Sacred Heart and Secular Brain, in: *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, herausgegeben von David Hillman und Carla Mazzio, New York/London 1997, S. 262–282.
- Manrique 2003 – Jorge Alberto Manrique, La cultura del Barroco en la Nueva España, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 20–33.
- Manzari Cohen 1996 – Maria Manzari Cohen, Katalogbeitrag Nr. 108, Briscada Nativity Scene und Nr. 109, Briscada Angels, in: Kat. Ausst. *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, herausgegeben von Diane Fane, The Brooklyn Museum, New York, New York 1996, S. 252 f.
- Manzoli und Stoppacci 2020 – *Schola cordis. Indagini sul cuore medievale. Letteratura, teologia, codicologia, scienza*, herausgegeben von Donatella Manzoli und Patrizia Stoppacci, Florenz 2020.
- Marek 2009 – Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009.
- Marek u. a. 2006 – *Bild und Körper im Mittelalter*, herausgegeben von Kristin Marek u. a., München 2006.
- Martínez 2008 – María Elena Martínez, *Genealogical Fictions. Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*, Stanford 2008.
- Martínez Caviro 2015 – Balbina Martínez Caviro, *El monasterio de la Inmaculada Concepción. Historia y arte de la Casa Madre de las Concepcionistas Franciscanas*, Toledo 2015.
- Matena 2011 [Ein tastender Blick] – Andreas Matena, Ein tastender Blick, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, herausgegeben von David Ganz und Thomas Lentz (= KultBild, Band 4), Berlin 2011, S. 62–77.

- Matena 2011 [tange et vide] – Andreas Matena, tange et vide – Konzepte von Neugierde und Zeugenschaft in der Thomasperikope und ihrer Exegese, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, herausgegeben von Wolfram Drews und Heike Schlie, Paderborn 2011, S. 119–136.
- Matthews Grieco 1997 – Sara F. Matthews Grieco, Georgette de Montenay, Eine andere Stimme in der Emblematik des 16. Jahrhunderts, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* 2 (1997), S. 78–146.
- Mayer und Neumann 1997 – *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, herausgegeben von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997.
- McMurray Gibson 1990 – Gail McMurray Gibson, The Thread of Life in the Hand of the Virgin, in: *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages*, herausgegeben von Julia B. Holloway, Constance S. Wright und Joan Bechtold, New York 1990, S. 46–54.
- McNamara 1994 – Jo Ann McNamara, The Herrenfrage. The Restructuring of the Gender System 1050–1150, in: *Medieval Masculinities*, herausgegeben von Rita Copeland, Barbara Hanawalt und David Wallace (= *Medieval Cultures*, Band 7), London 1994, S. 3–29.
- Meier 1977 – Christel Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert* (= Münstersche Mittelalter-Schriften, Band 4), München 1977.
- Meinardus 1988 – Otto F. A. Meinardus, Zur „strickenden Madonna“ oder „Die Darbringung der Leidenswerkzeuge“ des Meisters Bertram, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 7 (1988), S. 15–22.
- Meinhold 1981 – Peter Meinhold, Die Marienverehrung im Verständnis der Reformatoren des 16. Jahrhunderts, in: *Saeculum* 32 (1981), S. 43–58.
- Meli 1999 – Guido Meli, Il convento delle Benedettine a Palma di Montechiaro. Un luogo della memoria, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 104–111.
- Menestò 1996 – Enrico Menestò, The Apostolic Canonization Proceedings of Clare of Montefalco, 1318–1319, in: *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, herausgegeben von Daniel Bornstein und Robert Rusconi, Chicago/London 1996, S. 104–129.
- Mengis 2013 – Simone Mengis, *Schreibende Frauen um 1500. Scriptorium und Bibliothek des Dominikanerinnenklosters St. Katharina St. Gallen* (= *Scrinium Friburgense*, Band 28), Berlin 2013.
- Menke 2004 [Nachträglichkeiten] – Bettine Menke, Nachträglichkeiten und Beglaubigungen, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von ders. und Barbara Vinken, München 2004, S. 25–43.
- Menke 2004 [„Mund“ und „Wunde“] – Bettine Menke, „Mund“ und „Wunde“. Zur grundlosen Begründung der Texte, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von ders. und Barbara Vinken, München 2004, S. 269–294.

- Menke und Vinken 2004 – *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004.
- Mensch 2012 – Steffen Mensch, Katalogbeitrag Nr. 18, Porträt der Maria Hueber, in: Kat. Ausst. *Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern*, herausgegeben von Bernhard Haßlberger u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising 2012, S. 154 f.
- Mentges 2010 – Gabriele Mentges, Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kultur-anthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung, in: *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, herausgegeben von André Holenstein u. a., Stuttgart 2010, S. 15–42.
- Mentges, Neuland-Kitzerow und Richard 2007 – *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, herausgegeben von Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow und Birgit Richard (= Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Band 4), Münster 2007.
- Mentges und Richard 2005 – *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*, herausgegeben von Gabriele Mentges und Birgit Richard, Frankfurt am Main 2005.
- Měřička 1976 – Václav August Měřička, *Faleristik. Ein Buch über Ordenskunde*, Prag 1976.
- Mesters 1964 – Gondulf Masters, Art. „Skapulier“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 815 f.
- Meyer 2017 – Katrin Meyer, *Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung*, Hamburg 2017.
- Mezzadri 1999 – Luigi Mezzadri, „Contemplare a viso scoperto“. L'esperienza di Isabella Tomasi (1645–1699) a tre secoli dalla morte, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 19–27.
- Michel 1992 – Paul Michel, Stilwandel bei Heinrich Seuse, in: *Verborum amor. Studien zur Geschichte und Kunst der deutschen Sprache. Festschrift für Stefan Sondereger zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Harald Burger, Alois M. Haas und Peter von Matt, Berlin 1992, S. 297–341.
- Michel 1990 – Karl Markus Michel, *Gesichter. Physiognomische Streifzüge*, Frankfurt am Main 1990.
- Minta 1980 – Stephen Minta, *Petrarch and Petrarchism. The English and French Traditions*, Manchester 1980.
- Modica Vasta 1990 – Marilena Modica Vasta, „Sante vive“: Weibliche Heiligkeit zwischen Realität und Fiktion im Sizilien des 17. Jahrhunderts, in: *L'Homme* 1/1 (1990), S. 19–36.
- Mödersheim 2011 – Sabine Mödersheim, The Fervent Heart. Isabella de Spiritu Sancto's Herzbücher (Books of the Heart), in: *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, herausgegeben von Peter M. Daly und John T. Cull (= Saecula spiritalia, Band 46), Philadelphia 2011, S. 429–459.
- Mödersheim 2006 – Sabine Mödersheim, Theologia Cordis. Daniel Cramer's Emblemata Sacra in Northern European Architecture, in: *Emblems Around the Baltic*, herausgegeben von Mara Wade und Simon McKeown (= Glasgow Emblem Studies, Band 11), Glasgow 2006, S. 295–329.

- Mödersheim 1994 – Sabine Mödersheim, „*Domini Doctrina Coronat*“. Die geistliche Emblematis Daniel Cramers (1568–1637) (= Mikrokosmos, Band 38), Frankfurt am Main u. a. 1994.
- Mödersheim 1992 – Sabine Mödersheim, Herzemblematis bei Daniel Cramer, in: *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe*, herausgegeben von Alison Adams und Anthony J. Harper (= Symbola et Emblemata, Band 3), Leiden 1992, S. 90–103.
- Mödl 2007 – Ludwig Mödl, Art. „Stigma“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 7, Tübingen 2007, Sp. 1736 f.
- Möller 1999 – Horst Möller, Art. „Nicolai, Friedrich“, in: Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 19, Berlin 1999, S. 201–203.
- Mohnhaupt 2004 – Bernd Mohnhaupt, „Das Ähnliche sehen“. Visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, herausgegeben von David Ganz und Thomas Lentz (= KultBild, Band 1), Berlin 2004, S. 199–217.
- Montero Alarcón 2008 – Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*, Mexiko-Stadt 2008.
- Montero Alarcón 2003 – Alma Montero Alarcón, *Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica*, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 48–67.
- Morais Santos 1993 – *Arte do Marfim. Do sagrado e da história na Coleção Souza Lima do Museu Histórico Nacional*, herausgegeben von Lucila Morais Santos, Rio de Janeiro 1993.
- Moreno Cuadro 2009/2010 – Fernando Moreno Cuadro, Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya, in: *Locus Amoenus* 10 (2009/2010), S. 141–152.
- Morgan 2008 – David Morgan, *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion* (= Meertens ethnology cahier, Band 4), Amsterdam 2008.
- Mostaccio 2015 – Silvia Mostaccio, Shaping the Spiritual Exercises. The Maisons des retraites in Brittany during the Seventeenth Century as a Gendered Pastoral Tool, in: *Journal of Jesuit Studies* 2 (2015), S. 659–684.
- Müller 2017 – Steven Müller, Eine Aristokratie für Russland? – Bewertungen des Regierungsantritts Zarin Annas 1730 durch den Wiener Kaiserhof, in: *Konstruierte (Fremd-?)Bilder. Das östliche Europa im Diskurs des 18. Jahrhunderts*, herausgegeben von Christoph Augustynowicz und Agnieszka Pufelska, Berlin/Boston 2017, S. 71–93.
- Müller 1985 – Gerhard Müller, Luthertum und Mönchtum, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 53 (1985), S. 79–85.
- Müller-Mees 1974 – Elke Müller-Mees, *Die Rolle der Emblematis im Erbauungsbuch, aufgezeigt an Johann Arndts „4 Büchern vom wahren Christentum“*, Düsseldorf 1974.
- Müller und Schulze 2006 – Irmgard Müller und Christian Schulze, Das Herz als anatomisches

- und theologisches Thema im Mittelalter, in: *Das Herz. Organ und Metapher*, herausgegeben von Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge, Paderborn 2006, S. 133–148.
- Münch 2004 – Paul Münch, Finstere Katholiken und Madonnengesichter. Anmerkungen zur evangelischen „Religionsphysiognomik“, in: *Lesarten der Geschichte. Ländliche Ordnungen und Geschlechterverhältnisse. Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Jens Flemming u. a., Kassel 2004, S. 240–266.
- Münch 1992 – Paul Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main/Berlin 1992.
- Muessig 2012 – Carolyn Muessig, The Stigmata Debate in Theology and Art in the Late Middle Ages, in: *The Authority of the Word*, herausgegeben von Celeste Brusati, James Clifton und Walter S. Melion (= Intersections, Band 20), Leiden 2012, S. 481–504.
- Muriel De La Torre 2004 – Muriel de la Torre, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, 2 Bände, Mexiko-Stadt 2004.
- Muriel De La Torre 2003 – Josefina Muriel de la Torre, Los conventos de monjas en la sociedad virreinal, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 68–85.
- Muriel De La Torre 1952 – Josefina Muriel de la Torre, Retratos de Monjas, in: dies. und Manuel Romero de Terreros, *Retratos de Monjas*, Mexiko-Stadt 1952, S. 9–198.
- Muriel De La Torre und Romero De Terreros 1952 – Josefina Muriel de la Torre und Manuel Romero de Terreros, *Retratos de Monjas*, Mexiko-Stadt 1952.
- Nagel 2015 – Christine Nagel, Katalogbeitrag, Siegelring Martin Luthers, in: Kat. Ausst. *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*, herausgegeben von Dirk Syndram, Schloss Hartenfels, Torgau, Dresden 2015, S. 225.
- Nancarrow 2004 – Mindy Nancarrow, The Significance of the Basket in El Greco's „Annunciation“ for the Retable of the Madrid Seminary of Doña María de Aragón, in: *Notes in the History of Art* 23/2 (2004), S. 9–16.
- Nancy 2008 – Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Zürich 2008.
- Nebel und Rzepkoski 1991 – Richard Nebel und Horst Rzepkoski, Art. „Guadalupe“, in: Marienlexikon, herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Band 3, St. Ottilien 1991, S. 38–40.
- Nebgen 2014 – Christoph Nebgen, *Konfessionelle Differenzenerfahrungen: Reiseberichte vom Rhein. 1648–1815* (= Ancien Régime, Band 40), München 2014.
- Newman 2016 – Barbara Newman, Sacred, Secular, and Sensual. Three Case Studies in Late Medieval Crossover, in: Kat. Ausst. *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, herausgegeben von Martina Bagnoli, The Walters Art Museum, Baltimore, New Haven/London 2016, S. 55–73.
- Nieke 2007 – Erdmute Nieke, *Religiöse Bilderbögen aus Neuruppin. Eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2007.
- Noehles-Doerk 2004 – Gisela Noehles-Doerk, Zurbarán und Murillo. Ihre Immaculata-

- Darstellungen für Sevillas Gläubige. Beobachtungen zur sakral-erotischen Ausstrahlung, in: *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien*, herausgegeben von Jutta Held (= *Ars Iberica et Americana*, Band 9), Frankfurt am Main 2004, S. 145–159.
- Oesterreich 2018 – Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen „exotischer“ Körper in früher Bildreklame* (= Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn 2018.
- Oesterreich und Rüthemann 2013 – Miriam Oesterreich und Julia Rüthemann, Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Eine Einleitung, in: *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip, (gender-)theoretische Perspektiven (Kultur- und Medientheorie)*, herausgegeben von Cornelia Logemann, Miriam Oesterreich und Julia Rüthemann, Bielefeld 2013, S. 13–58.
- Ohly 2002 – Friedrich Ohly, *Die Perle des Wortes. Zur Geschichte eines Bildes für Dichtung*, Frankfurt am Main/Leipzig 2002.
- Ohly 1977 – Friedrich Ohly, *Cor amantis non angustum. Vom Wohnen im Herzen*, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 128–155.
- Ohly 1976 – Friedrich Ohly, *Diamant und Bocksblut. Zur Traditions- und Auslegungsgeschichte eines Naturvorgangs von der Antike bis in die Moderne*, Berlin 1976.
- Oldermann 2004 – Renate Oldermann, *Kloster Walsrode. Vom Kanonissenstift zum evangelischen Damenkloster*, Bremen 2004.
- Otte 2013 – Hans Otte, Einleitung, in: *Evangelisches Klosterleben. Studien zur Geschichte der evangelischen Klöster und Stifte in Niedersachsen*, herausgegeben von dems. (= *Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens*, Band 46), Göttingen 2013, S. 11–19.
- Ottomeyer 2002 – Hans Ottomeyer, Vorwort, in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, herausgegeben von dems. und Michaela Völkel, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Wolfenbüttel 2002, S. 4–9.
- Pabst 2007 – Vera Christina Pabst, „... quia non aptiora exempla.“: Eine Analyse von Martin Luthers Auseinandersetzung mit dem Mönchtum in seinen Predigten des ersten Jahres nach seiner Rückkehr von der Wartburg 1522/1523 (= *Rostocker Theologische Studien*, Band 18), Münster 2007.
- Pacini 2007 – Piero Pacini, Katalogbeitrag Nr. 41, G. C. Sagrestani und Katalogbeitrag Nr. 42, Ambito del Sagrestani, in: Kat. Ausst. *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, herausgegeben von dems., Seminario Arcivescovile di Firenze, Florenz 2007, S. 120 f. sowie S. 122 f.
- Paden u. a. 2000 – William E. Paden u. a., Art. „Heilig und profan“, in: *GGG*⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1528–1539.
- Paraskos 2014 – Michael Paraskos, Bringing into being. Vivifying sculpture through touch, in: *Sculpture and Touch*, herausgegeben von Peter Dent, Farnham 2014, S. 61–69.
- Park 2010 – Katharine Park, Holy Autopsies. Sainly Bodies and Medical Expertise, 1300–1600, in: *The Body in Early Modern Italy*, herausgegeben von Julia Hairston und Walter Stephens, Baltimore 2010, S. 61–73.
- Park 2006 – Katharine Park, *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York 2006.

- Park 2001 – Katharine Park, Relics of a Fertile Heart. The „Autopsy“ of Clare of Montefalco, in: *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage in Premodern Europe*, herausgegeben von Anne McClanan und Karen Rosoff Encarnación, New York 2001, S. 115–133.
- Park 2000 – Katharine Park, Dissecting the Female Body. From Women’s Secrets to the Secrets of Nature, in: *Crossing Boundaries. Attending to Early Modern Women*, herausgegeben von Jane Donawerth und Adele F. Seeff, Newark 2000, S. 29–47.
- Park 1998 – Katharine Park, Impressed Images. Reproducing Wonders, in: *Picturing Science, Producing Art*, herausgegeben von Caroline A. Jones und Peter Galison, New York 1998, S. 254–271.
- Park 1994 – Katharine Park, The Criminal and the Saintly Body. Autopsy and Dissection in Renaissance Italy, in: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S. 1–33.
- Parker 1989 – Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, New York 1989.
- Peil 1977 – Dietmar Peil, Zur Illustrationsgeschichte von Johann Arndts „Vom wahren Christentum.“ Mit einer Bibliographie, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 18 (1977), Sp. 963–1066.
- Pellegrini 2012 – Silvia Pellegrini, Das Protoevangelium des Jakobus, in: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Band 1, Evangelien und Verwandtes, herausgegeben von Christoph Marksches und Jens Schröter, 2 Teilbände, Tübingen 2012, Band 1,2, S. 903–929.
- Perdigón Castañeda 2011 – Katia Perdigón Castañeda, *La conservación de las coronas de monjas del Museo de Arte Religioso. Ex-convento de Santa Mónica, Puebla*, Mexiko-Stadt 2011.
- Perea 1994 – Héctor Perea, Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana, in: *Artes de México* 25 (1994), S. 30–37.
- Pérez Morera 1996 – Jesús Pérez Morera, El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal, in: *Anales del Museo de América* 4 (1996), S. 119–126.
- Perry 2012 – Elizabeth Perry, Sor Juana Fecit. Sor Juana Inés de la Cruz and the Art of Miniature Painting, in: *Early Modern Women* 7 (2012), S. 3–32.
- Perry 2007 – Elizabeth Perry, Convents, Art, and Creole Identity in Late Viceregal New Spain, in: *Woman and Art in Early Modern Latin America*, herausgegeben von Kellen Kee McIntyre und Richard E. Phillips (= *The Atlantic World*, Band 10), Leiden/Boston 2007, S. 321–341.
- Perry 1999 – Elizabeth Perry, *Escudos de monjas / Shields of Nuns. The Creole Convent and Images of Mexican Identity in Miniature*, Dissertation, 1999 vorgelegt an der Brown University.
- Pierce 2004 – Donna Pierce, At the Crossroads. Cultural Confluence and Daily Life in Mexico, 1521–1821, in: Kat. Ausst. *Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521–1821*, herausgegeben von Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar und Clara Bargellini, Denver Art Museum, Denver 2004, S. 25–45.
- Piper Heming 2003 – Carol Piper Heming, *Protestants and the Cult of the Saints in German-speaking Europe, 1517–1531* (= *Sixteenth Century Essays and Studies*, Band 65), Kirksville 2003.
- Philipowski 2013 – Katharina Philipowski, *Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur* (= *Hermaea N.F.*, Band 131), Berlin/Boston 2013, S. 138–150.

- Pleister 1994 – Werner Pleister, Art. „Katharina von Siena“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 300–306.
- Plötz 1991 – Robert Plötz, Art. „Jacobus d. Ä.“, in: Lexikon des Mittelalters, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 5, München 1991, Sp. 253 f.
- Poole 1997 – Stafford Poole, *Our Lady of Guadalupe. The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531–1797*, Tuscon 1997.
- Porras 2016 – Stephanie Porras, Hieronymus Bosch und die Antikenbegeisterung im Antwerpen des 16. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. *Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, herausgegeben von Philipp Michael, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2016, S. 28–39.
- Preimesberger 2003 – Rudolf Preimesberger, Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum „Amor“ der Berliner Gemäldegalerie, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Valleska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, S. 243–260.
- Preimesberger 1986 – Rudolf Preimesberger, Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini Buch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/2 (1986), S. 190–210.
- Prochnow 1874 – Johann Dettloff Prochnow, *Johannes Gofßner – Biographie aus Tagebüchern und Briefen*, 2 Bände, Berlin 1874.
- Prosperi 1996 – Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Turin 1996.
- Pulz 2012 – *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagiographie, Band 11), Stuttgart 2012.
- Queinnec 2019 – Hervé Queinnec, Michel Le Nobletz, pasteur et mystique, in: *Annales de Bretagne et des Pays de l'ouest* 126/4 (2019), S. 97–116.
- Queinnec 2018 – Hervé Queinnec, Les cartes symboliques, in: *Taolennoù. Michel Le Nobletz, les tableaux de mission*, herausgegeben von Yann Celton, Lopérec 2018, S. 42–65.
- Raff 2014 – Albert Raff, Memento Mori (bedenke, dass du sterben musst). Bemerkungen zu dem Orden vom Totenkopf der württembergischen Nebenlinie Oels, in: *Orden und Ehrenzeichen-Jahrbuch* (2014), S. 22–28.
- Rahn 2002 – Thomas Rahn, Herrschaft der Zeichen. Zum Zeremoniell als „Zeichensystem“ in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, herausgegeben von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Wolfratshausen 2002, S. 22–31.
- Rahner 1954 – Hugo Rahner, Die Anfänge der Herz-Jesu-Verehrung in der Väterzeit, in: *Cor Salvatoris. Wege zur Herz-Jesu-Verehrung*, herausgegeben von Josef Stierli, Freiburg im Breisgau 1954, S. 46–72.
- Rahner 1943 – Hugo Rahner, Grundzüge einer Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung, in: *Zeitschrift für Ascese und Mystik* 18/2 (1943), S. 61–83.

- Rahner 1935 – Hugo Rahner, Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen des Gläubigen, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 59/3 (1935), S. 333–418.
- Ramseger 1994 – Ingeborg Ramseger, Art. „Klara von Montefalco“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, S. 318 f.
- Red. 2010 [Art. „Hosenbandorden“], [Art. „Sternkreuzorden“], [Art. „Stiftsdamen-Orden“], [Art. „St.-Andreas-Orden“], [Art. „St.-Katharinen-Orden“] – Red., Art. „Hosenbandorden“, Art. „Sternkreuzorden“, Art. „Stiftsdamen-Orden“, Art. „St.-Andreas-Orden“, Art. „St.-Katharinen-Orden“, in: *Lexikon der Ordenskunde. Von Adlerschild bis Zitronenorden*, herausgegeben von Gerd Scharfenberg und Günter Thiede, Regenstauf 2010, S. 232, 532, 534 f., 539, 541 f.
- Red. 2009 [Katalogbeitrag Nr. 16] und [Katalogbeitrag Nr. 42] – Red., Katalogbeitrag Nr. 16, Chiara da Montefalco und Katalogbeitrag Nr. 42, Madonna in trono con il Bambino e santi, in: *Kat. Best. Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 230 sowie S. 242.
- Red. 1999 [Katalogbeitrag Nr. 4] und [Katalogbeitrag Nr. 5] – Red., Katalogbeitrag Nr. 4, Catherine Ier und Katalogbeitrag Nr. 5, Pierre Ier, in: *Kat. Ausst. Jean-Marc Nattier, 1685–1766*, herausgegeben von Xavier Salmon, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999, S. S. 55, 58 sowie S. 57, 59.
- Red. 1994 – Red., Art. „Pelikan“ in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 390–392.
- Red. 1932 [Art. „Giacomo Piccini“] und [Art. „Isabella Piccini“] – Red., Art. „Giacomo Piccini“ und Art. „Isabella Piccini“, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Hans Vollmer, Band 26, Leipzig 1932, S. 581.
- Reich 2005 – Anne-Kathrin Reich, *Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14.–17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover* (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, Band 125), Hannover 2005.
- Reimann 1992 – Horst Reimann, Die Tomasi di Lampedusa, in: *Die großen Familien Italiens*, herausgegeben von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 522–527.
- Reinhard 1977 – Wolfgang Reinhard, Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 68 (1977), S. 226–252.
- Reinhardt und Sommer 2010 – Volker Reinhardt und Michael Sommer, *Sizilien. Eine Geschichte von den Anfängen bis heute*, Darmstadt 2010.
- Reményi 2016 – Matthias Reményi, *Auferstehung denken. Anwege, Grenzen und Modelle personaltheologischer Theoriebildung*, Freiburg im Breisgau 2016.
- Renna 2006 – Thomas Renna, Art. „Clare of Montefalco“, in: *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, herausgegeben von Margaret Schaus, New York/Abingdon 2006, S. 146.
- Reudenbach 2002 – Bruno Reudenbach, „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: *Material in Kunst und Alltag*, herausgegeben von Monika Wagner (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Band 1), Berlin 2002, S. 1–12.

- Reventlow u. a. 1986 – Henning Graf Reventlow u. a., Art. „Hoheslied“, in: Theologische Realenzyklopädie, herausgegeben von Gerhard Müller, Band 15, Berlin/New York 1986, S. 499–514.
- Rheinberger und Müller-Wille 2009 – Hans-Jörg Rheinberger und Staffan Müller-Wille, *Vererbung. Geschichte und Kultur eines biologischen Konzepts*, Frankfurt am Main 2009.
- Richstätter 1919 – Karl Richstätter, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, nach gedruckten und ungedruckten Quellen dargestellt*, 2 Bände, Paderborn 1919.
- Richter, Roth und Meurer 2017 – *Konstruktionen Europas in der Frühen Neuzeit. Geographische und historische Imaginationen*, herausgegeben von Susan Richter, Michael Roth und Sebastian Meurer, Heidelberg 2017.
- Ricken u. a. 1995 – Friedo Ricken u. a., Art. „Seele“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 9, Darmstadt 1995, Sp. 1–89.
- Riese 2012 – Berthold Riese, *Mexiko und das pazifische Asien in der frühen Kolonialzeit* (= Welten Ostasiens, Band 19), Bern 2012.
- Rimmele 2010 – Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010.
- Rochowanski 2000 – Hartmut Rochowanski, Die Ritterorden des zaristischen Rußland, in: Kat. Ausst. *Barock – Blütezeit der europäischen Ritterorden*, herausgegeben von Hermann Dikowitsch, Niederösterreichisches Landesmuseum, Schallaburg, St. Pölten 2000, S. 93–99.
- Rodríguez-Negrón 2013 – Iraida Rodríguez-Negrón, Niño Jesús de San Alberto de Sevilla. El Niño Jesús dormido de Alonso Cano, in: *Ars magazine. Revista de arte y coleccionismo* 20 (2013), S. 56–67.
- Rodríguez Nóbrega 2003 – Janeth Rodríguez Nóbrega, La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Caracas (1757–1770) – El ocaso del Barroco, in: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, herausgegeben von Norma Campos Vera, La Paz 2003, S. 61–71.
- Rohowski 2011 – Ilona Rohowski, Kunow. Die emblematischen Malereien am Gestühl der Kirche und ihre kunsthistorische Bedeutung, in: *Brandenburgische Denkmalpflege* 20/2 (2011), S. 8–21.
- Roll 2012 – Carmen Roll, Katalogbeitrag Nr. 38, Das Herz Jesu welches den Liebhaber heilig macht (1699) und Neue vom Himmel gesandte Andacht zu dem Göttlichen Hertz Jesu (1722), in: Kat. Ausst. *Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern*, herausgegeben von Bernhard Haßlberger u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising 2012, S. 187.
- Romero De Terreros 1952 – Manuel Romero de Terreros, Poliantea, in: Josefina Muriel de la Torre und ders., *Retratos de Monjas*, Mexiko-Stadt 1952, S. 199–217.
- Rozenski Jr. 2013 – Steven Rozenski Jr., Authority and Exemplarity in Henry Suso and Richard Rolle, in: *The Medieval Mystical Tradition in England*, herausgegeben von Edward A. Jones, Cambridge 2013, S. 93–108.
- Rubial García und Bieńko De Peralta 2006 – Antonio Rubial García und Doris Bieńko de Peralta,

- Santa Gertrudis la Magna. Huellas de una devoción novohispana, in: *Historia y Grafía. Revista de la Universidad Iberoamericana* 26 (2006), S. 109–139.
- Rubial García und Bieńko De Peralta 2003 – Antonio Rubial García und Doris Bieńko de Peralta, La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25/83 (2003), S. 5–54.
- Rüffer 1999 – Jens Rüffer, *Orbis Cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im Mittelalter* (= Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser, Band 6), Berlin 1999.
- Rüttgardt 1999 – Antje Rüttgardt, Die Diskussion um das Klosterleben von Frauen in Flugschriften der frühen Reformationszeit (1523–1528), in: „*In Christo ist weder man noch weyb*“. *Frauen in der Reformationszeit und der katholischen Reform*, herausgegeben von Anne Conrad (= Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung, Band 59), Münster 1999, S. 69–94.
- Ruiz Gomar 2004 – Rogelio Ruiz Gomar, Katalogbeitrag Nr. 19, Virgen of Guadalupe with Apparitions, in: Kat. Ausst. *Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521–1821*, herausgegeben von Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar und Clara Bargellini, Denver Art Museum, Denver 2004, S. 159 f.
- Ruiz Gomar 2002 – Rogelio Ruiz Gomar, Katalogbeitrag Nr. 8, Portrait of a Lady, in: Kat. Ausst. *The grandeur of Viceregal Mexico. Treasures from the Museo Franz Mayer / La grandeza del México virreinal. Tesoros del Museo Franz Mayer*, herausgegeben von Héctor Rivero Borrell Miranda u. a., Museum of Fine Arts, Houston / Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Delaware / San Diego Museum of Art, Houston 2002, S. 96 f.
- Salazar Simarro 2003 – Nuria Salazar Simarro, El lenguaje de flores en la clausura femenina, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 132–151.
- Salvador González 2022 – José María Salvador-González, The Vase in Paintings of the Annunciation, a Polyvalent Symbol of the Virgin Mary, in: *Religions* 13/1188 (2022), S. 1–43.
- Salzer 1967 – Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur*, Darmstadt 1967 (Nachdruck der Ausgabe Seitenstetten 1886–1895).
- Sánchez Hernández 2003 – María Leticia Sánchez Hernández, Conventos españoles del siglo XVII. Dos clausuras singulares. La Encarnación y Santa Isabel de Madrid, in: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 116–131.
- Sánchez Navarro De Pintado 1985 – Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del oriente en México*, Mexiko-Stadt 1985.
- Santing 2013 – Catrien G. Santing, „And I Bear Your Beautiful Face Painted On My Chest“. The Longevity of the Heart as the Primal Organ in the Renaissance, in: *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, herausgegeben von Catrien G. Santing, Barbara Baert und Anita Traninger (= Intersections, Band 28), Leiden/Boston 2013, S. 271–306.

- Santing 2012 – Catrien G. Santing, Herzenswärme, Herzensblut und Herzeleid. Interdisziplinäre „Kardiologie“ im Rom der Gegenreformation, in: *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagiographie, Band 11), Stuttgart 2012, S. 123–144.
- Santing 2005 – Catrien G. Santing, Secrets of the Heart. The Role of Saintly Bodies in the Medical Discourse of Counter-Reformation Rome, in: *Roman Bodies. Antiquity to the Eighteenth Century*, herausgegeben von Andrew Hopkins und Maria Wyke, London 2005, S. 201–213.
- Santing 2004 – Catrien G. Santing, De Affectibus Cordis et Palpitatione. Secrets of the Heart in Counter-Reformation Italy, in: *Cultural Approaches to the History of Medicine. Mediating Medicine in Early Modern and Modern Europe*, herausgegeben von Willem de Blécourt und Cornelia Osborne, Basingstoke 2004, S. 11–35.
- Sarnowsky 2018 – Jürgen Sarnowsky, *Die geistlichen Ritterorden. Anfänge - Strukturen - Wirkungen*, Stuttgart 2018.
- Sarnowsky 1997 – Jürgen Sarnowsky, Geistliche Ritterorden, in: *Kulturgeschichte der christlichen Orden in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von Peter Dinzelbacher und James Lester Hogg, Stuttgart 1997, S. 328–348.
- Sausser 2003 – Ekkart Sausser, Art. „Luitgard (Lutgard, Lutgart) von Tongern“, in: BBKL, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 21, Nordhausen 2003, Sp. 871f.
- Sausser 1994 – Ekkart Sausser, Art. „Augustinus von Hippo“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 5, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 277–290.
- Sauvy 1989 – Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989.
- Saviello 2013 – Alberto Saviello, Transzendenz in transkultureller Perspektive. Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten“, Teil 2, in: *Indo-Asiatische Zeitschrift* 17 (2013), S. 57–70.
- Saviello 2012 – Alberto Saviello, Transzendenz in transkultureller Perspektive. Die indo-portugiesischen Elfenbeinfiguren des „Guten Hirten“, Teil 1, in: *Indo-Asiatische Zeitschrift* 16 (2012), S. 59–73.
- Sawday 1995 – Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London 1995.
- Schade, Wagner und Weigel 1994 – Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, herausgegeben von dens. (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Band 3), Reinbek 1994, S. 1–7.
- Schaller 2023 – Maria Schaller, „Amor sculpsit“. Eine gemalte Wunden-Genealogie der sizilianischen Adelsfamilie Tomasi di Lampedusa, in: *Die „ewige Wunde“. Beiträge zu einer Kulturgeschichte unheilbarer Wunden in der Vormoderne*, herausgegeben von Mariacarla Gadebusch Bondio und Marc Föcking (= Wolfenbütteler Forschungen, Band 174), Wolfenbüttel 2023, S. 105–128.
- Schaller 2021 – Maria Schaller, „Mariae sum, noli me tangere“. A Self-Inscribed Stigma and a „Genealogy of Wounded Hearts“ in Early Modern Paintings from the Tomasi di Lampedusa

- Family Cloister, in: *Tatuaggio e arte sacra*, herausgegeben von Silvano Petrosino und Giuliano Zanchi = *Arte Cristiana* 923 (2021), S. 124–135.
- Schaller 2020 [Nadelarbeit] – Maria Schaller, Nadelarbeit und Narbenschrift, Herzeinschreibungen in Bildzeugnissen religiöser Frauengemeinschaften der Frühen Neuzeit, in: *Gender interkonfessionell gedacht. Konzeptionen von Geschlechtlichkeit in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Daniel Fliege und Janne Lenhart (= *The Early Modern World. Text and Studies*, Band 3), Göttingen 2020, S. 89–122.
- Schaller 2020 [Memnisse et imitari] – Maria Schaller, „Memnisse et imitari“. Die Insignien der Herforder Damenstifte, in: *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Bernhard Jahn und Claudia Schindler (= *Frühe Neuzeit*, Band 234), Berlin 2020, S. 205–224.
- Schaller 2018 – Maria Schaller, „Stich bey Stich“ auf dem „schmerzlichen Kreitz Weg Christi“. Die tätowierten Pilger-Zeichen des Otto Friedrich von der Gröben und seine Orientalische Reise-Beschreibung (Marienwerder, 1694), in: *Wege. Gestalt, Funktion, Materialität* (= *Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung*, Band 11), herausgegeben von Debora Oswald, Linda Schiel und Nadine Wagener-Böck, Berlin 2018, S. 59–79.
- Schaller 2015 – Maria Schaller, *Imaginatio und Imitatio. Mexikanische Nonnenporträts und Escudos de Monjas im Kontext von Herzverehrung und Mariendevotion*. Unveröffentlichte Masterarbeit, 2015 vorgelegt an der Universität Hamburg.
- Scharfenberg 1998 – Gerd Scharfenberg, *Die Orden und Ehrenzeichen der Anhaltischen Staaten 1811–1935*, Offenbach 1998.
- Scharfenberg 1971 – Gerd Scharfenberg, Der Stiftsorden des Adelligen Frauen- und Fräulein-Gisela-Agnes-Stifts zu Köthen, in: *Militaria* 22/3 (1971), S. 95–98.
- Schier 1957 – Bruno Schier, *Die Kunstblume von der Antike bis zur Gegenwart. Geschichte und Eigenart eines volkstümlichen Kunstgewerbes*, Berlin 1957.
- Schiersner 2014 – Dietmar Schiersner, *Räume und Identitäten. Stiftsdamen und Damenstifte in Augsburg und Edelstetten im 18. Jahrhundert* (= *Studien zur Germania Sacra*, Band 4), Berlin/Boston 2014.
- Schiller 1966–1991 – Gertrud Schiller, Art. „Die Immaculata Conceptio Mariae (Unbefleckte Empfängnis)“, in: dies., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4+1 Bände, Gütersloh 1966–1991, Band 4,2, S. 154–178.
- Schilling 2015 – Johannes Schilling, Art. „Lutherrose“ in: *Luther-Lexikon*², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 460.
- Schilling 1988 – Heinz Schilling, Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620, in: *Historische Zeitschrift* 246 (1988), S. 1–45.
- Schilp 1998 – Thomas Schilp, *Norm und Wirklichkeit religiöser Frauengemeinschaften im Frühmittelalter. Die Institutio sanctimonialium Aquisgranensis des Jahres 816 und die Problematik der Verfassung von Frauenkommunitäten* (= *Studien zur Germania Sacra*, Band 21), Göttingen 1998.

- Schleyer 1948 – Franz L. Schleyer, *Die Stigmatisation mit den Blutmalen. Biographische Auszüge und medizinische Analyse*, Hannover 1948.
- Schlie 2015 – Heike Schlie, Diesseits und Jenseits des Bildes. Körperwunde, Textilriss und Bildöffnung als Figuren des Liminalen, in: *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs*, herausgegeben von Mateusz Kapustka, Emsdetten/Berlin 2015, S. 59–83.
- Schlie 2010 – Heike Schlie, Abdruck und Einschnitt. Die medialen Träger der Spur als *appendicia exteriora* des Christuskörpers, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 8/1 (2010), S. 83–94.
- Schlier 1971 – Heinrich Schlier, Das Menschenherz nach dem Apostel Paulus, in: ders., *Das Ende der Zeit. Exegetische Aufsätze und Vorträge III*, Freiburg im Breisgau 1971, S. 184–200.
- Schlotheuber 2007 – Eva Schlotheuber, Klostereintritt und Übergangsriten. Die Bedeutung der Jungfräulichkeit für das Selbstverständnis der Nonnen der Alten Orden, in: *Frauen – Kloster – Kunst, Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, herausgegeben von Jeffrey F. Hamburger und Susan Marti, Turnhout 2007, S. 43–55.
- Schlotheuber 2004 – Eva Schlotheuber, *Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Mit einer Edition des „Konventstagebuchs“ einer Zisterzienserin von Heilig-Kreuz bei Braunschweig (1484–1507)* (= Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, Band 24), Tübingen 2004.
- Schmid 1964 – Josef Schmid, Art. „Stigma“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 1080.
- Schmidt 2018 – Peter Schmidt, Neues zum durchbohrten Herzen. Ein Beitrag zur Ikonographie der sogenannten „Speerbildchen“, in: *Heilige. Bücher–Leiber–Orte. Festschrift für Bruno Reudenbach*, herausgegeben von Daniela Wagner und Hanna Wimmer, Berlin 2018, S. 185–198.
- Schmidt 2015 – Peter Schmidt, Ikonographische Operationen am offenen Herzen. Zu Risiken und Wundschmerzen, in: *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, herausgegeben von Rebecca Müller, Anselm Rau und Johanna Scheel (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Band 16), Berlin 2015, S. 359–367.
- Schmidt 2002 – Dietmar Schmidt, Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften, in: *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*, herausgegeben von Annette Barkhaus und Anne Fleig, München 2002, S. 65–82.
- Schmidt 1994 – Harald Schmidt, Fremde Heimat. Die deutsche Provinzreise zwischen Spätaufklärung und nationaler Romantik und das Problem der kulturellen Variation. Friedrich Nicolai, Kaspar Riesbeck und Ernst Moritz Arndt, in: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, herausgegeben von Helmut Berding (= Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Band 2), Frankfurt am Main 1994, S. 394–442.
- Schmidt-Hannisa 2005 – Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Eingefleischte Passion. Zur Logik der Stigmatisierung, in: *Schmerz und Erinnerung*, herausgegeben von Roland Borgards, München 2005, S. 69–81.
- Schmölders 1995 – Claudia Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995.

- Schmucki 1964 – Octavian Schmucki, Art. „Stigmatisation“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 9, Freiburg im Breisgau 1964, Sp. 1081.
- Schneider 2016 – Horst Schneider, Diamanten im Mittelalter, in: *Das Mittelalter* 21/2 (2016), S. 332–349.
- Schneider 1983 – Diethard Schneider, *Der englische Hosenbandorden. Beiträge zur Entstehung und Entwicklung des „The Most Noble Order of the Garter“ (1348–1702) mit einem Ausblick bis 1983*, 2 Bände, Dissertation, 1988 vorgelegt an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- Schneider 1973 – Theodor Schneider, *Die Einheit des Menschen. Die anthropologische Formel anima forma corporis im sogenannten Korrektorienstreit und bei Petrus Johannis Olivi. Ein Beitrag zur Vorgeschichte des Konzils von Vienne* (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Neue Forschungen, Band 8), Münster 1973.
- Schößler 2008 – Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008.
- Scholz-Hänsel 2000 – Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera 1591–1652*, Köln 2000.
- Schrader 2009 – Karin Schrader, Protestantische Frauenbildnisse der Frühen Neuzeit, in: *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Susanne Rode-Breymann (= Musik-Kultur-Gender, Band 6), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 169–201.
- Schreiner 2009 – Klaus Schreiner, Das Ordenskleid als Gnadengabe. Charismatische Deutungen einer klösterlichen Institution, in: *Institution und Charisma. Festschrift für Gert Melville*, herausgegeben von Franz Josef Felten, Annette Kehnel und Stefan Weinfurter, Köln u. a. 2009, S. 401–424.
- Schreiner 2006 – Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, Köln 2006.
- Schreiner 2004 – Klaus Schreiner, „sygzeichen“. Symbolische Kommunikationsmedien in kriegerischen Konflikten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, herausgegeben von Ute Frevert und Wolfgang Braungart, Göttingen 2004, S. 20–94.
- Schreiner 2002 – Klaus Schreiner, Maria Victrix. Siebringende Hilfen marianischer Zeichen in der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620), in: *Kloster – Stadt – Region. Festschrift für Heinrich Rüthing*, herausgegeben von Johannes Altenberend, Bielefeld 2002, S. 87–144.
- Schröder-Stapper 2018 – Teresa Schröder-Stapper, Das Äbtissinnenamt in Herford, Quedlinburg und Essen – Verfassung und Handlungsfelder im 17./18. Jahrhundert, in: *Weltliche Herrschaft in geistlicher Hand. Die Germania Sacra im 17. und 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Dietmar Schiersner und Hedwig Röckelein (= Studien zur Germania Sacra, Band 6), Berlin/Boston 2018, S. 97–117.
- Schröder-Stapper 2015 – Teresa Schröder-Stapper, *Fürstättissinnen. Frühneuzeitliche Stiftsherrschaften zwischen Verwandtschaft, Lokalgewalten und Reichsverband*, Köln/Weimar/Wien 2015.
- Schröder(-Stapper) 2012 – Teresa Schröder(-Stapper), Zwischen Chorgesang und Kartenspiel – Lebensführung und Herrschaftspraxis in Kloster und Stift, in: *Zwischen Aufbruch und*

- Ungewissheit. Klösterliche und weltliche Frauengemeinschaften in Zentraleuropa im „langen“ 18. Jahrhundert / Between Revival and Uncertainty. Monastic and Secular Female Communities in Central Europe in the Long Eighteenth Century*, herausgegeben von Veronika Čapková u. a., Opava 2012, S. 267–295.
- Schütz 1994 – Lieselotte Schütz, Art. „Petrus Thomas“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 8, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 193 f.
- Schulz 2001 – Heiko Schulz, Art. „Innerlichkeit“, in: *RGG⁴*, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 4, Tübingen 2001, Sp. 157 f.
- Schwarz 1918 – Benedikt Schwarz, *Geschichte des Evangelischen Weltlichen Kraichgauischen Adelligen Damenstiftes*, Karlsruhe 1918.
- Schwedt 1997 – Herman H. Schwedt, Art. „Tomasi, Giuseppe Maria“, in: *BBKL*, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz, Band 12, Nordhausen 1997, Sp. 318–326.
- Schwendemann 1996 – Wilhelm Schwendemann, *Leib und Seele bei Calvin. Die erkenntnistheoretische und anthropologische Funktion des platonischen Leib-Seele-Dualismus in Calvins Theologie* (= *Arbeiten zur Theologie*, Band 83), Stuttgart 1996.
- Schwenk 1991 – Bernd Schwenk, Art. „Jacobusorden“, in: *Lexikon des Mittelalters*, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 5, München 1991, Sp. 262 f.
- Scicolone 1999 – Ildebrando Scicolone, *Da Roma a Palermo per Palma. Spigolando nelle Lettere di S. Giuseppe Maria Tomasi*, in: *Kat. Ausst. Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 28–34.
- Sciortino 2016 – Lisa Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2016.
- Seeberg 2014 – Stefanie Seeberg, *Textile Bildwerke im Kirchenraum. Leinestickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*, Petersburg 2014.
- Selbach 2015 – Vanessa Selbach, *Katalogbeitrag Nr. 77, Image morale, pl. Vii. La rechute*, in: *Kat. Ausst. Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*, herausgegeben von Rémi Mathis u. a., Getty Research Institute, Los Angeles / Bibliothèque Nationale de France, Paris, Los Angeles 2015, S. 224 f.
- Seydl 2005 – Jon L. Seydl, *Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-Century Rome*, in: *Roman Bodies. Antiquity to the Eighteenth Century*, herausgegeben von Andrew Hopkins und Maria Wyke, London 2005, S. 215–227.
- Siegel 2005 – Steffen Siegel, *Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder*, in: *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, herausgegeben von Marcel Lepper, Steffen Siegel und Sophie Wennerscheid, Frankfurt am Main 2005, S. 127–147.
- Signori 2014 – Gabriela Signori, „Der Mönch im Bild“. *Das Porträt als klösterliches Erinnerungsmedium an der Schwelle vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, in: *Innovationen durch Deu-*

- ten und Gestalten. Klöster im Mittelalter zwischen Jenseits und Welt*, herausgegeben von Gert Melville u. a. (= Klöster als Innovationslabore, Band 1), Regensburg 2014, S. 161–180.
- Siraisi 2001 – Nancy Siraisi, *Medicine and the Italian Universities, 1250–1600* (= Education and Society in the Middle Ages, Band 12), Boston 2001.
- Sirchi 2009 – Giada Sirchi, Iconografia clariana a Montefalco fra Medioevo e primo Rinascimento, in: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 51–63.
- Slecзка 2015 – Notger Slecзка, Art. „Herz“, in: Luther-Lexikon², herausgegeben von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Regensburg 2015, S. 293 f.
- Söhns 1920 – Franz Söhns, *Unsere Pflanzen*, Leipzig 1920.
- Sonntag 2008 – Jörg Sonntag, *Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit* (= Vita regularis, Band 35), Berlin 2008.
- Sousa 2011 – Rogério Sousa, *The Heart of Wisdom. Studies on the Heart Amulet in Ancient Egypt*, Oxford 2011.
- Spamer 1930 – Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild. Vom XIV. zum XX. Jh.*, München 1930.
- Sparn, Nüssel und Radtke 2000 – Walter Sparn, Friederike Nüssel und Bernd Radtke, Art. „unio mystica“ in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 8, Tübingen 2000, Sp. 745–748.
- Spehr 2017 – Christopher Spehr, Geistlicher Biesemknopf und kräftiger Osterhonig. Lutherische Predigtkultur um 1600 am Beispiel des schlesischen Pfarrers Valerius Herberger, in: *Entdeckungen des Evangeliums. Festschrift für Johannes Schilling*, herausgegeben von Andreas Müller und Jan Lorenger (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 107), Göttingen 2017, S. 81–94.
- Spehr 2005 – Christopher Spehr, *Aufklärung und Ökumene, Reunionsversuche zwischen Katholiken und Protestanten im deutschsprachigen Raum des späten 18. Jahrhunderts* (= Beiträge zur historischen Theologie, Band 132), Tübingen 2005.
- Spenger 1996 – Dietmar Spengler, Die „Ars Jesuitica“ der Gebrüder Wierix, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 57 (1996), S. 161–194.
- Steiger 2018 – *Reformation und Medien. Zu den intermediären Wirkungen der Reformation*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger (= Reformation heute, Band 4), Leipzig 2018.
- Steiger 2016 [Gedächtnisorte] – Johann Anselm Steiger, *Gedächtnisorte der Reformation. Sakrale Kunst im Norden (16.–18. Jahrhundert)*, 2 Bände, Regensburg 2016.
- Steiger 2016 [Ikonographie und Meditation] – Johann Anselm Steiger, *Ikonographie und Meditation des Hohenliedes in der Barockzeit zwischen Konfessionalität und Transkonfessionalität. Die „Göttliche Liebesflamme“ (1651) Johann Michael Dilherrs und Georg Philipp Harsdörffers sowie das Bildprogramm an der Patrontempore in Steinhagen (Vorpommern)* (= Theologie – Kultur – Hermeneutik, Band 19), Leipzig 2016.
- Steiger 2012 – Johann Anselm Steiger, *Christophorus – ein Bild des Christen. Heiligengedenken bei Martin Luther und im Luthertum der Frühen Neuzeit*, Neuendettelsau 2012.

- Steiger 2002 – Johann Anselm Steiger, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla. Mit Edition zweier christologischer Frühschriften Johann Gerhards* (= Studies in the History of Christian Thought, Band 104), Leiden u. a. 2002.
- Stierli, Van Rijen und Hofmann 1960 – Josef Stierli, Aloisius van Rijen und Konrad Hofmann, Art. „Herz Jesu“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 289–299.
- Stillig 1985 – Jürgen Stillig, Götter reden nur durch unser Herz zu uns. Aspekte der Metaphorik von der Einwohnung Gottes im Herzen, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 53 (1985), S. 135–153.
- Stock 1995–2001 – Alex Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie*, 4 Bände, Paderborn u. a. 1995–2001.
- Stoichita 2011 – Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011.
- Stoichita 1997 – Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters*, München 1997.
- Stolberg 2021 – *Körper-Bilder in der Frühen Neuzeit, Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven*, herausgegeben von Michael Stolberg (= Schriften des Historischen Kollegs, Band 107), Berlin/Boston 2021.
- Stolt 2000 – Birgit Stolt, *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000.
- Stolt 1983/1984 – Birgit Stolt, Luther, die Bibel und das menschliche Herz, in: *Muttersprache* 94 (1983/1984), S. 1–15.
- Stolzer 2000 – Johann Stolzer, Pour deffendre l’Eglise. Über die Gründe, einen „Orden“ zu stiften, in: *Kat. Ausst. Barock – Blütezeit der europäischen Ritterorden*, herausgegeben von Hermann Dikowitsch, Niederösterreichisches Landesmuseum, Schallaburg, St. Pölten 2000, S. 11–18.
- Stratton-Pruitt 2012 – Suzanne L. Stratton-Pruitt, Katalogbeitrag, *Árbol genealógico de la Orden Franciscana*, in: *The Art of Painting in Colonial Quito / El arte de la pintura en Quito colonial*, herausgegeben von ders. und Carmen Fernández Salvador, (= Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Band 6), Philadelphia 2012, S. 45.
- Stratton(-Pruitt) 1994 – Suzanne L. Stratton(-Pruitt), *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge 1994.
- Suckale 2003 – *Rudolf Berliner (1886–1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild*, herausgegeben von Robert Suckale, Berlin 2003.
- Sullivan 1998 – Rebecca Sullivan, Breaking Habits. Gender, Class and the Sacred in the Dress of Women Religious, in: *Consuming Fashion. Adorning the Transnational Body*, herausgegeben von Anne Brydon und Sandra Niessen, Oxford/New York 1998, S. 109–128.
- Sullivan 1990 – Edward J. Sullivan, Las Castas un fenómeno visual de las Américas, in: *Arte en Colombia* 44 (1990), S. 76–79.
- Suthor 2003 – Nicola Suthor, Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo / Pontormos „Noli me tangere“ und Caravaggios „Ungläubigem Thomas“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder*.

- Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, S. 261–281.
- Tammen 2015 – Silke Tammen, Bild und Heil am Körper. Reliquiaranhänger, in: *Kanon Kunstgeschichte*, herausgegeben von Kristin Marek und Martin Schulz, 4 Bände, Paderborn 2015, Band 1, S. 299–322.
- Tammen 2006 – Silke Tammen, Blick und Wunde – Blick und Form. Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Jesu Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, herausgegeben von Kristin Marek u. a., München 2006, S. 85–114.
- Tappolet 1962 – Walter Tappolet, *Das Marienlob der Reformatoren*, Tübingen 1962.
- Tebben 1998 – *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Karin Tebben, Göttingen 1998.
- Teuber 2004 – Bernhard Teuber, Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung. Die leibhafte Nachfolge Christi als Paradigma des anhermeneutischen Schreibens, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004, S. 155–179.
- Theil 1994 – Bernhard Theil, *Das (freiweltliche) Damenstift Buchau am Federsee* (= Germania Sacra, Neue Folge, Band 32), Berlin u. a. 1994.
- Thomas 1994 – Alois Thomas, Art. „Wurzel Jesse“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 549–558.
- Thum u. a. 1960 – Beda Thum u. a., Art. „Heilig, das Heilige“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 84–92.
- Tollo 2009 – Roberto Tollo, Katalogbeitrag Nr. 118, Chiara da Montefalco, in: *Kat. Best. Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von dems., Tolentino 2009, S. 277 f.
- Toussaint 2003 – Gia Toussaint, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn u. a. 2003.
- Tovar De Teresa 2003 – Guillermo Tovar de Teresa, Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial, in: *Kat. Ausst. Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 34–47.
- Tovar De Teresa 1993 – Guillermo Tovar de Teresa, Breve ensayo acerca de los escudos de monjas en la pintura novohispana, in: Virginia Armella de Aspe und ders., *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 123–185.
- Traeger 1997 – Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- Travagliato 1999 – Giovanni Travagliato, La Memoria Superstite, in: *Kat. Ausst. Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 60–68.

- Trefzer, Gutmann und Katunina 2000 – Karl Trefzer, Markus Gutmann und Jelena Katunina, Zum russischen St. Katharinen-Orden. Ein Orden, der neben der Charakterisierung des Verdienstes in der Devise auch eine sublim verschleierte Würdigung der beliehenen Person enthält, in: *Orden und Ehrenzeichen-Magazin* 2/10 (2000), S. 2–4.
- Trexler 2002 – Richard C. Trexler, The Stigmatized Body of Francis of Assisi. Conceived, Processed, Disappeared, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben von Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 463–497.
- Twinam 2015 – Ann Twinam, *Purchasing Whiteness: Pardos, Mulattos, and the Quest for Social Mobility in the Spanish Indies*, Stanford 2015.
- Uhr 2012 – Andreas Uhr, Nürnberger Speerbildchen. Gebrauchsgraphik im 15. Jahrhundert, in: *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, herausgegeben von Dominic Eric Delarue, Johann Schulz und Laura Sobez (= Heidelberger Forschungen, Band 38), Heidelberg 2012, S. 411–432.
- Van Den Bergh 1994 – K. van den Bergh, Art. „Totenkopf“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 4, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 343.
- Van Der Elst, Van Deuren und Wullus 2007 – Elisabeth van der Elst, Katrien van Deuren und Linda Wullus, *De tout cœur... Guide abrégé du Musée du cœur Boyadjian*, Brüssel 2007.
- Van Dülmen 2001 – Richard van Dülmen, *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2001.
- Van Dülmen 1997 – Richard van Dülmen, *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800*, Frankfurt am Main 1997.
- Van Dülmen 1985 – Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der Frühen Neuzeit*, München 1985.
- Van Eyck 2015 – Caroline van Eyck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object* (= Studien aus dem Warburg-Haus, Band 16), Boston u. a. 2015.
- Van Os 1992 – Henk van Os, Mary as Seamstress, in: *Studies in Early Tuscan Painting*, herausgegeben von dems., London 1992, S. 277–286.
- Van's-Hertogenbosch 1994 – Gerlach van's-Hertogenbosch, Art. „Franz (Franziskus) von Assisi“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 6, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 260–315.
- Van Uytenghe 1988 – Marc van Uytenghe, Art. „Heiligenverehrung II (Hagiographie)“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, herausgegeben von Ernst Dassmann und Theodor Klauser, Band 14, Stuttgart 1988, Sp. 150–183.
- Vargas Lugo und Guadalupe Victoria 1985–1994 – *Juan Correa. Su vida y su obra*, herausgegeben von Elisa Vargas Lugo und José Guadalupe Victoria, 4 Bände, Mexiko-Stadt 1985–1994.
- Vaupel 2015 – Bettina Vaupel, Die barocken Embleme in der Dorfkirche Kunow, in: *Monumente* 25/5 (2015), S. 60–63.
- Villaseñor Black 2016 – Charlene Villaseñor Black, Portraits of Sor Juana Inés de la Cruz and

- the Dangers of Intellectual Desire, in: *Sor Juana Inés de la Cruz. Selected Works*, herausgegeben von Anna More, New York 2016, S. 213–230.
- Vinken 2004 – Barbara Vinken, Via crucis, via amoris, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, herausgegeben von Bettine Menke und ders., München 2004, S. 11–24.
- Vinken 2000 – Pierre Vinken, *The Shape of the Heart*, Amsterdam 2000.
- Vinson III. 2018 – Ben Vinson III., *Before Mestizaje. The Frontiers of Race and Caste in Colonial Mexico*, New York 2018.
- Visceglia 1991 – Maria Antonietta Visceglia, Santità e strategie nobiliari. I Tomasi, in: *Quaderni storici* 26, Nr. 76/1 (1991), S. 285–293.
- Vitella 1999 – Maurizio Vitella, Tradizione Manuale e Continuità iconografica. La collezione tessile del Monastero di Palma di Montechiaro, in: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 178–198.
- Völkel 2010 – Michaela Völkel, Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell der Frühen Neuzeit, in: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, herausgegeben von Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas Weißbrich (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Band 28), Münster 2010, S. 223–251.
- Völkel 2002 – Michaela Völkel, Die öffentliche Tafel an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, herausgegeben von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Wolfratshausen 2002, S. 10–21.
- Vogelsang 1938 – Erich Vogelsang, Die Unio mystica bei Luther, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 35 (1938), Sp. 63–80.
- Vogt 2006 – Peter Vogt, „Gloria Pleurae!“ Die Seitenwunde Jesu in der Theologie des Grafen von Zinzendorf, in: *Pietismus und Neuzeit* 32 (2006), S. 175–212.
- Von Achen 2006 – Henrik von Achen, Visions of the Invisible. Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Emblems in Norway, in: *Emblems Around the Baltic*, herausgegeben von Mara Wade und Simon McKeown (= Glasgow Emblem Studies, Band 11), Glasgow 2006, S. 1–29.
- Von Achen 2004 – Henrik von Achen, The Sinner’s Contemplation. Protestant heart symbolism and the meditation on the Via poenitentiae. A protestant meditation on the Ordo salutis. „Rembrandt’s mother” by Gerard Dou related to one aspect of Scandinavian mid-17th-century use of the series of copper engravings by Anton Wierix, titled Cor Iesu amanti sacrum, in: *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, herausgegeben von Søren Kaspersen und Ulla Hastrup, Kopenhagen 2004, S. 283–304.
- Von Achen 2003 – Henrik von Achen, Human heart and Sacred heart. Reining in religious individualism. The heart figure in 17th century devotional piety and the emergence of the cult of the Sacred Heart, in: *Categories of Sacredness in Europe, 1500–1800*, herausgegeben von Arne B. Amundsen und Henning Laugerud, Oslo 2003, S. 131–158.

- Von Ahn 2015 – Jürgen von Ahn, Katalogbeitrag Nr. 30, Lucas Cranach der Ältere, Pestblatt oder Das Herz der dreieinigen Gottesliebe, 1505, in: Kat. Ausst. *Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben*, herausgegeben von Norbert Michels, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, Petersberg 2015, S. 176 f.
- Von Braun und Stephan 2013 – *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien 2013.
- Von Braun und Stephan 2000 – Christina von Braun und Inge Stephan, *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000.
- Von Ertzdorff-Kupffer 1996 – Xenia von Ertzdorff-Kupffer, Das Herz in der lateinisch-theologischen und frühen volkssprachigen religiösen Literatur, in: dies., *Spiel der Interpretation, gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Band 597), Göppingen 1996, S. 21–69.
- Von Greyerz u. a. 2003 – *Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*, herausgegeben von Kaspar von Greyerz u. a. (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 201), Gütersloh 2003.
- Von Herzogenberg 1994 – Johanna von Herzogenberg, Art. „Johannes von Nepomuk“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 7, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 153–157.
- Von Heydebrand 1976 – Renate von Heydebrand, Art. „Innerlichkeit“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 4, Darmstadt 1976, Sp. 386–388.
- Von Lenthe 1863 – Ernst Ludwig von Lenthe, Zur Geschichte der lutherischen Frauen-Klöster im Fürstenthum Lüneburg/Kirchenrechtliche Mitteilungen aus dem Fürstenthum Lüneburg, in: *Archiv für Geschichte und Verfassung des Fürstentums Lüneburg* 9/6 (1863), S. 403–555.
- Von Lüpke 2000 – Johannes von Lüpke, Art. „Herz“, in: RGG⁴, herausgegeben von Hans Dieter Betz, Band 3, Tübingen 2000, Sp. 1695–1697.
- Von Moos 2004 – Peter von Moos, Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel, in: *Unverwechselbarkeit in der vormodernen Gesellschaft*, herausgegeben von dems., Köln 2004, S. 123–146.
- Von Samsonow 2001 – Elisabeth von Samsonow, Die verrutschte Vulva. Entwurf einer neuen Organtheorie, in: *Körperteile*, herausgegeben von Claudia Benthien und Christoph Wrulf, Reinbek 2001, S. 339–361.
- Von Severus 1993 – Emmanuel von Severus, Art. „Ordenstracht“, in: *Lexikon des Mittelalters*, herausgegeben von Robert Auty, Robert-Henri Bautier und Norbert Angermann, Band 6, München 1993, Sp. 1431 f.
- Von Tippelskirch 2012 – Xenia von Tippelskirch, Schmerzen als (un-)sichtbare Zeichen von Heiligkeit. Stigmata im Text (Frankreich, 1630–1730), in: *Zwischen Himmel und Erde. Körperliche Zeichen der Heiligkeit*, herausgegeben von Waltraud Pulz (= Beiträge zur Hagio-graphie, Band 11), Stuttgart 2012, S. 144–163.

- Von Wilckens 1960 – Leonie von Wilckens, Hessische Leinenstickereien des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1960), S. 5–20.
- Walz 1964 – Angelus Maria Walz, Von Dominikanerstammbäumen, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 34 (1964), S. 231–275.
- Walzer 1965–1969 [Das Herz im christlichen Glauben] – Albert Walzer, Das Herz im christlichen Glauben, in: *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*, 3 Bände, Biberach an der Riss 1965–1969, Band 1, S. 107–148.
- Walzer 1965–1969 [Das Herz als Bildmotiv] – Albert Walzer, Das Herz als Bildmotiv, in: *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*, 3 Bände, Biberach an der Riss 1965–1969, Band 2, S. 137–179.
- Wandhoff 2006 – Haiko Wandhoff, In der Klausur des Herzens. Allegorische Konzepte des inneren Menschen in mittelalterlichen Architekturbeschreibungen, in: *anima und sèle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, herausgegeben von Katharina Philipowski und Anne Prior (= Philologische Studien und Quellen, Band 197), Berlin 2006, S. 145–163.
- Warner 1989 – Marina Warner, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Reinbek 1989.
- Warr 2011 – Cordelia Warr, Visualising Stigmata. Stigmatic Saints and Crises of Representation in Late Medieval and Early Modern Italy, in: *Saints and Sanctity*, herausgegeben von Peter Clarke und Tony Claydon (= Studies in Church History, Band 47), Woodbridge 2011, S. 228–247.
- Warr 2007 – Cordelia Warr, Re-reading the Relationship between Devotional Images, Visions, and the Body, Clare of Montefalco and Margaret of Città di Castello, in: *Viator* 38/1 (2007), S. 217–249.
- Warr 2005 – Cordelia Warr, Representation, Imitation, Rejection. Chiara of Montefalco (d. 1308) and the Passion of Christ, in: *Victims or Viragos?*, herausgegeben von Christine Meek und Catherine Lawless (= Studies on Medieval and Early Modern Women, Band 4), Dublin 2005, S. 89–101.
- Webb 2010 – Heather Webb, *The Medieval Heart*, New Haven 2010.
- Weddigen 2004 – Tristan Weddigen, Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' „Tabula Cebetis“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 54 (2004), S. 90–139.
- Weigel 1990 – Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990.
- Wells 2019 – Francis C. Wells, Leonardo's heart. An analysis of his cardiac dissections seen through contemporary eyes, in: *Leonardo – il corpo dell'uomo*, herausgegeben von Maurizio Brunori, Rom 2019, S. 37–58.
- Wells 2007 – Francis C. Wells, The Renaissance Heart. The Drawings of Leonardo da Vinci, in: Kat. Ausst. *The Heart*, herausgegeben von James Peto, Wellcome Collection, London, London 2007, S. 70–94.
- Wenner 1960 – Joseph Wenner, Art. „Josephsehe“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben von Walter Kasper u. a., Band 5, Freiburg im Breisgau 1960, Sp. 1140 f.

- Weppelmann 2011 – Stephan Weppelmann, Zum Schulterblick des Hermelins – Ähnlichkeit im Porträt der italienischen Frührenaissance, in: Kat. Ausst. *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, herausgegeben von Keith Christiansen und dems., Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin / Metropolitan Museum of Art, New York, München 2011, S. 64–76.
- Werner und Zimmermann 2002 – Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 28 (2002), S. 607–636.
- Wiesflecker 2018 – Peter Wiesflecker, Der hochadelige Sternkreuz-Orden, in: Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend. Damenorden aus dem alten Österreich*, herausgegeben von dem Universalmuseum Joanneum und der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, Schloss Eggenberg, Graz, Graz 2018, S. 14–28.
- Wilkins 1994 – Eithne Wilkins, Art. „Rosenkranz“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Band 3, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 568–572.
- Wimböck 2010 – Gabriele Wimböck, Wort für Wort. Punkt für Punkt. Darstellungen der Kreuzigung im 16. Jahrhundert in Deutschland, in: *Golgatha in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Band 113), Berlin u. a. 2010, S. 161–185.
- Wimböck 2002 – Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002.
- Winker und Degele 2009 – *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, herausgegeben von Gabriele Winker und Nina Degele, Bielefeld 2009.
- Wirth 2003 – Jean Wirth, L'icongraphie medievale du coeur amoureux et ses sources, in: *Il cuore/ The Heart = Micrologus. Natura, Scienza e Società Medievali* 11 (2003), S. 193–212.
- Wirth 1996 – Jean Wirth, Katalogbeitrag, Das Jesuskind im hl. Herzen, in: Kat. Ausst. *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, herausgegeben von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1996, S. 148 f.
- Wirth 1965–1969 – Karl-August Wirth, Religiöse Herzemblematik, in: *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*, 3 Bände, Biberach an der Riss 1965–1969, Band 2, S. 63–106.
- Wolf 2002 – Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- Wyss 1973 – Robert L. Wyss, Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken, in: *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, herausgegeben von Michael Stettler und Mechthild Lemberg, Bern 1973, S. 113–188.
- Zeuch 2000 – Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit* (= *Communicatio*, Band 22), Tübingen 2000.
- Zierhut-Bösch 2008 – Brigitte Zierhut-Bösch, *Ikonographie der Mutterschaftsmystik. Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik*, Freiburg im Breisgau u. a. 2008.

Internetquellen

- Bethe 1954 – Hellmuth Bethe, Art. „Diamant“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 3 (1954), Sp. 1409–1420, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93001>> (6. Juli 2023).
- Cer.Es: o. J. – Cer.Es., Red Digital de Colecciones de museos de España, *Beato Enrico Susón*, <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Beato%20Enrique%20Sus%F3n&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>> (6. Juli 2023).
- Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, New York o. J. – Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, *Scapular (Italy)*, <<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18445773/>> (6. Juli 2023).
- Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, New York o. J. – Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, *Scapular (Italy)*, <<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18485161/>> (6. Juli 2023).
- Curtius Seutter Von Lötzen 2008 – Claudia Curtius Seutter von Lötzen, *Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert. Quellen und Rechtsgrundlagen*, Dissertation, 2008 vorgelegt an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Friedrich Schiller-Universität Jena, <https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00015089/Tafelzeremoniell%20an%20deutschen%20H%C3%B6fen.pdf> (6. Juli 2023).
- Dallas Museum Of Art o. J. – Dallas Museum of Art, *Saint Gertrude (Santa Gertrudis)*, <<https://www.dma.org/art/collection/object/5328501>> (6. Juli 2023).
- Dbnl o. J. – dbnl – digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren, *Daniel Heinsius*, <https://www.dbnl.org/tekst/hein001nede01_01/hein001nede01_01_0002.php> (6. Juli 2023).
- Dickason 2015 – Kathryn Dickason, *Sealed in Skin. Sigillography as Scarification in the Late Middle Ages*, 2015, <<https://projects.iq.harvard.edu/hdsjournal/book/sigillography-scarification-late-middle-ages>> (6. Juli 2023).
- E-Codices o. J. – e-codices, *Züricher Wappenrolle*, <<https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/snm/AG002760>> (6. Juli 2023).
- Eremitage, Sankt Petersburg o. J. – Eremitage, Sankt Petersburg, *Equestrian Portrait of Catharine II.*, <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/38684>> (6. Juli 2023).
- Feldbusch 1953 – Hans Feldbusch, Art. „Christusmonogramm“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 3 (1953), Sp. 707–720, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92630>> (6. Juli 2023).
- Frankhäuser-Kandler 2013 – Judith Frankhäuser-Kandler, *Zur angewandten religiösen Emblematis in Kirchen Niederbayerns*, Dissertation, 2013 vorlegt an der Ludwig-Maximilians-Universität München, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15673/1/Frankhaeuser-Kandler_Judith.pdf> (6. Juli 2023).
- Fundación Banco Santander o. J. – Fundación Banco Santander, *Inmaculada Concepción*,

- <<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/inmaculada-concepcion>> (6. Juli 2023).
- Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg o. J. – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, *Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar) (Gemälde Altarflügel)*, <<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1116>> (6. Juli 2023).
- Knapp 2008 – Gudrun-Axeli Knapp, „Kommentar zu Tove Soilands Beitrag“, in: *querelles-net.de – Rezensionsschrift für Frauen- und Geschlechterforschung* 26 (2008), <<https://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/695/703>> (6. Juli 2023).
- Küppers 2014 – Carolin Küppers, Art. „Intersektionalität“, 2014 in: *Gender Glossar / Gender Glossary*, <<https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet>> (6. Juli 2023).
- Kunsthistorisches Museum, Wien o. J. – Kunsthistorisches Museum, Wien, *Goldene Rose*, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/100579/>> (6. Juli 2023).
- Kunsthistorisches Museum, Wien o. J. – Kunsthistorisches Museum, Wien, *Sternkreuzordensmonstranz*, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/98985/>> (6. Juli 2023).
- Le Gallerie Degli Uffizi, Florenz o. J. – Le Gallerie degli Uffizi, Florenz, *Portrait of Eleonora di Toledo with her son Giovanni*, <<https://www.uffizi.it/en/artworks/%2Feleonora-di-toledo>> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Sor María Antonia de la Purísima Concepción*, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2588>> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Sor Juana Inés de la Cruz*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3865> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Sor Anna de San Francisco*, <http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2599> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Cuadro de castas*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2123> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Indumentaria de las monjas novohispanas*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2465> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Sor María Josefa de Mendoza y Villar*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2675> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *San Agustín escribiendo en el corazón de santa María Magdalena de Pazzi*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2357> (6. Juli 2023).
- Mediateca INAH o. J. – Mediateca INAH, *Las tentaciones del corazón humano*, <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2349> (6. Juli 2023).
- Meister und Marek 2016 – Carolin Meister und Kristin Marek, Plakat zur Ankündigung der Tagung „Kunst und Berührung“, 12./13. Januar 2016, Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, <<http://www.kunstakademie-karlsruhe.de/vortraege/tagung-kunst-und-beruehrung/>> (6. Juli 2023).
- Mentges 2011 – Gabriele Mentges, Europäische Kleidermode (1450–1950), in: *EGO Europäische Geschichte Online*, 22. Februar 2011, <<http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereoty->

- pen/europaeische-kleidermode-1450-1950/gabriele-mentges-europaeische-kleidermode-1450-1950#InsertNoteID_43_marker44> (6. Juli 2023).
- Monjas Concepcionistas O.I.C. o. J. – Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Fundacional de la Orden de la Inmaculada Concepción = Bula Fundacional de la Orden „Inter Universa“ (30 de Abril de 1489)*, <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023).
- Monjas Concepcionistas O.I.C. o. J. – Monjas Concepcionistas O.I.C. de Alcázar de San Juan, *Bula „Ad Statum Prosperum“ (17 Septiembre 1511)*, <<https://www.monjasconcepcionistas.es/comunidad/ConstitucionesEstatutos.pdf>> (6. Juli 2023).
- PESSCA o. J. – PESSCA, colonialart.org, *States of Man (Huby)*, <<https://colonialart.org/archives/subjects/pious-emblems/states-of-man-huby#c1793a-1793b>> (6. Juli 2023).
- PESSCA o. J. – PESSCA, colonialart.org, *The state of a pious soul*, <<https://colonialart.org/archives/subjects/pious-emblems/states-of-the-soul-huby#c1800a-1800b>> (6. Juli 2023).
- Plackinger 2010 – Andreas Plackinger, Visus und tactus. Affekt und Wahrheit in Caravaggios Ungläubigem Thomas. Überlegungen zum religiösen Sammlerbild im Rom des frühen 17. Jahrhunderts, in: *kunsttexte.de* (4/2010), S.1–13, <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7585/plackinger.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (6. Juli 2023).
- Renders 2014 – Helmut Renders, Vortragsskript, 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, 27. Juli – 1. August 2014, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, *The centenary of Gossner's emblem book „The heart of men“ in the context of the religio cordis brasiliensis or „cordial“ religion. Continuity, variation and social relevance*, <<https://pdfs.semanticscholar.org/2ad2/b0b52f2ec228da58de1e149383524cdd6cfl.pdf>> (6. Juli 2023).
- RKD o. J. – RKD, *Jacques (I) van Meerlen*, <<https://rkd.nl/nl/explore/artists/Merlen%2C%20Jacques%20van%20%28I%29>> (6. Juli 2023).
- RKD o. J. – RKD, *Theodoor (II) van Meerlen*, <<https://rkd.nl/nl/explore/artists/Merlen%2C%20Theodoor%20van%20%28II%29>> (6. Juli 2023)
- Schmidhuber De La Mora 2012 – Guillermo Schmidhuber de la Mora, Identificación del nombre del pintor del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz de Filadelfia, in: *eHumanista* 22 (2012), S. 468–475, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>> (6. Juli 2023).
- Schöntube 2014 – Ulrich Schöntube, Vortragsskript, 28. Oktober 2014, Goßner Theological College, Ranchi, *Gossner's „Heart of Man“ – origin – reception*, <<http://www.gossner-mission.de/media/heart%20of%20men.pdf>> (6. Juli 2023).
- SMK Open o. J. – SMK Open, *Vigilius Eriksen, Katharina II af Rusland [...]*, <<https://open.smk.dk/artwork/image/KMS3633>> (6. Juli 2023).
- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden o. J. – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Siegelring Martin Luthers*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117334>> (6. Juli 2023).
- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden o. J. – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen, Kleinod des Engl. Hosenbandordens (Greater George)*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/118197>> (6. Juli 2023).

- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden o. J. – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Kleinod des englischen Hosenbandordens*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/118175>> (6. Juli 2023).
- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden o. J. – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Maria Antonia Walpurgis von Bayern*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/346810>> (6. Juli 2023).
- Staatliche Kunstsammlungen, Dresden o. J. – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, *Dreifaltigkeit*, <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/252822>> (6. Juli 2023)
- Stauch und Föhl 1938 – Liselotte Stauch und Walter Föhl, Art. „Baum“, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 2 (1938), Sp. 63–90, in: RDK Labor, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95640>> (6. Juli 2023).
- The British Museum, London o. J. – The British Museum, London, *Arnold van Westerhout (Biographical details)*, <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=103179> (6. Juli 2023).
- The British Museum, London o. J. – The British Museum, London, *heart-amulet*, <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=157978&partId=1&searchText=heart&images=true&page=1> (6. Juli 2023).
- The Cleveland Museum Of Art o. J. – The Cleveland Museum of Art, *Immaculate Conception*, <<https://www.clevelandart.org/art/1959.189>> (6. Juli 2023).
- The Metropolitan Museum Of Art, New York o. J. – The Metropolitan Museum of Art, New York, *The Intercession of Christ and the Virgin*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470328>> (6. Juli 2023).
- The Metropolitan Museum Of Art, New York o. J. – The Metropolitan Museum of Art, New York, *The Annunciation*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438724>> (6. Juli 2023).
- The Metropolitan Museum Of Art, New York o. J. – The Metropolitan Museum of Art, New York, *Young Man Holding a Book*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437030>> (6. Juli 2023).
- The Metropolitan Museum Of Art, New York o. J. – The Metropolitan Museum of Art, New York, *Altarcloth*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466843>> (6. Juli 2023).
- The Metropolitan Museum Of Art, New York o. J. – The Metropolitan Museum of Art, New York, *Heart amulet with human head*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547782>> (6. Juli 2023).
- The National Portrait Gallery, London o. J. – The National Portrait Gallery, London, *King George I*, <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02445/King-George-I>> (6. Juli 2023).
- The Society For Emblem Studies 2014 – The Society for Emblem Studies, Programm zur 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, 27. Juli – 1. August 2014, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <<http://www.kunstgeschichte.uni-kiel.de/de/society-for-emblem-studies/programm-und-reader-druckfassung-11.07.2014>> (6. Juli 2023).

Bildnachweis

Abb. 1: Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Theol 2° 333/6 (1), urn:nbn:de:urmel-1a35d2e8-4ce9-4cd1-aba8-fa2c382588340.

Abb. 2: Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Jörg Schöner).

Abb. 3: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Abb. 4: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Foto: Omar Dumaine).

Abb. 5: El retrato novohispano, herausgegeben von Margarita de Orellana = *Artes de México* 25 (1994), S. 69.

Abb. 6: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Graph. A1: 2599a, <http://diglib.hab.de?grafik=graph-a1-2599a>.

Abb. 7 und 8: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Abb. 9: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 119.

Abb. 10: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 118.

Abb. 11: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Abb. 12: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Abb. 13: María Concepción Amerlinck de Corsi und Manuel Ramos Medina, *Conventos de Monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Mexiko-Stadt 1995, S. 25.

Abb. 14: Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (= Estudios y fuentes del arte en México, Band 6), Mexiko-Stadt 1983, S. 10.

Abb. 15: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Foto: Maria Schaller).

Abb. 16: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Foto: Maria Schaller).

Abb. 17: Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Abb. 18: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*,

- bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 181.
- Abb. 19: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 20: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 10.
- Abb. 21: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 165.
- Abb. 22: Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera 1591–1652*, Köln 2000, S. 46, Abb. 37.
- Abb. 23: Kat. Ausst. *Zurbarán. IV Centenario*, herausgegeben von Enrique Valdivieso, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Sevilla 1998, S. 121.
- Abb. 24 und 25: Mit freundlicher Genehmigung von Sor M^a Julia B. de la Inmaculada, oic (Foto: Renata Takkenberg).
- Abb. 26: Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, ohne Ortsangabe 2003, S. 88.
- Abb. 27 und 28: Mit freundlicher Genehmigung von Sor Vianney María Escorihuela Estrada, oic (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 29: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 148, Fig. 1.
- Abb. 30: Philadelphia Museum of Art: The Dr. Robert H. Lamborn Collection, 1903, 1903–900.
- Abb. 31: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 151, Fig. 2.
- Abb. 32: Cleveland Museum of Art: Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1959.189.
- Abb. 33: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 175, Fig. 22.
- Abb. 34–36: Josefina Muriel de la Torre und Manuel Romero de Terreros, *Retratos de Monjas*, Mexiko-Stadt 1952, Bildtafel 1.
- Abb. 37: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 172, Fig. 19.
- Abb. 38: National Gallery of Victoria, Melbourne Felton Bequest, 1923. This digital record has been made available on Ngv Collection Online through the generous support of the Joe White Bequest.
- Abb. 39: Mit freundlicher Genehmigung von Diana Pérez Barrera, Museo Nacional de Arte, Mexiko-Stadt.
- Abb. 40: Kat. Ausst. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, bearbeitet von Miguel Fernández Félix, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Mexiko-Stadt 2003, S. 65.

- Abb. 41: Mit freundlicher Genehmigung von Felipe Martínez Arellano, Biblioteca Nacional de México, Mexiko-Stadt.
- Abb. 42: Image courtesy Dallas Museum of Art. Gift of Laura and Daniel D. Boeckman in honor of Dr. William Rudolph, 2006.37.
- Abb. 43: Mit freundlicher Genehmigung von Felipe Martínez Arellano, Biblioteca Nacional de México, Mexiko-Stadt.
- Abb. 44 und 45: Archivo General de la Nación, *Universidad*, Band 377, fol. 178. Mit freundlicher Genehmigung von Marlene Pérez García, Archivo General de la Nación, Mexiko-Stadt.
- Abb. 46: Bnf, Paris, [Collection Marolles. Oeuvre des Wierix] Id/Cote: Réserve Ec-69 (A)-Boite Fol, Vue 96. Planche n° 796.
- Abb. 47: National Gallery of Victoria, Melbourne, Felton Bequest, 1923. This digital record has been made available on Ngv Collection Online through the generous support of the Joe White Bequest.
- Abb. 48: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle, Alv. Bd 493 (2), urn:nbn:de:gbv:3:1-650392.
- Abb. 49: Meadows Museum, Smu, Dallas. Museum purchase with funds generously provided by Friends of the Meadows Museum and the Meadows Museum Acquisition Fund, Mm.2013.03, Photography by Michael Bodycomb.
- Abb. 50: Acervo do Museu Histórico Nacional/Ibram. Foto Mhn. Domínio Público. N.º 003163.
- Abb. 51: © Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst.
- Abb. 52: Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.
- Abb. 53: Margarita M. Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Monterrey 1997, S. 85.
- Abb. 54: Patrimonio Nacional, código de identificación: 00619117-DG064757. Mit freundlicher Genehmigung von José Luis Valverde Merino.
- Abb. 55: Brooklyn Museum, New York, Carll H. de Silver Fund.
- Abb. 56: Brooklyn Museum, New York, Museum Expedition 1941, Frank L. Babbott Fund.
- Abb. 57: Creative Commons Cc By- Mrah/Kmkg.
- Abb. 58 und 59: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Abb. 60: Arcidiocesi di Agrigento. Palma di Montechiaro. Chiesa madre, (Foto: Giuseppe Costanza).
- Abb. 61: Arcidiocesi di Agrigento. Palma di Montechiaro. Chiesa madre (Foto: Giuseppe Costanza).
- Abb. 62 und 63: Arcidiocesi di Agrigento. Palma di Montechiaro. Monastero del Rosario (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 64 und 65: Arcidiocesi di Agrigento. Palma di Montechiaro. Monastero del Rosario (Foto: Maria Schaller).

- Abb. 66 und 67: Arcidiocesi di Agrigento. Palma di Montechiaro. Monastero del Rosario (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 68: Coll. et photogr. Bnu de Strasbourg.
- Abb. 69: Mit freundlicher Genehmigung von Gioacchino Lanza Tomasi (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 70: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S.168, Fig. 3.
- Abb. 71: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S.168, Fig. 4.
- Abb. 72: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S.166, Fig. 1.
- Abb. 73: Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, Taf. Xiii.
- Abb. 74: Città Metropolitana von Venedig - Palazzo Ca' Corne.
- Abb. 75: Mit freundlicher Genehmigung von Gioacchino Lanza Tomasi (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 76: Francesco Andreu, *Pellegrino alle sorgenti. San Giuseppe Maria Tomasi. La vita, il pensiero, le opere*, Rom 1987, Bildtafel (nicht nummeriert, auf S. 16 folgend).
- Abb. 77: Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca centrale della Regione siciliana „A. Bombace“, Palermo (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 78: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S.158, Fig. 9.
- Abb. 79: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S.159, Fig. 10.
- Abb. 80: Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection, 1969.
- Abb. 81: Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection, 1953.
- Abb. 82: Mit freundlicher Genehmigung der Äbt. em. M. Perpetua Hilgenberg, osb (Foto: Josef Kral).
- Abb. 83: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, Bequest of Richard Cranch Greenleaf in memory of his mother, Adeline Emma Greenleaf; 1962-58-15.
- Abb. 84: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 1974-99-8.
- Abb. 85: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Foto: Jörg P. Anders).

- Abb. 86: Metropolitan Museum of Art, New York, Wrightsman Fund, 2004.
- Abb. 87 und 88: Robert L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken*, in: *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, herausgegeben von Michael Stettler und Mechthild Lemberg, Bern 1973, S. 120 f., Abb. 7 und 8.
- Abb. 89: Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1927.
- Abb. 90: Kat. Ausst. *Arte e Spiritualità nella Terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero Benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, herausgegeben von Maria Concetta Di Natale und Fabrizio Messina Cicchetti, Monastero del Rosario, Palma di Montechiaro, San Martino delle Scalle 1999, S. 179, Fig. 3.
- Abb. 91: Klassik Stiftung Weimar, Haab, Ku 8° Iii R – 285, urn:nbn:de:gbv:32-1-10003960456.
- Abb. 92: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 4406, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10862209-0.
- Abb. 93: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 50 Ma 49926, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000F2DE00000000>.
- Abb. 94: Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Theol 8 00667/12, urn:nbn:de:urmel-ufb-201313-8-1451.
- Abb. 95: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/Asc. 2467, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10913896-9.
- Abb. 96: Fundación Cultural Daniel Liebsohn A.C.
- Abb. 97: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Th 469, urn:nbn:de:gbv:23-drucke/th-4690.
- Abb. 98: Vu University Library Amsterdam, Xi.06893.-
- Abb. 99: Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Sciortino, Museo Diocesano di Monreale (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 100: Biagio Alessi, Nicola Lupo und Fabrizio Messina Cicchetti, *Nella Terra del Gattopardo e della Beata Corbera. Il Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro*, Bagheria (Palermo) 2001, S. 65.
- Abb. 101: Biagio Alessi, Nicola Lupo und Fabrizio Messina Cicchetti, *Nella Terra del Gattopardo e della Beata Corbera. Il Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro*, Bagheria (Palermo) 2001, S. 62.
- Abb. 102: Biagio Alessi, Nicola Lupo und Fabrizio Messina Cicchetti, *Nella Terra del Gattopardo e della Beata Corbera. Il Monastero Benedettino di Palma di Montechiaro*, Bagheria (Palermo) 2001, S. 73.
- Abb. 103: Virginia Armella de Aspe und Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de Monjas Novohispanas*, Mexiko-Stadt 1993, S. 95.
- Abb. 104: Bayerische Staatsbibliothek München, V.ss. 230, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10787915-2.
- Abb. 105: Ruusbroec Institute, University of Antwerp, Rg 3119 A 11.
- Abb. 106: Kat. Ausst. *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, herausgegeben von Piero Pacini, Seminario Arcivescovile di Firenze, Florenz 2007, S. 121.
- Abb. 107: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Abb. 108: © Museo de Bellas Artes de Sevilla (Foto: Pepe Morón).
- Abb. 109: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Hbf 2184.
- Abb. 110: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.
- Abb. 111: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Foto: Jörg P. Anders).
- Abb. 112: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto: Wolfgang Pfaunder).
- Abb. 113: Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, X 5256 p (RARO), <https://hdl.handle.net/hdl:21.11116/0000-0001-11D9-7#?page=6>.
- Abb. 114: Arcidiocesi di Agrigento (Foto: Maria Schaller).
- Abb. 115: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Foto: Peter Gaul).
- Abb. 116: Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe 69 Kraichg. Damenstift U 2.
- Abb. 117: Klosterkammer Hannover (Foto: Kirsten Schröder).
- Abb. 118: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Foto: Peter Gaul).
- Abb. 119: Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe 498-1 Nr. 2770, <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-1080548-1>.
- Abb. 120: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Foto: Peter Gaul).
- Abb. 121: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Foto: Peter Gaul).
- Abb. 122: Klosterkammer Hannover (Foto: Kirsten Schröder).
- Abb. 123: Klosterkammer Hannover.
- Abb. 124: © National Portrait Gallery, London.
- Abb. 125: Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Jürgen Karpinski).
- Abb. 126: Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Jürgen Karpinski).
- Abb. 127: Kat. Ausst. *Jean-Marc Nattier, 1685–1766*, herausgegeben von Xavier Salmon, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999, S. 59, Abb. 5.
- Abb. 128: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.
- Abb. 129: Kat. Ausst. *Jean-Marc Nattier, 1685–1766*, herausgegeben von Xavier Salmon, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999, S. 58, Abb. 4.
- Abb. 130: 2024©Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Firenze.
- Abb. 131: © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Hans-Peter Klut).
- Abb. 132: Kat. Ausst. *Die Sklavinnen der Tugend. Damenorden aus dem alten Österreich*, herausgegeben von dem Universalmuseum Joanneum und der Österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, Schloss Eggenberg, Graz, Graz 2018, S. 9.
- Abb. 133: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Herald. 13, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10362101-4.
- Abb. 134: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, urn:nbn:de:hbz:061:1-533172.
- Abb. 135 und 136: Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1929.
- Abb. 137 und 138: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S. 58, Abb. 9 und Cover.

- Abb. 139 und 140: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S.182 f., Abb. 8.
- Abb. 141: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S.195, Abb. 43.
- Abb. 142: © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Foto: Jörg P. Anders).
- Abb. 143: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Foto: J. Musolf).
- Abb. 144: Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Mary Stillman Harkness, 1950.
- Abb. 145: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Foto: J. Musolf).
- Abb. 146: © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut)
- Abb. 147: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.16.
- Abb. 148: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.19.
- Abb. 149: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.21.
- Abb. 150: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.24.
- Abb. 151: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.26.
- Abb. 152: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.27.
- Abb. 153: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.29.
- Abb. 154: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.30.
- Abb. 155: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.31.
- Abb. 156: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.33.
- Abb. 157: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.35.
- Abb. 158: Anne Sauvy, *Le miroir du cœur. 4 siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989, S.36.
- Abb. 159: Archives diocésaines de Quimper.
- Abb. 160: Kbr, Brüssel, 4408-A.
- Abb. 161: Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Miss A. M. Hegemann, 1938.
- Abb. 162: Bnf, Paris, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, D-6360.
- Abb. 163: Bnf, Paris, Réserve Re-125-ft 4.
- Abb. 164: Bnf, Paris, Réserve Re-125-ft 4.
- Abb. 165: Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille.
- Abb. 166: Secretaria De Cultura. -Inah.-Mnh.-Mnv.-Mex; Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Abb. 167: Museo de los Descalzos, Lima.
- Abb. 168: Bayerische Staatsbibliothek München, Mor. 1264 c, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10597909-7.
- Abb. 169: Diözesanbibliothek München und Freising, Bibliothek des Metropolitankapitels, Sign.: Vitae 640, (Frontispiz).
- Abb. 170: Kat. Best. *Santa Chiara da Montefalco. Culto, storia e arte. Corpus iconografico*, herausgegeben von Roberto Tollo, Tolentino 2009, S.182, Abb. 30.
- Abb. 171: Diözesanbibliothek München und Freising, Bibliothek des Metropolitankapitels, Sign.: Vitae 640, Schautafel zwischen S. 266 und S. 267.

Abb. 172: Diözesanbibliothek München und Freising, Bibliothek des Metropolitankapitels,
Sign.: Vitae 640, Schautafel zwischen S. 266 und S. 267.

Abb. 173: Slub Dresden, Theol.ev.asc.1271, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/78458/1>.

Abb. 174: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, H: G 425.8° Helmst.

Abb. 175: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, H: G 425.8° Helmst.

Abb. 176: © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Foto: Dietmar Katz).

Abb. 177: Mit freundlicher Genehmigung von Christoph Erdmann, Museen im Schloss
Köthen (Foto: Maria Schaller).

Abb. 178: Städtisches Museum, Herford, Inv.-Nr. 92/93 (Foto: Zur Verfügung
gestellt von Sonja Langkafel).

Abb. 179: Städtisches Museum, Herford, Inv.-Nr. 92/93 (Foto: Maria Schaller).

Abb. 180: Städtisches Museum, Herford, Inv.-Nr. 92/93 (Foto: Maria Schaller).

Abb. 181: Städtisches Museum, Herford, Inv.-Nr. Viii 9/1982 (Foto: Maria Schaller).

Personenregister

- Agnes von Rom 358
Alciato, Andrea 260
Alexander III., Papst 230
Alexander VII., Papst 201
Alexander der Große, König von Makedonien und Hegemon des Korinthischen Bundes 292, 369
Aloisius von Gonzaga 138
Ambrosius von Mailand 36, 103, 118
Ana Margarita de Austria 67
Anna de San Francisco 75 f., 78
Anna Iwanowna, Kaiserin von Russland 376 f.
Antonius von Padua 15, 123 f.
Aristoteles 14 f., 31 f., 34, 39 f.
Arndt, Johann 47, 434–442, 448
August Ludwig von Anhalt-Köthen, Fürst 443
August von Sachsen, Kurfürst 401 f.
Augustinus von Hippo 37–40, 74, 103, 180, 230, 279–285, 311, 391–397
Augustus, römischer Kaiser 294–296
Aumont, Jean 415
Babthorpe, Maria Anna Barbara 424
Bach, Johann Sebastian 444
Beatrix da Silva Meneses 105, 117–119, 121, 123–125, 130, 141, 148, 241
Becarra Tanco, Luis 135
Beham, Hans Sebald 440 f.
Benedikt XIV., Papst 137
Benedikt von Nursia 202, 241
Bernhard von Clairvaux 74, 236
Bernini, Gian Lorenzo 283, 304
Biagio della Purificazione 186, 201–203, 210 f., 225, 227, 242, 244, 249–251, 287–289, 291 f., 307
Birgitta von Schweden 74
Boizot, Claude 289 f.
Bonaventura 50
Bonne von Luxembourg 234 f., 239, 301
Borassà, Lluís 254
Bornitz, Jakob 263 f., 267
Bouttats, Gaspar 280
Bouttats der Jüngere, Frederick 280 f., 283 f.
Brentano, Clemens 56
Cabrera, Miguel 69–71, 78, 154 f.
Caesar, Gaius Julius 292, 296
Calderón de la Barca, Frances 96
Calvin, Johannes 30, 40, 237, 461
Cano, Alonso 162 f., 280
Carlo Luca Tomasi, Herzog 200 f., 204 f., 210, 213, 219, 222, 244, 249 f., 306
Caro e Celestre, Francesca 204
Castori, Bernardino 203
Caterina Cornaro, Königin von Zypern 211
Charlotte Sophie von Kurland, Herzogin 461
Chiquet, Jacques 419–421
Christophorus 15, 124
Cicero 104
Cípac de Aquino, Marcos 135
Clark, Hugh 388 f.
Comaci, Francesco 313 f.
Coornhert, Dirck Volckertsz 45

- Correa, Juan 283–285
 Cosimo I. de' Medici, Großherzog
 der Toskana 294 f.
 Cramer, Daniel 18, 46, 260, 267 f.
 Cranach der Ältere, Lucas 46, 397–401
 Cranach der Jüngere, Lucas 46, 397, 401–405
 da Vinci, Leonardo 43 f.
 Damasus à Corde Jesu 296
 de Arrillaga, Juana 65
 de Champagne, Philippe 253
 d'Entrecolles, François Xavier 420
 de Florencia, Francisco 135
 de Francheville, Catherine 417
 de Granada, Leandro 152 f., 156 f., 159
 de Herrera, Miguel 100 f., 103, 107
 de Herrera, Miguel (1696–1765) 69, 71, 78
 de Juanes, Juan (auch: Vicente Juan
 Masip) 120, 122, 146 f.
 de Lorenzana y Butrón, Francisco
 Antonio 132 f.
 de Maupas du Tour, Henry 276 f.
 de Miranda, Juan 69, 71, 78
 de Montaigne, Michel 34 f.
 de Montenay, Georgette 260–262
 de Montúfar y Bravo de Lagunas,
 Alonso 136
 de Páez, José 143–145
 de Palafox y Mendoza, Juan 286 f.
 de Pereda, Antonio 67
 de Ribera, Jusepe 120, 133
 de Rupe, Alanus 258
 de Voragine, Jacobus 12, 432
 de Zumárraga, Juan 80 f., 135 f.
 de Zurbarán, Francisco 119, 121 f., 254,
 256, 287 f., 290
 del Castillo, Juan 163
 del Nente, Ignacio 289
 Descartes, René 34, 40
 di Cosimo di Mariano, Agnolo (auch:
 Bronzino) 294 f.
 di Domenico del Mazziere, Agnolo 298–300
 di Sant'Africano, Berengario
 (auch: Berengario di Donadio) 12 f.
 Diego Luis de San Vitores 138
 Dilherr, Johann Michael 264 f.
 Dinglinger, Johann Melchior 373 f.
 Dominikus von Caleruega 144, 208, 212
 Dominikus von Preußen 258
 Eber, Paul 367
 Eder, Wolfgang 424–433, 436–438, 440
 Eduard III., König von England 373
 Elena Duglioli 15
 Eleonora Magdalena Gonzaga von
 Mantua-Nevers, Kaiserin 380, 383
 Eleonora von Toledo, Großherzogin
 der Toskana 294 f.
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich und
 Königin von Ungarn 383
 Elisabeth, Kaiserin von Russland 377
 Emanuel Lebrecht zu Anhalt-Köthen,
 Fürst 442
 Emiliani, Giovanni 292
 Emmerick, Anna Katharina 56
 Enríquez Afán de Rivera (auch: Ribera),
 Payo 132
 Eriksen, Vigilius 377 f.
 Fabián y Fuero, Francisco 132
 Felix (San Felice Martire) 208 f., 216
 Ferdinando I. Tomasi, Fürst 205, 214 f.
 Fernando II., König von León 230
 Franz von Borja 138
 Franz von Sales 38, 276
 Franz Xaver 138, 163
 Franziskus von Assisi 14, 50, 52 f., 67, 123,
 125–130, 133, 140, 144, 192, 221
 Friederike Charlotte von Brandenburg-
 Schwedt, Prinzessin 454–457
 Friedrich II. von Sachsen-Gotha-Altenburg,
 Herzog 338, 352 f.

- Friedrich III. von Sachsen (auch: Friedrich der Weise), Kurfürst 398
- Galen 142
- Gallays, Pierre 406, 409–411, 419 f.
- Genovesi, Giovanni Antonio 271 f.
- Georg 373
- Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg bzw. Georg I., König von Großbritannien und Irland 332, 372–374, 376
- Gertrud von Helfta (auch: Gertrud die Große) 49, 72–75, 79, 106–108, 129, 143 f., 150–158, 163, 177, 179, 395
- Giberti, Giovanni Matteo 424, 427, 431
- Gil de Estrada, Manuel 65
- Giovanni de' Medici, Kardinal 294
- Gisela Agnes von Anhalt-Köthen, Fürstin 442–445
- Giulio II. Tomasi e Naselli, Fürst 228
- Giulio Vincenzo Tomasi di Lampedusa, Fürst 185 f., 200 f., 205, 211, 213, 215, 217, 225 f., 228–230, 241 f., 244, 249 f., 289, 291 f.
- Giuseppe Maria Tomasi 201, 205 f., 215
- Goltzius, Hendrik 45 f., 166 f., 179, 278
- Gómez de Cervantes y Padilla, María Manuela Josefa de Loreto Rita Modesta 101
- Goßner, Johannes Evangelista 421–424
- Gozzoli, Benozzo 394 f., 427
- Gramlich, Johann Friedrich 355 f.
- Gregor der Große 391
- Güte, Friedrich Wilhelm 454–457
- Hamann, Johann Georg 27
- Harsdörffer, Georg Philipp 264
- Harvey, William 33 f.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27
- Heinrich Seuse (auch: Suso) 39, 190–197, 199 f., 213, 274 f., 286–290, 305, 307, 312, 448 f., 465
- Heinsius, Daniel 262 f., 267
- Helena 432
- Herberger, Valerius 11–18, 20 f., 26 f., 29, 41, 53
- Herder, Johann Gottfried 27, 304
- Herodes 392
- Hieronymus 74, 103 f., 130, 391, 464
- Hildegard von Bingen 110
- Hippolyt von Rom 36 f., 118
- Hoburg, Christian 160–162
- Huby, Vincent 406, 408, 412–414, 416 f., 420, 422, 424
- Hueber, Maria 67
- Hugo, Hermann 264–266
- Ignatius Theophorus von Antiochien 11 f., 15–18, 20, 26, 41, 191 f.
- Ignatius von Loyola 138
- Irenäus von Lyon 36
- Isabella I. von Kastilien (auch: Isabel la Católica), Königin von Kastilien und Aragon 105
- Isabella Piccini bzw. Elisabetta Piccini 308 f.
- Isidor von Sevilla 416
- Jakobus der Ältere 230
- Jiménez de Cisneros, Francisco 105
- Johann Ernst Graf Thun von Salzburg, Fürstbischof 72
- Johann Georg IV., Kurfürst 373 f.
- Johann von Sachsen (auch: Johann der Beständige), Kurfürst 398
- Johann Wilhelm von Sachsen-Gotha-Altenburg, Herzog 352
- Johanna Charlotte von Brandenburg-Schwedt, Prinzessin 456, 459–461, 466
- Johanna Franziska Frémyot, Baronin von Chantal 49, 275–278, 311
- Johannes der Täufer 130 f.
- Johannes Eudes 38
- Johannes Evangelista 208, 400
- Johannes von Nepomuk 134, 140, 144
- Jollain, François-Gérard 418–420

- Joseph 54, 75, 129–131, 144, 173, 208, 225, 251
- Joseph à Virgine Maria 296
- Juan Diego Cuauhtlatotzin 134
- Juana de la Cruz 71
- Juana de Leiva 123
- Juana Inés de la Cruz 69–71, 78, 98, 100, 143, 284 f., 312, 334
- Juárez, José 135
- Juárez, Luis 130 f., 133
- Karl I., König von England und Schottland 374
- Karl III., König von Spanien 86
- Karl III. Wilhelm von Baden-Durlach, Markgraf 348
- Karl V., Kaiser 81
- Karl VI., Kaiser 319, 340, 342, 386
- Karl Borromäus 14 f.
- Katharina I., Kaiserin von Russland 378–380
- Katharina II. (auch: Katharina die Große), Kaiserin von Russland 377 f.
- Katharina von Alexandrien 129–131, 144, 379
- Katharina von Siena 49, 53 f., 142, 186, 213, 416
- Klara von Assisi 144
- Klara von Montefalco 11–13, 15–20, 26, 41, 49, 53–56, 72, 174 f., 394–398, 406, 424–433, 437, 441 f., 454
- Klopstock, Gottlieb 27
- Kneller, Godfrey (auch: Gottfried) 372 f.
- Konstantin I. (auch: Konstantin der Große), römischer Kaiser 432
- Kratt, Wilhelm 325
- Lagarto, Andrés 128 f., 131, 133, 154
- Laktanz 104
- Landry (Künstler) 415 f.
- Lasso de la Vega, Luis 135 f.
- Laurentius von Rom 130
- Lavater, Johann Casper 25
- le Galle des Querdus, Maurice 416
- Le Nobletz, Michel 412, 417
- le Noir, Jean 235
- Lentz, Samuel 443
- Leopold von Anhalt-Köthen, Fürst 443
- Lestobes, Allin 412
- Leutrum von Ertingen, Friedrich Christoph 332, 355–357
- Leutrum von Ertingen, Johanna Friederike 332 f., 355
- Lotto, Lorenzo 208, 259
- Louise Sophie Friederike von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg, Prinzessin 347
- Ludwig der Fromme, Kaiser 340
- Luiße Elisabeth von Württemberg-Oels, Herzogin 387
- Lukardis von Oberweimar 74
- Lutgard (auch: Luitgard oder Lutgart) von Tongeren 49, 358 f., 463
- Luther, Martin 15–23, 28 f., 40 f., 237, 344 f., 358–360, 363, 397, 399, 401, 405 f., 432, 446–448, 451, 460 f., 463
- Magdalena Augusta von Anhalt-Zerbst, Prinzessin 352
- Magdalena Sibylle von Sachsen-Altenburg, Prinzessin 383 f.
- Mair, Hans Jakob 381 f.
- Manhardt, Anselm 246–249, 251
- Manso y Zuñiga, Francisco 130, 132, 141, 243
- Manuel Joseph de la Iglesia 156, 158 f.
- Marcantonio Colonna, Herzog 204
- Marcorelle, Jean 260
- Marcus von Weida 258
- Margareta Maria Alacoque 38, 49
- Margarethe Elisabeth von Braunschweig 347
- Margherita aus Città di Castello 49, 54 f., 72, 75
- María Antonia de la Purísima Concepción 2. Kapitel

- Maria Antonia della Concezione bzw.
 Angela Serrovira 313–315
- Maria Antonia Walpurgis Symphorosa
 von Bayern, Kurfürstin 380, 382
- Maria Crocifissa della Concezione bzw. Maria
 Tomasi e Valguarnera 185, 187, 189 f.
- Maria Crocifissa della Concezione bzw.
 Isabella Domenica Tomasi e Traina 186,
 188, 201, 203, 205, 209, 214, 216, 230,
 305–310, 312 f., 315
- María de Jesús de Ágreda 125 f.
- María Josefa de Mendoza y Villar 180 f.
- Maria Lanceata della Concezione bzw. Alipia
 Gaetana Tomasi e Traina 187, 189, 214,
 216, 228
- Maria Maddalena della Concezione bzw.
 Maria Antonia Tomasi e Traina 202, 214
- Maria Magdalena von Pazzi 49, 279–286, 311
- Maria Sepellita della Concezione (auch:
 Soror Maria Sepulta à Conceptione) bzw.
 Rosalia Traina e Drago 3. Kapitel
- Maria Serafica della Concezione bzw. Fran-
 cesca Antonia Tomasi e Traina 202, 214
- Maria Theresia, Kaiserin 382
- Maria von Magdala 297
- Martínez, Francisco 266
- Meisner, Balthasar 452
- Meisner (geborene Person), Magdalena 452
- Meister des Hochaltars von St. Jakob in
 Nürnberg 236
- Meister von Sainte Gudule 402 f.
- Melanchthon, Philipp 40
- Mengs, Anton Raphael 380
- Merisi da Caravaggio, Michelangelo 301–
 305, 315
- Mezzastris, Bernardino 395 f.
- Moctezuma I., Herrscher der Mexica 81
- Monaco, Lorenzo (auch: Piero di
 Giovanni) 236–238
- Münster, Sebastian 344
- Murillo, Bartolomé Esteban 119, 133 f.
- Nattier, Jean-Marc 376 f., 379 f.
- Nero, römischer Kaiser 392
- Nicolai, Christoph Friedrich Wilhelm 23–27,
 41
- Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und
 Pottendorf, Graf 37, 367
- Nikolaus von Myra 392
- Nüchterlein, Johann Michael Wilhelm 355–
 362, 366–369, 447–451, 453, 463, 466
- Nürnberger Meister 252 f.
- Origenes 36, 118, 150, 391
- Ortuño (Künstler) 156, 158 f., 178
- Ovid 226 f., 293
- Pacheco, Francisco 121, 123, 133
- Pascal, Blaire 34 f.
- Paul III., Papst 241
- Paulus 32, 101–103, 110, 150, 403
- Peter I. (auch: Peter der Große), Kaiser
 von Russland 376–379
- Peter Thomas 210 f., 213
- Petrarca, Francesco 293–295, 298
- Petrus 392
- Petrus Damiani 220
- Philipp Neri 14 f.
- Piccini, Giacomo 308
- Piccini, Elisabetta: siehe Isabella
 Piccini 308–310
- Pilatus 392
- Pius IX., Papst 120
- Platon 30 f.
- Plinius der Ältere 292 f., 390
- Pollace, Tommaso 272
- Porcia Magdalena de Marín y Lugo, Prin-
 zessin von Ásculi 123
- Provenzani, Domenico 184 f., 187, 189, 207,
 213, 216, 229 f., 232, 257, 279, 290
- Quadrini, Stefanus 427 f.
- Ramirez, Francesco 308, 310
- Rammelsberg, Johann Wilhelm 388

- Reni, Guido 208, 210
 Ripa, Cesare 439 f.
 Rochus 397, 400
 Rolbels, Jean 212, 214
 Rosalia Traina e Drago, Fürstin: siehe Maria Sepellita della Concezione (auch: Soror Maria Sepulta à Conceptione)
 Sachs, Johann Christian 324, 326, 369, 451
 Sagrestani, Giovanni Camillo 280–283
 Salver, Johann 422
 Sánchez, Miguel 135 f.
 Sauer, Lorenz (auch: Laurentius Surius) 286
 Schneider, Johann Friedemann 387 f.
 Scholastika von Nursia 215
 Schreckenfuchs, Wolfgang 401
 Scriver, Christian 448 f.
 Sebastian 59, 397, 399 f.
 Seel, Paul 72 f., 75
 Selmiston, Thomas 274
 Serrovira, Angela: siehe Maria Antonia della Concezione
 Snyders, Michael 267 f.
 Solinus, Gaius Julius 292 f.
 Sophia, Hadewigis, Lukardis (Prämonstratenserinnenkloster in Altenberg an der Lahn) 392
 Spagna, Giuseppe 109
 Spagna, Pietro Paolo 109
 Spengler, Lazarus 19, 21
 Stagel, Elsbeth 190, 194–197, 199, 274 f.
 Stanislaus Kostka 138
 Staupitz, Johann 46, 398
 Stock, Simon 245
 Storch, Carl Ludewig (auch: Karl Ludwig) 457, 459
 Strauch, Georg 264 f.
 Sylvius Nimrod, Herzog 387
 Talstosa, Artemio 201–203, 205 f., 218–226, 228 f., 231 f., 238, 240, 291, 297, 465
 Teresa von Ávila 14, 49, 187, 280–283, 286
 Tertullian 103
 Tenxwind (auch: Texwind, Texwindis) von Andernach 110
 Thomas 301–305, 315
 Thomas von Aquin 39
 Thomas von Celano 50
 Tomasi, Mario 204
 Tomasi e Traina, Alipia Gaetana: siehe Maria Lanceata della Concezione
 Tomasi e Traina, Francesca Antonia: siehe Maria Serafica della Concezione
 Tomasi e Traina, Isabella Domenica: siehe Maria Crocifissa della Concezione
 Tomasi e Traina, Maria Antonia: siehe Maria Maddalena della Concezione
 Tomasi e Valguarnera, Maria: siehe Maria Crocifissa della Concezione
 Traina e Drago, Francesca Antonia 201
 Trajan, römischer Kaiser 12
 Troost, Cornelis 365
 Turano, Girolamo 203, 208, 306, 308 f.
 Urban II., Papst 109
 Ursula Benincasa 15
 Valeriano, Antonio 135
 van der Stoct, Katharina 67
 van Dyck, Anthony 374
 van Heemskerck, Maarten 45
 van Merlen (Künstler, Jacques oder Theodoor II. van Merlen) 276–279, 290, 311
 van Westerhout, Arnold 229–232, 250, 257, 279 f., 285 f., 290 f., 297, 311, 428
 Varrentrapp, Franz 459
 Veronika Giuliani 49, 55 f.
 Villegas, Joaquín 147 f.
 von Estorff, Dorothea Emerentia 365 f.
 von Gebersweiler, Katharina 221

- von Gemmingen, Christine Juliana
(auch: Christiane Juliane) 327 f.
- von Goethe, Johann Wolfgang 27
- von Landsberg, Johannes Justus 152
- von Ludwiger, Christian Samuel 387 f.
- von Mentzingen, Amalia Maria Elisabeth
(auch: Maria Amalia Elisabeth) 317–322,
324, 328 f., 332 f., 337–346, 348–351, 353,
355, 358, 365 f., 369 f., 385, 387, 442 f.,
448, 450 f.
- von Mentzingen, Dorothea Sybilla 326–329,
333
- von Mentzingen, Gottfried 317, 342, 355–
357, 365
- von Minden, Bertram (auch: Meister
Bertram) 254, 256
- von Pufendorf, Christiane Veronika 331, 365
- van Schoor, Gillis 267 f.
- von Stoltzenberg, Dorothea Magda-
lena 322 f.
- von Venningen, Eberhard Friedrich 350
- von Venningen, Rosina (auch: Rosa)
Susanna Katharina Philippina 4. Kapitel
- von Venningen, Siegfried 350
- Wierix, Anton II. 46, 145 f., 159–161, 178,
413–415
- Wierix, Hieronymus 145, 159 f., 162, 164, 413
- Woeiriot de Bouzay, Pierre 260 f.
- Wolfgang, Andreas Matthäus 425, 427 f., 441
- Wyatt, Thomas 293
- Xenokrates 390
- Ziegelbauer, Magnoald 292 f.
- Zitter, Raymund 248

English Summary: The Heart in the Visual Media of Female Religious Communities. Early Modern Concepts of the Body in the Field of Tension between Denomination, Social Status and Gender

Based on the observation that the heart occupied a central position in early modern Christian denominations, this volume analyses concepts of this bodily organ in the visual media of female religious communities. The art-historical investigation examines portraits and image-bearing jewellery that were created in the 17th and 18th centuries in the context of Catholic nunneries and Protestant ladies' convents ('*Damenstifte*'), and places them in relation to other artefacts that present conceptions of the heart.

This work also deals explicitly with visual material from fields of research both in and outside Europe that used to be marginalized as 'peripheral' by earlier researchers. Three separate case studies discuss which models the depictions of the portrayed nuns and canonesses were based on, how the heart was located in the interrelation between body, mind and soul, and to what extent the paintings examined in the book imply a reflection on the relationship between the inside and outside of the body. With reference to intersectionality studies, this essentially involves analysing how representations of the heart reflect processes of negotiation in the field of tension between denomination, social status and gender.

The first case study focuses on a portrait of the Conceptionist nun Sor María Antonia de la Purísima Concepción, produced by an anonymous artist in New Spain around 1778. As a typical example of a genre that came to be known as '*monjas coronadas*' or 'crowned-nun portraits', the painting commemorates the young woman's profession and presents her as a 'bride of Christ'. The chapter explores to what extent the body image of the nun reflects not only the notion of an *unio mystica* with God, but also her *Imitatio Mariae*, and the role played by iconographies of the heart. Referring to a central aspect of the profession, the ritual of casting off the 'old clothes of the flesh', the study shows how the boundaries of Sor María Antonia's body shift within the

portrait to her habit imagined as a 'second skin' and how the outside of the body is specifically reshaped. It is argued that a miniature painting of the Virgin Mary worn in the form of a brooch (a so-called 'nun's badge' or '*escudo de monja*') as well as other profession gifts suggest bodily apertures, which imagine the divine inscription into the heart of the 'bride of Christ'. At the same time, Sor María Antonia's profession portrait conveys the image of the nun's body as sealed on the very day of her mystical union with God.

Gender differences that traditionally existed in relation to heart inscriptions are addressed in the following chapter. A genuine renegotiation of the conventional idea that only the hand of God or a male representative on earth could inscribe the female body or heart is analysed in a second case study of the portrait of the Benedictine nun Suor Maria Sepellita della Concezione (1625–1692), created by the Sicilian painter Domenico Provenzani (1736–1794) around 1760. Here the physical penetration of the habit imagined as a 'mantle of flesh' is not only suggested, but given material form as a Marian image embroidered into Suor Maria Sepellita's garment. Provenzani furthermore depicts the duchess and member of the famous Sicilian aristocratic Tomasi di Lampedusa family in an exceptional manner, as she carves the name of the mother of God into the skin of her left breast with a knife. Thus traces are reflected in the body image of the nun that can be perceived visually as well as haptically, thereby demonstrating the presence of the Virgin Mary within the heart of Suor Maria Sepellita. Stitchwork and scarification are presented as alternative types of heart inscriptions, with the Sicilian nun's portrait deconstructing the gender-specific attributions associated with them in a remarkable way. The self-inscription of the duchess should be seen here not only as a fascinating act of self-empowerment, but also as significant for the construction of the 'inheritance' of an 'eternal wound to the heart' in the aristocratic Tomasi di Lampedusa family.

By examining a portrait of Rosina Susanna Katharina Philippina von Venningen (1672–1733), probably painted by an anonymous artist between 1725 and 1733, the third case study discusses how the *unio mystica* with God and associated ideas of heart inscriptions into the female body were conceived in Protestant ladies' convents. The fact that the first abbess of the Lutheran Kraichgauer Adeliges Damenstift celebrated her admission as a blessing rather than a profession, in the course of which she was awarded a decoration, raises the question of the consequences for the construction of Rosina Susanna's body image. It is argued that the so-called '*Stifts Zeichen*', a heart-shaped medal with the image of the crucified Christ attached to a white sash and placed on the upper body of the baroness in her portrait, reflects an internalization strategy that firmly sought to distance itself from such 'papist' body modifications as scarification, tattooing and branding. It is examined how the 'outer image' of the crucified Christ conveyed by the heart-shaped badge of the Kraichgauer Adeliges Damenstift relates to the 'inner images' in the portrayed abbess's heart.

The book finally explores the remarkable insignia with which the Lutheran and Reformed nuns of the two Herford abbeys adorned themselves, paying particular attention to the role of Mary in the Protestant context.

Translation: Kevin Cook