

Konservative Theorie und innovative Praxis: Die Franziskaner-Observanten und die Kunst

VON ALESSANDRO NOVA

Im Zuge einer zunehmenden interdisziplinären Forschung werden Kunstwerke immer mehr als wichtige Beweise für historische Untersuchungen wahrgenommen: Man denke nur an die Werke von Duby¹, Foucault², Ginzburg³, Greenblatt⁴, de Certeau⁵ und Schmitt⁶. Auch Le Goff, der die Faktoren und Prämissen untersuchte, welche die italienischen Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts zur Erfindung des Terminus Mittelalter brachten, benützt in seinem Aufsatz über das lange Mittelalter eine sozusagen kunstgeschichtliche Quelle⁷: Die Wiedergeburt einer gewissen Idee des Fortschritts (die wir übrigens bereits in den Schriften des Joachim von Fiore finden) tauchte am Ende des 13. Jahrhunderts nicht nur in der Philosophie, in der Spiritualität und in der Musik wieder auf, sondern auch in den bildenden Künsten: »Im Vergleich mit Cimabue und den byzantinischen Malern fühlt sich Giotto modern, und er wird als modern wahrgenommen«⁸. Le Goff denkt natürlich an den elften Gesang des Läuterungsberges von Dante: »Es glaubte Cimabue, in der Malerei / Den Platz zu halten; doch es sank die Feste / Des Ruhms und Giotto hat nun den letzten Schrei«.

Ein solches Zitat ist zur Einführung in unser Thema geeignet. Dante ließ sich in den franziskanischen Kleidern des Dritten Ordens beerdigen. Cimabue und vor allem Giotto wurden oft von franziskanischen Auftraggebern beschäftigt. Tatsächlich spielten die Franziskaner eine große Rolle in der Kunst des Mittelalters und der Moderne, und seit dem klassischen Buch von Henry Thode über Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien verbinden viele Forscher die Franziskaner mit dem Aufkommen naturalistischer oder sogar veristischer Tendenzen in der modernen italienischen Kunst⁹. Die Bilder hatten, wie wir noch sehen werden, für die Franziskaner drei Funktionen: erstens die Bildung von Leuten, die nicht lesen konnten; zweitens die Er-

1 Z. B. Georges DUBY, *Le Temps des cathédrales, l'art et la société, 980-1420* (1976).

2 Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses* (1966); DERS., *This is not a Pipe. With Illustrations and Letters by René Magritte*, hg. von James HARKNESS (1983).

3 Carlo GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, *Paragone* 339 (1978) S. 3-24; DERS., *Indagini su Piero* (1981).

4 Stephen GREENBLATT, *Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion*, *Representations* 1 (1983) S. 1-29.

5 Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire* (1975).

6 Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (1990).

7 Jacques LE GOFF, *Pour un long Moyen âge*, *Europe* 61 (1983) S. 19-24.

8 Ebd., S. 19.

9 Henry von THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (21905).

weckung von Emotionen im Betrachter; drittens das Memorieren des Evangeliums, der Geschichten der Heiligen und der Sakramente. Diese Theorie blieb über viele Jahrhunderte unverändert; sie ist ein charakteristisches Phänomen der Kontinuität des von Le Goff vorgestellten andauernden Mittelalters. Aber die künstlerischen Mittel, mit denen man diese drei Ziele zu erreichen versuchte, änderten sich im Laufe der Zeit.

Wenn wir in der Oberen Kirche von Assisi, also der Mutterkirche der Franziskaner und dem späteren Zentrum der Franziskanerkonventualen, als Pilger die Zyklen des Lebens Christi und des Lebens des Heiligen Franziskus betrachten, die einerseits römische Maler und andererseits Giotto und seine Mitarbeiter freskierten, können wir immer noch die Erfahrung eines mittelalterlichen Betrachters verstehen¹⁰. Unter die Fresken des Lebens von Franziskus hatten beispielsweise die Künstler den Text der *Legenda Major* von Bonaventura geschrieben, und die Interaktion zwischen Bild und Text war ein sehr effektives Mittel, um die Pilger über das Leben des Heiligen zu instruieren. Die Pilger, die das Lesen beherrschten, konnten (ebenso wie vielleicht die Brüder selbst) den Analphabeten vor den Fresken die Lebensgeschichte erklären¹¹. Dabei funktionierten die abgekürzten Texte der *Legenda Major* ebenso wie die Bilder als Gedächtnisstütze, welche das Memorieren der Ereignisse aus dem Leben des Franziskus erleichterte. Zuletzt hinterließen die Sparsamkeit der malerischen »Sprache« Giottos, die Intensität und die Vermenschlichung seiner Darstellungen einen großen emotionalen Eindruck beim ursprünglichen Publikum.

Besuchen wir die Kirche von Santa Maria delle Grazie und den Sacro Monte in Varallo, also eine der wichtigsten Institutionen der Franziskanerobservanten, die am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gegründet und im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts fast total renoviert wurde, so entspricht unsere Erfahrung als Pilger dem Assisi-Erlebnis¹². Doch die künstlerischen Mittel sind nicht nur auf einer stilistischen Ebene ganz verschieden: die mit Szenen aus dem Leben und dem Leidensweg Christi dekorierten Lettner und die Sacri Monti waren neue Kunsttypologien, nämlich observantische Kunsttypologien¹³.

10 Die Bibliographie über dieses Problem ist enorm. Besonders wichtig sind Hans BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei* (1977) und Dieter BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts* (1983). Zur Kontroverse über die Zuschreibung des Zyklus des Lebens des Heiligen Franziskus vgl. Giovanni PREVITALI, *Giotto e la sua bottega* (1974) und Luciano BELLOSI, *La pecora di Giotto* (1985).

11 Die Bibliographie über die Beziehung zwischen Bild und Text ist in den letzten Jahren enorm gewachsen. Für die hier diskutierten Aspekte ist nützlich: Herbert L. KESSLER, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, hg. von Herbert L. KESSLER und Marianna SHREVE SIMPSON (*Studies in the History of Art* 16, 1985) S. 75–91.

12 Die neuesten und wichtigsten Bücher über die Sacri Monti sind Luigi ZANZI, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa ed artistica della Controriforma*, mit einem Vorwort von Dante ISELLA (1990) und Luciano VACCARO/Francesca RICCARDI (Hg.), *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma* (1992). Eine neue Perspektive über die Beziehung zwischen den Kunstwerken und dem Publikum des Sacro Monte bietet Alessandro NOVA, »Popular Art« in Renaissance Italy: Early Response to the Holy Mountain at Varallo, in: Claire FARAGO (Hg.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture Europe and Latin America 1450–1650*, Yale University Press, New Haven und London (1995) S. 113–126 und 319–321.

13 Zum Problem der observantischen Tramezzi in der Lombardei vgl. Alessandro NOVA, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in: *Il Francesca-*

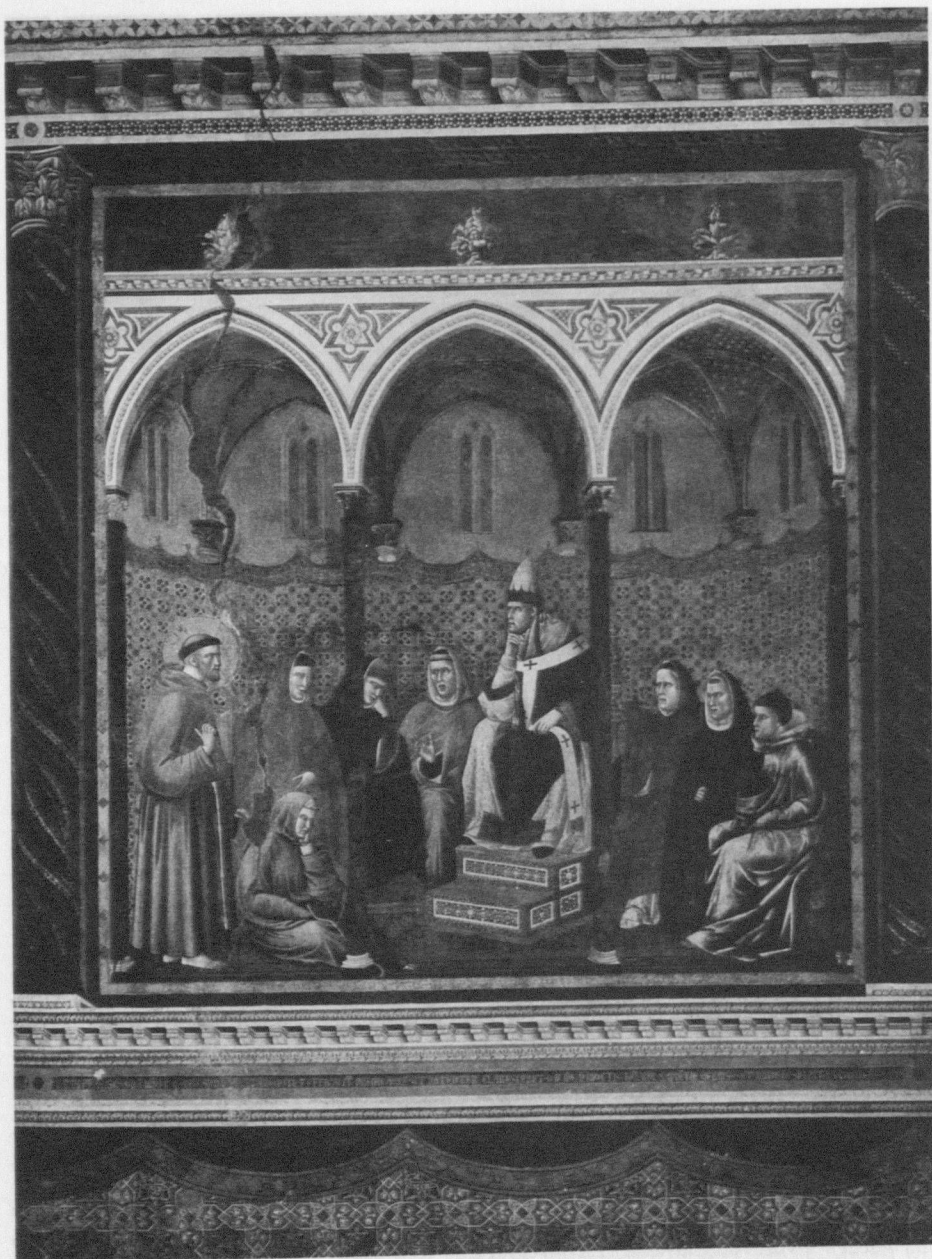


Abb. 1 Giotto, Franziskus predigt vor Papst Honorius III., Assisi, San Francesco.



Abb. 2 Giotto, Franziskus predigt vor Papst Honorius III., Assisi, San Francesco (Detail).

Die Brüder benützten die Fresken auf dem Lettner (die in Varallo von Gaudenzio Ferrari, also einem der bedeutendsten Nachfolger Leonardo da Vincis, 1513 freskiert wurden), um die Pilger während der Predigt zu instruieren. Nur nach dieser »Reinigung von jedem Irrtum« – so der Wortlaut eines 1514 erschienen Führers zum Sacro Monte – konnten die Pilger zum Heiligen Berg vordringen, dessen mit Fresken und Statuen dekorierte Kapellen Leben und Leidensweg Christi sehr veristisch darstellten¹⁴. Die ursprünglichen Pilger waren in diesem Ambiente keine passiven Betrachter, sondern aktiv Mitwirkende.

In der Kapelle der Kreuzigung, die Gaudenzio Ferrari in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts neu freskierte, traten die Pilger beispielsweise durch die Türe zur rechten Seite ein, hielten vor dem Kreuz an, waren von allen Seiten von Statuen und Fresken umgeben und verließen zuletzt den Raum durch die linksseitige Türe¹⁵. Bei dieser komplexen, theatralischen Erfahrung waren sie jedoch nicht unabhängig, weil die Franziskanerobservanten die Ereignisse des Evangeliums persönlich den Pilgern erklärten.

Der Sacro Monte in Varallo war sehr erfolgreich. Er erreichte seinen Höhepunkt unter Leitung des führenden Gegenreformators Carlo Borromeo und seiner Mitarbeiter, die ein Netzwerk von Sacri Monti im Gebiet zwischen den lombardischen Seen und der Schweizer Grenze gleichsam als eine Barriere gegen die Reformation aufbauten. Bei die-

nesimo in Lombardia. *Storia e arte* (1983) S. 197–215; Kornelia IMESCH OEHRY, *Die Kirchen der Franziskanerobservanten in der Lombardei, im Piemont und im Tessin und ihre »Lettnerwände«. Architektur und Dekoration* (1991).

¹⁴ Eine ausgezeichnete Ausgabe des Führers aus dem Jahre 1514 bietet: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle* (in una »Guida« poetica del 1514), hg. von Stefania STEFANI PERRONE, mit einem Vorwort von Giovanni TESTORI (1987).

¹⁵ Vgl. Pierluigi DE VECCHI, *Annotazioni sul Calvario del Sacro Monte di Varallo*, in: Pietro C. MARANI (Hg.), *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di storia dell' arte in memoria di Anna Maria Brizio* (1984) S. 109–118.

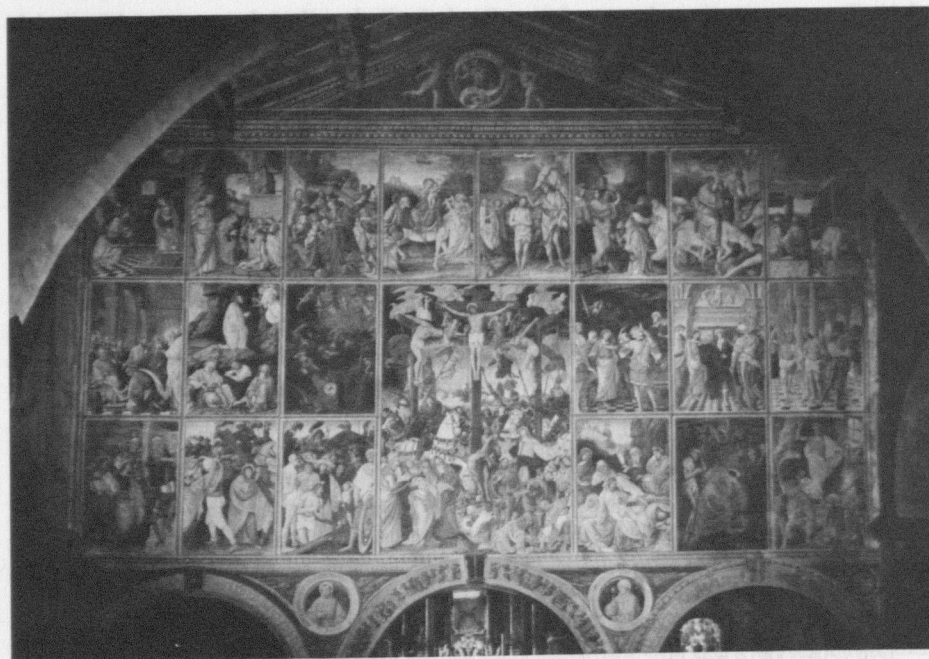


Abb. 3 Gaudenzio Ferrari, Fresken (Lettner mit Szenen aus dem Leben und Leidensweg Christi), Varallo, Santa Maria della Grazie.

sem Prozeß kam es zu zwei wichtigen Innovationen: Erstens erfolgte eine Erweiterung der ikonographischen Themen; dargestellt wurden nicht nur Leben und Leidensweg Christi, wie in Varallo, sondern auch die Mysterien des Rosenkranzes in Crea (begonnen um 1589) und in Varese (gegründet 1605) oder das Leben des Franziskus in Orta (begonnen 1590). Zweitens konnte das Publikum die Ereignisse nicht mehr direkt erleben, weil die Gitter, welche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zum Schutz der Kapellen eingeführt wurden, eine Erfahrung von Distanz vermittelten. Nach dieser Reform sahen die Pilger die Ereignisse nur durch die Löcher in den Schutzgittern, auch wenn man die veristischen Effekte der Darstellung stark intensiviert. Eine aufmerksame Regie ersetzte nun die empatische Strategie des ersten Sacro Monte: die Pilger waren nicht mehr »Schauspieler«, sondern distanzierte Betrachter, und die emotionalen Reaktionen des Publikums hingen von einer überzeugenden Inszenierung der Ereignisse ab¹⁶.

Darüber hinaus wurden die Emotionen der Betrachter durch anekdotische und grausame Details intensiviert. Der Betrachter konnte nicht mehr direkt teilnehmen, aber die

16 Eine der wichtigsten Quellen über diese Phase des Sacro Monte ist der *Libro dei Misteri* von Galeazzo Alessi, der in einer kommentierten Edition vorliegt: *Libro dei Misteri: progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565–1569)*, 2 Bde., hg. von Stefania STEFANI PERRONE, mit einem Vorwort von Anna Maria BRIZIO (1974).

Statuen, manchmal mit echten Haaren oder Bärten, spiegelten bekannte Typen der lombardischen Täler¹⁷.

Gemessen an Assisi sind wir selbstverständlich in einem anderen geographischen Bezirk und in einer anderen Zeit. Deshalb, und nicht nur wegen des Vergleichs von Fresken mit Statuen, sind künstlerischer Stil und Eindruck sehr verschieden. Aber das Ziel der franziskanischen Auftraggeber blieb, wie es eine Predigt des Franziskanerobservanten Michele Carcano enthüllt, auch im Übergang zur Moderne immer gleich: bilden, berühren und memorieren.

Carcano war eine der wichtigsten religiösen Figuren im Italien der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts¹⁸. Er wurde um 1430 in einer aristokratischen Familie Mailands geboren und war von den Predigten des Johannes von Capistrano so beeindruckt, daß er ganz jung in den Orden der Franziskanerobservanten eintrat. Es war eine interessante Periode in der Geschichte des Ordens, weil sich nach der Kanonisation des Heiligen Bernardino von Siena (1450) der Streit zwischen Observanten und »korrupten« Konventualen intensivierte. Carcano, welcher ein erfolgreicher Befürworter der öffentlichen Krankenhäuser und Pfandleihhäuser war, spielte eine große Rolle in dieser Phase, die bis zur Verkündung der Bulle *Ite vos* durch Papst Leo X. im Jahre 1517 andauerte. Diese Bulle sanktionierte die Trennung zwischen Konventualen und Observanten; darüber hinaus legte sie eine Prozessionsordnung fest, gemäß der die Observanten nach den Konventualen marschierten, ein Zeichen des neuen höheren Status der Observanten¹⁹. Meiner Meinung nach spielten dafür die Bilder eine wichtige Rolle.

Die Observanz war eine Reformbewegung, die sich nach den Auseinandersetzungen innerhalb der Franziskaner wieder an den strengen Regeln des Heiligen Franziskus orientierte. Ihre ersten Siedlungen waren deshalb sehr einfach. Aber als der Orden populärer wurde, lockerte sich das ursprüngliche Reformideal, und die Kirchen wurden mit ehrgeizigen Kunstwerken dekoriert. Das neue Bildprogramm der Observanten hatte nicht nur die Funktion, die Andacht des Publikums zu stimulieren, sondern es diente auch zur Formierung eines observantischen Bewußtseins während einer Periode, in der

17 Zur Diskussion dieser Aspekte vgl. vor allem David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989) S. 192–245.

18 Zu Carcano vgl. Paolo Maria SEVESI O.F.M., *Iconografia del Beato Michele Carcano dei Frati Minori* (1931); DERS., *I »Sermones« ed i »Casus conscientie« del B. Michele Carcano nel Codice Aldini 62 della R. Biblioteca dell' Università di Pavia*, *Studi Francescani* 5 (1931) S. 324–338; Pasquale VALUGANI, *Il beato Michele Carcano da Milano* (1950); Roberto RUSCONI, *Michele Carcano da Milano e le caratteristiche della sua predicazione*, *Picenum Seraphicum* 10 (1973) S. 196–218; DERS., *Carcano, Michele*, in: *DBI* 19 (1976) S. 742–744.

19 Das Standardwerk zur Geschichte der Franziskaner bis zum Jahr 1517 ist immer noch John MOORMAN, *A History of the Franciscan Order. From its Origins to the Year 1517* (1968). Die neueste Bibliographie über die Franziskaner, die Franziskanerobservanten und ihre wichtigsten Mitglieder ist sehr fragmentarisch. Für die Lombardei sind die zahlreichen Beiträge von Roberto Rusconi grundlegend. Das Buch von Duncan NIMMO, *Reform and Division in the Medieval Franciscan Order* (1987) behandelt mehr Frankreich und Spanien als Italien. Zu San Bernardino vgl. *Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano*, hg. von Domenico MAFFEI – Paolo NARDI, Siena 17.–20. April 1980 (1982). Andere wichtige Beiträge sind in: *Il rinnovamento del francescanesimo. L'Osservanza, Atti dell'XI convegno internazionale, Assisi 20–22 ottobre 1983* (1985) und in: *I frati minori tra '400 e '500, Atti del XII convegno internazionale, Assisi 18–20 ottobre 1984* (1986).

sich die Observanten als treibende Kraft des Franziskanerordens durchsetzten. Tatsächlich trugen die Freskenzyklen ihrer Kirchen und ihrer illustrierten Bücher (- die Observanten gehörten zu den ersten, welche die enorme Macht der neuen Technologie sofort verstanden -) dazu bei, das Prestige und den Einfluß der Observanten auf eine zunehmend größer werdende Gruppe der Bevölkerung auszudehnen. In diesem Kontext müssen wir die Predigt von Carcano analysieren.

Einen kurzen Ausschnitt aus der Predigt mit dem Titel ›Über die Anbetung Christi, der Jungfrau Maria, der Heiligen und ihrer Reliquien‹ zitierte bereits Michael Baxandall in seinem fundamentalen Buch ›Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des fünfzehnten Jahrhunderts‹. Gleichzeitig erwähnt er sie als ein wichtiges Dokument für die Kunst dieser Zeit²⁰. Trotzdem wurde die Predigt bisher nicht weiter beachtet²¹.

Nach einer Einführung, in der Carcano die Verachtung des Reliquienkults durch die Juden beschreibt (- die Franziskanerobservanten waren allgemein sehr aktiv in der anti-jüdischen Propaganda -), diskutiert der Autor die Funktion der Bilder. Die drei, vom Prediger unterstrichenen Punkte sind den Wissenschaftlern bekannt, welche die mittelalterlichen Quellen über die Funktion der religiösen Bilder studierten: »Bilder der Jungfrau und der Heiligen wurden«, nach Carcano, »aus drei Gründen eingeführt. Erstens in Anbetracht der Unwissenheit einfacher Menschen, so daß diejenigen, welche die Schriften nicht zu lesen vermögen, dennoch dadurch lernen können, daß sie die Sakramente unserer Erlösung und unseres Glaubens in Bildern sehen. [...] Zweitens wurden Bilder eingeführt in Anbetracht der Trägheit unserer Herzen; so daß Menschen, die nicht zur Frömmigkeit erweckt werden, wenn sie die Geschichten der Heiligen hören, zumindest bewegt werden, wenn sie diese in Bildern sehen, so als wären sie wirklich gegenwärtig, weil unsere Gefühle mehr von sichtbaren als von hörbaren Dingen erweckt werden. Drittens [...] wurden Bilder eingeführt, weil viele Menschen nicht im Gedächtnis behalten können, was sie hören, sich aber wohl erinnern, wenn sie Bilder sehen«²².

Carcano hat wenig Neues über dieses viel diskutierte Thema zu sagen, aber es lohnt sich, zu untersuchen, wie Baxandall diese Passage analysierte.

Baxandall diskutierte die Predigt im zweiten Teil seines Buchs, in dem er zum ersten Mal sein bahnbrechendes Konzept vom »Blick der Zeit« einführt. Er vertritt die Ansicht, daß die Menschen der Renaissance bestimmte visuelle Fähigkeiten entwickelt hatten, um die Qualität von Bildern zu beurteilen. Carcanos Predigt ist ein Dokument, das Baxandall zitiert, um den neuen modernen Blick des fünfzehnten Jahrhunderts zu rekonstruieren. Selbstverständlich weiß Baxandall, daß Carcanos Dreiteilung nicht ganz neu ist: er zitiert beispielsweise eine ähnliche Passage aus dem ›Catholicon‹ von Giovanni Balbi, das bereits 1286 beendet war. Und doch ist Baxandall überzeugt, daß Carcanos Predigt »eine für das Quattrocento ›orthodoxe‹ Auslegung« Balbis bietet. Das Schlagwort ist hier: Auslegung oder Erweiterung.

20 Michael BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts* (1977) S. 55–56.

21 Der lateinische Text der Predigt ist in Michele Carcano, *Sermones quadragesimalis fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venedig (Johannes und Gregorius de' Gregoriis) 1492, f. 48r–50r.

22 BAXANDALL, *Die Wirklichkeit* (wie Anm. 20) S. 56.

Es ist wahr, daß das ›Catholicon‹ eine oft konsultierte Quelle und eines der ersten gedruckten Bücher war (es erschien 1460 in Mainz). Aber Baxandalls Wahl, das ›Catholicion‹ zu benützen, erfordert trotzdem eine Erklärung. Baxandall hielt Carcano für einen Dominikaner, und da Giovanni Balbi auch ein Dominikaner war, ist es offensichtlich, warum Baxandall diese Quelle auswählte. Sie diente ihm dazu, zu zeigen, wie ein Mitglied desselben Bettelordens eine »Renaissance«-Auslegung des gleichen Themas darbot. Aber Michele Carcano war kein Dominikaner, sondern ein Franziskanerobservante (und wie wir noch sehen werden, ist dies keine pedantische Unterscheidung).

Baxandall bemerkte dies nicht, aber die Passage im ›Catholicon‹ von Giovanni Balbi zitiert einfach nur einen Ausschnitt aus der ›Summa Theologica‹ des Thomas von Aquin. Und auch diese Passage ist wiederum nur ein Zitat aus einem früheren Werk des Theologen, nämlich aus seinem Kommentar zu den Sentenzenbüchern des Petrus Lombardus, den Thomas in den Jahren von 1254 bis 1256 als sein erstes größeres Werk, gleichsam als seine »Dissertation«, in Paris niederschrieb²³.

Wenn wir die Texte der Dominikaner mit Carcanos Predigt vergleichen, bemerken wir eine Veränderung in der Reihenfolge, nach der die drei Hauptgründe für die Benützung von Bildern angeordnet sind. Für die Dominikaner instruierten Bilder erstens einfache Leute, zweitens halfen sie, das Mysterium der Inkarnation und die Heiligenleben zu memorieren, und drittens erregten sie Gefühle von Andacht. Carcano veränderte die Reihenfolge der beiden letzten Punkte. Nach seinem Schema wurden Bilder eingeführt, um erstens (wie in den dominikanischen Texten) Ungebildete zu erziehen, zweitens eine emotionale Reaktion hervorzurufen und drittens unser Gedächtnis zu verbessern.

Dieser Wechsel in der Reihenfolge erlaubt uns, die vermutliche Quelle der Predigt Carcanos zu identifizieren. Erwartungsgemäß gibt es zahlreiche Berührungspunkte mit einem franziskanischen Text, nämlich mit dem Kommentar von Bonaventura zu den ›Sentenzen‹ des Petrus Lombardus²⁴. Es gibt – wie wir noch sehen werden – einige Unterschiede, aber es handelt sich sicherlich nicht um eine eigenständige »Quattrocento-Auslegung« des Themas.

Bonaventura studierte im Jahre 1236 bei Alexander von Hales in Paris. In diesem Jahr wurde der englische Theologe zum Franziskaner. Gleichzeitig benützte er die ›Sentenzen‹ des Petrus Lombardus als offizielles Universitätsschulbuch für theologische Unterweisungen. Man fragt sich natürlich nach der Rolle Alexander von Hales bei der mittelalterlichen Festlegung der drei Hauptgründe für den Gebrauch von Bildern in Kirchen, die später Bonaventura und Thomas systematisierten. Seltsamerweise behandelt Alexanders eigene ›Glossa in quatuor libros Sententiarum Petri Lombardi‹ dieses Thema nicht. Aber das vierte Laterankonzil hatte bereits 1215 die ›Sentenzen‹ des Petrus Lombardus sehr für theologische Studien empfohlen. Deshalb ist es möglich, daß informelle Diskussionen über die Funktion von Bildern entweder in Pariser Mendikantenzirkeln oder in den Sitzungen des römischen Konzils bereits vor den Kommentaren von Bonaventura und Thomas stattfanden.

23 Für die Texte von Thomas vgl. *Summa Theologica. Indices. Lexicon. Documenta* (1894) S. 197; *Scriptum super Sententiis Magistri Petri Lombardi* 3 (1933) S. 312.

24 Petrus Lombardus, *Sententiae in IV libris distinctae*, 2 Bde. (1971–1981). Zu Bonaventuras Kommentar vgl. *Opera Theologica Selecta 3: Liber III. Sententiarum*, hg. von Leonardo M. BELLO O.F.M. (1971) S. 194.

Diese zwei Texte entsprechen sich so stark, daß sie auf der gleichen Quelle beruhen müssen. Man könnte an die viel benützte ›Glossa Ordinaria‹ des Dominikaners Hugo von Santo Caro zu den Zehn Geboten denken. Aber die zwei Brüder benützten sicherlich nicht Hugos Kommentar zum zweiten Gebot, in dessen Rahmen die Funktion von Bildern diskutiert werden konnte. Es wäre sehr wichtig, diese gemeinsame Quelle zu identifizieren. Selbstverständlich behandeln bereits mittelalterliche griechische Quellen, wie beispielsweise Johannes von Damaskus, diese Themen, aber nicht in der selben Reihenfolge und Prägnanz²⁵. In Moment können wir jedoch sagen, daß die erfolgreiche dreigeteilte Formel in den späten vierziger und den frühen fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts (im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse der Bettelorden für die Kunst) herauskristallisiert worden sein dürfte. Bonventura stellte seinen Kommentar nach 1248 zusammen und beendete ihn im Jahre 1252, während das entsprechende Werk von Thomas, das der Forschung bisher oft als erster Bezugspunkt für die Andachtsidee diente, erst zwischen 1254 und 1256 niedergeschrieben wurde.

Selbstverständlich diskutierte man die Funktion religiöser Bilder mindestens seit der Zeit der östlichen Väter des vierten Jahrhunderts. Es ist nicht nötig, zum wiederholten Mal die berühmten Passagen aus den Gedichten des Paulinus von Nola zu erläutern oder sogar den Brief Gregors des Großen an Bischof Serenus von Marseille zu analysieren, den auch Carcano (– übrigens in Übernahme aus dem Decretum Gratiani –) in seiner Predigt zitiert. Die meisten dieser Texte beschränkten sich jedoch darauf, die didaktischen Zwecke der Bilder ebenso wie ihre Funktion als Gedächtnisstütze zu betonen. Weniger oft dürfte die Aktivierung der Frömmigkeit im Betrachter diskutiert worden sein, obwohl alle drei Aspekte bereits auf dem zweiten Konzil von Nicea auftauchen. Aber diesen Texten fehlt, soweit ich weiß, die klare Dreiteilung der mendikantischen Theologen.

Es scheint, daß Beda Venerabilis eine (den Texten des dreizehnten Jahrhunderts) ähnliche Struktur entwickelt hatte, als er das Thema in seinem Traktat ›Über den Tempel Salomons‹ erörterte²⁶. Beda dachte, daß erstens Malerei dazu benützt werden sollte, Tod und Wunder Christi »in das Gedächtnis des Gläubigen zurückzurufen«, daß zweitens Bilder »große Schuldgefühle im Betrachter erzeugen« konnten und daß sie drittens »ein lebendiges Lesen der Geschichte des Herrn für alle, die nicht lesen konnten«, darstellten²⁷.

Im wesentlichen sind das die drei Punkte, die wir sowohl bei Bonaventura als auch bei Thomas finden, aber die Veränderung im Vokabular ist bedeutsam, nämlich von Bedas »Schuldgefühl« (*compunctio*), das Reue beinhaltet, zur »Andacht« oder Frömmigkeit (*devotio*) der beiden Heiligen. Entscheidend ist, daß die Dominikaner- und Franziskanertheologen die drei fundamentalen Gründe für die bildliche Ausschmückung von Kirchen in einer einleuchtenderen und bewußteren Sprache formulierten. Ihre Texte sind der Ertrag einer scharfsinnigen Weisheit in Vergangenheit und Gegenwart. Sie sind ver-

25 Zu Johannes von Damaskus und den Texten der griechischen Konzilien vgl. die hervorragenden Artikel von C. EMEREAU, *Iconoclasme*, und V. GRUMEL, *Images (culte des)*, in: DThC VII,1 (1922) Sp. 575–595 und Sp. 766–844.

26 Zu Beda vgl. Lawrence G. DUGGAN, *Was Art Really the ›Book of the Illiterate‹?*, *Word and Image* 5 (1989) S. 229–230.

27 *Beda Venerabilis Opera*, Pars II, hg. von David HURST (CCL 119A, 1969) S. 212–213.

mutlich das Ergebnis von Diskussionen, welche das vierte Laterankonzil hervorgerufen haben dürfte. Der dominikanische Text ist ein Modell des prägnanten und klaren Denkens. Der franziskanische Text ist wortreicher, aber ähnlich wirkungsvoll.

Wenn wir nun Bonaventuras Kommentar mit der Predigt Carcanos vergleichen, bemerken wir, daß sich die Struktur dieser Texte entspricht. Aber es gibt interessante Unterschiede. Bei der Erörterung des ersten Punktes sagt Bonaventura, daß religiöse Bilder »angefertigt wurden [...], so daß Ungebildete, welche die Schrift nicht lesen können, mittels Statuen und Gemälden dieser Art in sozusagen offeneren Schriften die Sakramente unseres Glaubens lesen können«. Carcano fügte Passagen hinzu und reduzierte, aber nicht im Sinne Baxandalls: Carcano dachte beim Zitieren aus dem *Decretum Gratiani*, daß Bilder nicht nur nützlich sind, um unseren Glauben zu stärken, sondern auch für unsere Erlösung; andererseits spricht er in seiner Predigt nur von der Malerei, ohne die Bildhauerei zu erwähnen. Dies ist vielleicht ein bloßer Zufall, aber in den Kirchen der Franziskanerobservanten gibt es keine Gräber, oder – um präziser zu sein – kunstvoll gearbeitete Begräbnismonumente, die ein verbreitetes Kennzeichen von Konventualenkirchen sind. Gemälde waren billiger als Skulpturen, und die Kirchen der Franziskanerobservanten wurden buchstäblich mit Fresken bedeckt.

Bezüglich des zweiten Punktes (– also der Aktivierung der Frömmigkeit –) erwähnt der Autor des 15. Jahrhunderts nicht die Passage aus Horaz' »*De arte poetica*«, die wir schon in der mittelalterlichen Quelle, also bei Bonaventura, finden.

Zuletzt unterscheidet sich die Erörterung von *memoria* in den beiden Texten. Carcano folgt nicht Bonaventura, aber er eröffnet auch keine neue Perspektive. Seine Quellen sind hingegen Passagen aus dem *Codex Iustinianus* (C.1.17: *de veteri iure enucleando*) und dem *Decretum Gratiani* (*de consecratione*, D.3.c.3). Und diese Quellen, die im ursprünglichen Text angegeben sind und die dem mittelalterlichen Charakter von Carcanos Text entsprechen, zitiert Baxandall nicht, weil er sich nur für die moderne Auslegung interessiert. Im Gegensatz dazu ist der Konservatismus der Ideen Carcanos über die Funktion religiöser Bilder erstaunlich. Selbstverständlich hatten die Verfasser des fünfzehnten Jahrhunderts ein anderes Konzept von Originalität als wir heute: Carcano wußte genau, daß sein eigenständiger Beitrag in einer neuen Kombination der bekannten mittelalterlichen Quellen bestand. Aber sein Text imitierte genau das mehr als zwei Jahrhunderte vorher von Bonaventura kreierte Schema. Doch haben die Franziskanerobservanten eine neue künstlerische Typologie (wie die freskierten Lettner und die *Sacri Monti*) kreiert und neue künstlerische Stile gefördert. Die riesigen Fresken von Gaudenzio Ferrari und seine Statuen in den Kapellen des *Sacro Monte* in Varallo gehören zu den herausragendsten Beispielen der norditalienischen Renaissance.

Um zum Schluß zu kommen: Der hier diskutierte Fall zeigt, daß sich Theorie und Funktion der Bilder für die Franziskaner durch die Jahrhunderte wenig veränderten. Aber wir haben auch gesehen, daß die fundamentalen Ziele dieser Theorie (– bilden, berühren und memorieren –) durch den Einsatz ganz verschiedener Typologien und Stile erreicht wurden. In der religiösen Sphäre gibt es also eine Kluft zwischen dem »langen Mittelalter« der Ideen und dem schnelleren Wechsel der stilistischen Formen und künstlerischen Typologien.