

Lombardische Lettner im 15. und 16. Jahrhundert: Passionsszenen und franziskanische Frömmigkeit (1983)

Vor dem Konzil von Trient waren Ordenskirchen formal und funktional durch Lettner in zwei klar voneinander geschiedene Bereiche getrennt. Die Zerstörung dieser Lettner hat das ursprüngliche Erscheinungsbild der Kirchen grundlegend verändert. Zum Teil wurden die Lettner aufgrund der Vorschriften der Tridentiner Dekrete zerstört; in der Lombardei sowie in einigen angrenzenden Gebieten trug man sie allerdings nicht flächendeckend ab. Viele blieben bis ins ausgehende 17. Jahrhundert erhalten, einige existieren bis heute.

Für ihre Erhaltung gibt es vor allem zwei Gründe: Erstens reichen die auf lombardisch-piemontesischem Gebiet noch vorhandenen Lettner im Gegensatz zu den Beispielen aus Mittelitalien bis zur Decke und sie sind vollständig mit qualitativ oft hochwertigen Fresken bedeckt, die Szenen aus dem Leben Christi zeigen. Zweitens befinden sich diese Lettner in der Peripherie.

Eine Bestandsaufnahme der bemalten Wände zeigt, dass sie allesamt in Kirchen anzutreffen sind, die von Observantenbrüdern ungefähr im Zeitraum zwischen 1421 und 1500 errichtet wurden, was auf ein vom Orden vorab festgelegtes Architektur- und Dekorationsprogramm schließen lässt. Dennoch

wurde die Problematik dieser hohen Lettner, die die Laien von dem den Mönchen vorbehaltenen Chor trennten, lange Zeit vernachlässigt. Ich werde hier nicht versuchen, jedes einzelne der uns glücklicherweise überlieferten Beispiele zu analysieren, stattdessen aber eine Hypothese zum Ursprung dieser großformatigen Trennwände vorschlagen, die – um dies gleich vorwegzunehmen – sich nicht auf Dokumente stützt, sondern auf eine gewissenhafte Rekonstruktion der uns bekannten Tatsachen. Diese Rekonstruktion wird immer einen unvermeidlichen Rest an Ungewissheit enthalten, da die beiden Bauten, die bei der Entwicklung besagter Typologie aus verschiedenen Gründen eine entscheidende Rolle gespielt haben, zerstört worden sind. Die alte Kirche Sant'Angelo in Mailand, die für die Architektur maßgeblich ist, wurde 1527 während der Kämpfe zwischen den kaiserlichen Truppen und jenen des Königs von Frankreich durch ein Feuer schwer beschädigt und 1551 dem Erdboden gleichgemacht, als Ferrante Gonzaga im Zuge der geplanten Erneuerung der Befestigungsanlagen die Stadtmauer erweiterte.¹ Die Kirche San Giacomo in Pavia hingegen, die zentral für den Aspekt der Dekoration ist, wurde im 18. Jahrhundert umgebaut und im darauffolgenden Jahrhundert zerstört.²

San Bernardino in Mailand und die Verbreitung der Observanz in der Lombardei

Die tiefen Risse im sozialen und religiösen Gefüge, die durch das abendländische Schisma verursacht worden waren, hatten in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine Intensivierung der systematischen und engmaschigen Predigtstätigkeit der Mendikantenorden zur Folge. Die Prediger versuchten nun, die verlorene Glaubwürdigkeit und Wertschätzung wiederzuerlangen und darüber hinaus das spirituelle Vakuum zu

füllen, das durch die kircheninternen Streitigkeiten entstanden war. In dieser Phase intensiven Proselytismus tat sich Bernhardin von Siena sowohl durch die Wirkkraft seiner Predigten als auch durch seinen unermüdlichen Eifer hervor. Nachdem er 1405 seine Laufbahn eingeschlagen hatte, predigte Bernhardin lange Zeit in der Toskana, bevor er sich gerüstet fühlte, seine Botschaft auch in den großen Städten Norditaliens zu verkünden. 1418 kam der Heilige zum ersten Mal nach Mailand, wo er mit seinen politischen Friedensbemühungen Erfolg hatte, wie er selbst in seiner zehnten Predigt in Siena 1427 bemerkte. Indem er sich einen allgemeinen Ermüdungszustand zunutze machte, gelang es ihm, verfeindete Parteien wieder zu versöhnen, Filippo Maria Visconti für seine Sache zu gewinnen und verschiedene Angehörige des Mailänder Adels dazu zu bewegen, zum Franziskanerorden zu konvertieren. Zur Fastenzeit 1419 kehrte Bernhardin in die Stadt zurück, ebenso, nachdem seine Position einmal gefestigt war, 1421.³

Das Jahr 1421 war für die weitere Entwicklung der Observanz in der Lombardei entscheidend, weil damals die beiden ersten Stützpunkte in der Region gegründet wurden. Am 6. Mai übergab der Bischof von Pavia, Pietro Grassi, Bernhardin die kleine Kirche San Giacomo alla Vernavola vor der Porta Santa Maria in Pertica (heute Porta Cairoli),⁴ die Bernhardin persönlich in Besitz nahm, während am 18. Juli in Mailand der Probst Giovanni Nava sowie die Kanoniker von Santa Maria Fulcorina beschlossen, die kleine Kirche Sant'Angelo »prope Mediolanum« den Minoritenbrüdern zu überlassen, worum diese explizit gebeten hatten.⁵ In dem Dokument, das sich auf das Kapitel von Santa Maria Fulcorina bezieht, wird Bernhardin zwar nicht erwähnt, doch aus einer Bulle Pius' II. vom 6. Oktober 1458 geht, abgesehen von der Information, die Ordensbrüder hätten sich vor mehr als 36 Jahren (also 1421) in Sant'Angelo niedergelassen, auch hervor, dass die Kirche von »ipso sancto praesente et consensum,

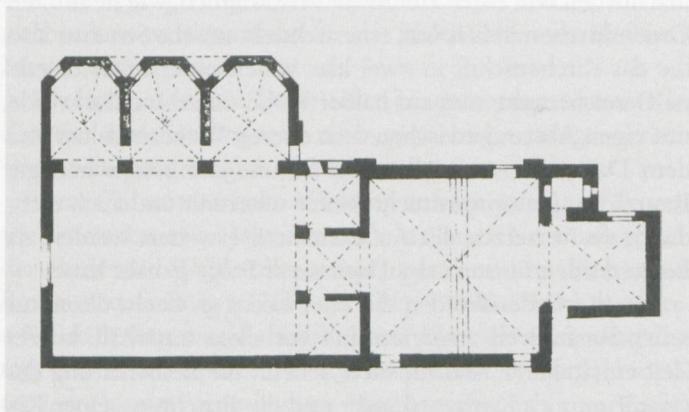
consilium, auxilium et favorem ad hoc praestante« gegründet worden sei.⁶

Die wenigen uns zur Verfügung stehenden Dokumente reichen aus, um zwei grundlegende Aspekte zu klären. Zum einen war es nicht Bernhardin, wie es die Überlieferung will, der um die Schenkung der kleinen Kirche von Sant'Angelo gebeten hatte, da dies in dem Dokument von 1421 sicherlich eigens erwähnt worden wäre. Er war jedoch in Mailand präsent und wurde um Rat gefragt, als es darum ging, die neue Kirche Sant'Angelo vor den Stadtmauern zu errichten. Zum anderen ersuchten die Ordensbrüder sowohl in Pavia als auch in Mailand bei der jeweils zuständigen Obrigkeit um diejenigen Gebäude, die genau auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten waren. Es handelt sich demnach nicht um willkürliche Schenkungen, sondern um eine umsichtige Wahl: Die Minoritenbrüder, angeleitet und beraten von Bernhardin, wünschten kleine Kirchen oder Oratorien, die nicht weiter als einen Kilometer vor den Stadtmauern lagen. Es gab im Wesentlichen zwei Motive für diese Wahl: die Notwendigkeit eines abgeschiedenen Ortes, der sich für eine innere Einkehr eignete und zugleich nicht allzu weit vom bewohnten Zentrum gelegen war, so dass die Brüder ohne größere Beschwerlichkeiten die Plätze und Kirchen in den Städten erreichen konnten, die für die Predigt bestimmt waren; und, zumindest am Anfang, das Fehlen umfangreicher ökonomischer Mittel. Die prekäre Finanzlage zwang sie dazu, um Schenkungen von Immobilien zu bitten, die keinen großen Wert hatten, wie in der an die Kanoniker von Santa Maria Fulcorina gerichteten Anfrage; und in der Tat – dies geht aus der Pergamenthandschrift von 1421 hervor – stand die Kirche Sant'Angelo leer und wurde nur gelegentlich von dem einen oder anderen vorbeikommenden Eremiten bewohnt.⁷

Wir müssen uns nun fragen, wie die einfachen architektonischen Anlagen aussahen, die sich die ersten Nachfolger

Bernhardins erbaten. Ausgangspunkt meiner These sind die immer gleichbleibenden Grundrisse, die beim Errichten nachfolgender und noch heute existierender Observantenkirchen eingehalten wurden. Sie alle orientieren sich eindeutig an einem eindrucksvollen Prototyp, der traditionell gerne als »Bernhardinisches Modell« bezeichnet wird. Wenn wir die Pläne von San Bernardino in Ivrea, von Santa Maria delle Grazie in Varallo, von Santa Maria delle Grazie in Bellinzona (Abb. 1) und von San Bernardino in Caravaggio und vieler anderer Observantenkirchen studieren, stellen wir fest, dass sich die Konventskirche (das heißt die Struktur jenseits des Lettners) stets aus zwei quadratischen Räumen bescheidener Dimension zusammensetzt und von einem Kreuzgewölbe überdacht wird.

Ich denke, dass die kleine Kirche Sant'Angelo ursprünglich ebenfalls aus einer kleinen vorgebauten quadratischen Aula bestand sowie aus einem etwas kleineren und niedrigeren Chor, beide vermutlich mit einem Kreuzrippengewölbe versehen. Mit anderen Worten: Die schlichte Struktur von



1 Bellinzona: Grundriss von Santa Maria delle Grazie

Sant'Angelo vor den Stadtmauern ähnelte vermutlich den zahlreichen gotischen Oratorien, die im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts unweit der bewohnten Zentren errichtet wurden. Keines der bis heute erhaltenen Oratorien gleicht dem Bau bis ins Detail; jenes in Solaro zum Beispiel ist zwar von zwei Kreuzgewölben bedeckt, doch haben beide Räume dieselben Ausmaße, während dasjenige in Lentate meinem Rekonstruktionsvorschlag zwar sehr nahe kommt, jedoch eine rechteckige Aula und ein sichtbares Dachgestühl besitzt.⁸ Die kleine Kirche von Sant'Angelo, die vor 1288 errichtet wurde, muss die Charakteristiken dieser beiden Oratorien vorweggenommen und in sich vereint haben.⁹

Nun, wo das mutmaßliche Aussehen des ersten Baus von Sant'Angelo aufgrund von Indizien rekonstruiert worden ist, fragt man sich, ob dieses Ambiente den Anforderungen der Minoritenbrüder gerecht werden konnte. Und tatsächlich sahen sie sich nach Erhalt der Schenkung mit einem grundlegenden Problem konfrontiert, nämlich dem der Aufteilung zwischen dem Raum, der den Mönchen vorbehalten, und jenem, der für die Laien bestimmt war. Diese Notwendigkeit machte den Bau einer Trennwand erforderlich, wie sie in allen Ordenskirchen üblich war, eine architektonische Struktur also, die das Kirchenschiff in zwei klar voneinander unterschiedene Bereiche teilte und auf halber Höhe unterbrochen wurde, um einen Abstand zwischen dem oberen Wandabschluss und dem Dach zu lassen. Allerdings konnte der bereits beengte Raum des Oratoriums nicht weiter unterteilt und auch nicht durch ein Versetzen der Außenmauern erweitert werden, da Letzteres den Einsturz des Daches zur Folge gehabt hätte.

Für die Ordensbrüder, die über keine größeren ökonomischen Ressourcen verfügten und vor allem innerhalb kurzer Zeit einsatzbereit sein mussten, scheint die Beibehaltung des Oratoriums als Konventskirche und die Errichtung einer Kirche für die Laien *ex novo* direkt an der Rückseite des alten

Baus die einzige akzeptable Lösung gewesen zu sein. Hieraus ergab sich die Notwendigkeit eines Lettners oder einer Trennwand, die bis zur Decke reichte, um die Fassade des Oratoriums zu verdecken. Es bot sich aber auch die Möglichkeit, am Fuße des Zwischenraums, der zwischen den beiden Mauern entstanden war, zwei dem Kirchenportal gegenüberliegende Kapellen einzurichten, die sich seitlich zu dem Durchgang öffneten, der die beiden Räume dieses zusammengesetzten Gebäudes miteinander verband. Dies erklärt auch die Tatsache, dass es nur einen Durchgang zwischen der Laien- und der Konventskirche gab, wobei es sich um nichts anderes handelt, als um den ursprünglichen und einzigen Eingang zu einem Oratorium, das gegen Ende des 13. Jahrhunderts erbaut worden war. Den Ordensbrüdern hätte sich lediglich eine Alternative geboten: Es wäre möglich gewesen, einen großen Bogen aus der Fassade des Oratoriums zu schneiden und einen traditionellen Lettner zu errichten, denn auch so wäre das Dach nicht eingestürzt. Diese Lösung hätte jedoch plump und anspruchslos gewirkt, und selbst wenn der Eingriff noch so minimal gewesen wäre, hätte er doch überflüssige Ausgaben und Verzögerungen verursacht, zumal die Kirche, wie wir noch sehen werden, nicht für das Zelebrieren der Heiligen Messe bestimmt war.

Ich hoffe, dass die These einer »zusammengesetzten« Kirche vor dem Hintergrund eines gewichtigen Vorgängerbeispiels weniger gewagt erscheint.

Dem Chronisten Luke Wadding zufolge gelangten die ersten Franziskaner im Jahr 1212 nach Mailand.¹⁰ Sie wurden von der Stadt mit Wohlwollen empfangen und von Erzbischof Enrico Settala in der Nähe der alten Basilika Santi Naborre e Felice untergebracht, hinter deren Apsis die Ordensbrüder 1233 eine erste Kapelle oder Kirche stifteten; einige Jahre später jedoch, 1256, ging besagte Basilika selbst in ihren Besitz über. Die von den Ordensbrüdern praktizierte Lösung war

die logischste und zugleich kostengünstigste: Sie ließen die alte Basilika Santi Naborre e Felice nahezu intakt, die nun den vorderen Bereich eines sehr viel längeren Baus bildete, der aus zwei großzügigen, sich der Länge nach an derselben Achse orientierenden Räumen bestand.¹¹ In diesem Fall war es möglich gewesen, die Fassade des ersten franziskanischen Baus abzureißen und dessen Seitenmauern mit jenen der Basilika zu verbinden, da die Kirche der Ordensbrüder von einem Dachgebälk und nicht von einem Gewölbe überdeckt war.

Wenn also die Franziskaner die erste und wichtigste Kirche des Ordens auf lombardischem Gebiet errichtet hatten, indem sie aus ökonomischen Gründen verschiedene Gebäude miteinander verbanden, hatten die Observanten – die unter Berufung auf die soliden Grundsätze ihrer Anfänge Armut und Einfachheit predigten – guten Grund, sich die unbestreitbare Ersparnis vor Augen zu führen, die die von uns vorgeschlagene Lösung mit sich brachte. Die sonderbare Struktur des »Bernhardinischen Modells« beruht demnach auf einem Zufall; eine solche Lösung ist allerdings zurückzuweisen, sollte sie mit der Funktion dieser an die Observantenkonvente angebauten Kirchen in Konflikt geraten. Wenn ihre Hauptfunktion tatsächlich die eines Kultortes gewesen wäre, an dem die Messe gefeiert wurde, dann wäre eine hohe Trennwand nicht akzeptabel gewesen, denn diese versperrte nicht nur den Blick auf den Altar (ein Problem, das sich bei allen Lettnern ergab), sondern machte es den Anwesenden auch unmöglich, die Worte des Priesters zu hören. Die wesentliche Funktion dieser Strukturen bestand allerdings nicht darin, einen Raum für die Messe zu schaffen, sondern es ging um die Predigt; und in der Tat befand sich der Altar in der Mitte des Konvents, wo die Messe nur für die Mönche gefeiert wurde. Man kann jedoch nicht a priori ausschließen, dass die Gläubigen auch an der heiligen Messe teilnahmen oder dass diese manchmal

in einer der Seitenkapellen der Kirche für die »Laien« gefeiert wurde. Die Gläubigen kamen jedenfalls nicht zu diesen Oratorien, um die Messe zu hören, sondern um sich spirituell zu besinnen und den Predigten der Ordensbrüder zu folgen. Man erinnere sich zum Beispiel an den extremen Fall des Konvents von San Francesco in San Colombano, in dem die Ordensbrüder Burocco zufolge »nicht für lange Zeit ... blieben, sondern lediglich an den Feier- und Festtagen, um zu predigen und dem frommen Volk die Sakramente auszuteilen«, oder zu Zeiten der Pest.¹² Dieses Verhalten steht der heutigen Auffassung von Frömmigkeit entgegen, doch konnte die Messe täglich in den großen Kirchen der Stadt gehört werden. Auch darf man nicht vergessen, dass Bernhardin selbst in dem berühmten Predigtzyklus von 1427 in Siena die Auffassung vertrat, man solle eher eine Messe versäumen als eine Predigt.¹³ Diese ungewöhnliche Aussage des Heiligen erinnert an eines der charakteristischsten Ausstattungselemente der Aula, die den Laien vorbehalten war, und zwar an den Ambo, der sich in der Regel gegenüber den Seitenkapellen befand.

Was die architektonische Struktur anbelangt, so bleibt noch ein letzter Punkt zu klären: Wenn im Falle der alten Kirche Sant'Angelo in Mailand und in einigen anderen Observantenkirchen das »Bernhardinische Modell« wirklich aus dem simplen Umbau eines bereits bestehenden Oratoriums entstand, dem eine Aula für die Laien oder ein den Mönchen vorbehaltener Chor hinzugefügt wurde, dann müssen wir uns fragen, wieso fast alle anderen Niederlassungen der Ordensbrüder dieser ungewöhnlichen Typologie auch dann folgten, wenn vermutlich keine äußeren Umstände sie dazu zwangen.¹⁴

Die bereits zitierte päpstliche Bulle von 1458 bestätigt, dass Bernhardin am Bau der alten Kirche Sant'Angelo beteiligt war, die mit seiner Zustimmung (»consensum«) und nach seinem Rat (»consilium«) errichtet worden sei. Es ist in der

Tat ziemlich wahrscheinlich, dass sich die Ordensbrüder mit dem charismatischen Führer der Observanz beraten haben, der sich in der Lombardei aufhielt, als es darum ging, ein erstes Kloster dieser Bewegung zu gründen; und es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Beratungstätigkeit zu der Legende geführt hat, Bernhardin habe der Observanz einen Entwurf überlassen. Der Mythos wurde von den franziskanischen Hagiographen zu einer historischen Tatsache erklärt, und es erstaunt nicht, dass dieser Mythos auch in neueren Studien ernst genommen wurde.¹⁵ Unwahrscheinlich ist hingegen, dass Bernhardin ein solches Projekt entworfen hat, denn wenn er diese Struktur für Observantenoratorien für geeignet befunden hätte, würde man sie in nahezu identischer Form auch in den anderen Gegenden finden, in denen der Heilige gepredigt hat, vom Veneto bis nach Ligurien, von der Emilia bis in die Marken, von der Toskana bis nach Umbrien. Es ist daher evident, dass das »Bernhardinische Modell« infolge zufälliger Umstände entstand, die aus dem Blickwinkel der ökonomisch-religiösen Ethik der Observanten als unumstößlich galten.¹⁶

Andererseits hat die dokumentierte Präsenz des Heiligen anlässlich der Vergrößerung der Kirche von Sant'Angelo dem Bau eine mythische Aura verliehen, die diesem ersten »Modell« im gesamten lombardisch-piemontesischen Raum zu unbestreitbarer Autorität verhalf. Trotz der plumpen Lösung einer großen, nackten Innenwand war dieser Typologie ein beachtlicher Erfolg beschieden, der direkt mit der Entstehung und Verbreitung der Legende eines vom Heiligen Bernhardin entworfenen Projekts zu tun hat.

Bereits im Chor von Santa Maria delle Grazie in Varallo erinnert ein »Ansichtsplan« daran, dass die Kirche »nach dem Entwurf des Heiligen Bernhardin von Siena im Jahr 1486«¹⁷ errichtet worden ist, und noch 1725 schreibt Pater Burocco, dass die Kirche Santa Maria delle Grazie in Monza, die 1436

neu gegründet wurde, »nach dem Entwurf [gebaut wurde], den der Heilige Bernhardin der Observanz überlassen hat, damit sie fromm und als Bauwerk den anderen in der Provinz bereits errichteten Bauten ähneln würde.«¹⁸ Die Tatsache, dass sich diese Typologie in einem klar umgrenzten Gebiet verbreitete (ein Viereck, dessen Scheitelpunkte von Bellinzona im Norden, dem Konvent der Annunciata im Osten, Maleo im Süden und Ivrea im Westen gebildet werden) und nirgendwo sonst, lässt sich indessen mit der absoluten Unabhängigkeit der Observanten vom Ordensgeneral der Franziskaner und der souveränen Autonomie ihrer Provinzialminister erklären.¹⁹ Wie Vespasiano da Bisticci zu berichten wusste, »sind die Vikare für die Provinzen zuständig, und jede Provinz hat ihren eigenen.«²⁰

Die Wiederholung eines baulichen Modells ist eine Konstante in der monastischen Tradition: Als der Abt von Sankt Gallen, Gozbertus, zum Beispiel im Jahr 820 das Kloster wiedererrichten musste, wandte er sich an Heito, den Bischof von Basel und Abt von Reichenau, um einen pergamentenen Plan zu erhalten, der ihm als Modell dienen konnte. Die Situation der Observantenkonvente in der Toskana stellte sich später genauso dar – so sind etwa die Grundrisse von San Francesco al Bosco im Mugello in der Nähe von Galliano, entstanden etwas vor 1427, von Santa Maria delle Grazie in Arezzo, begonnen um 1445, und von San Girolamo in Volterra, 1445 gegründet, identisch.²¹ Ebenso wie die Observantenkirchen in der Lombardei zeichnen sie sich durch einen einfachen Grundriss mit nur einem Kirchenschiff sowie durch leere und kühle Innenräume, nicht allzu hohe Mauern und ein einziges Eingangsportal aus; die markantesten Unterschiede ergaben sich durch die heute zerstörten Lettner, die nicht bis zur Decke reichten, und durch das Kreuzrippengewölbe über dem für die Laien bestimmten Bereich.

Wenn also das Wiederholen eines Modells eine Konstante im Klosterbau ist, kann man sich vorstellen, wie enorm der Einfluss eines Entwurfs war, welcher dem Heiligen Bernhardin zugeschrieben wurde, der sich nochmals im Winter 1442–1443 zum Predigen auf lombardischen Boden begab und im folgenden Jahr verstarb.²² Tatsächlich wurden mit Ausnahme von Sant'Angelo, San Giacomo, San Nazaro alla Costa in Novara und Santa Croce in Como alle Observantenkirchen in der Mailänder Provinz *nach* dem am 20. Mai 1444 erfolgten Tod des populären Predigers errichtet und, mit weiterer Ausnahme von San Bernardino in Mortara und San Maurizio in Lovere, sogar erst nach seiner Kanonisation (am 24. Mai 1450).²³ Hier wird also der Erfolg des »Bernhardinischen Modells« deutlich, das trotz seiner Irrationalität nicht nur für die Predigt geeignet war, sondern auch den seltenen Vorzug hatte, von einem Heiligen »geschaffen« worden zu sein.

Die Dekoration der Lettner

Bernhardin predigte Armut und Einfachheit und lehnte die ihm angetragenen Bischofswürden ab, während er die ihm dargebrachten Spenden als Almosen verteilte. Daher verwundert es nicht, dass der Heilige kein Förderer der Künste war: Das einzige Gemälde, das er je in einer Predigt erwähnte, war die *Verkündigung* von Simone Martini.²⁴ Im Übrigen hatte er sich gleich nach seinem Eintritt in den Minoritenorden im Jahr 1402 der Observanz zugewandt, einer von Paolo Trinci gegründeten Bewegung, die zu den strengen Regeln der Ursprungszeit des Ordens zurückkehren wollte.

Eine Folge der strengen Beachtung der Armutsregel bei den Observanten war die fehlende Dekoration der ersten in der Lombardei errichteten Kirchen. Dem Problem der Dekoration stellte man sich erstmals mehr als fünfzig Jahre nach

der Gründung der frühesten Niederlassungen; tatsächlich hatte sich vor 1470 niemand Gedanken über die Ausschmückung der riesigen nackten Wandfläche gemacht, die die Kirche der Laien von jener der Mönche trennte. Als man jedoch im Zuge des Erfolgs der Bewegung bei der Aristokratie die rigorose Strenge der Anfänge aufgab, stellte sich die Frage nach einer Ikonographie der Observanten, die sich in irgendeiner Form von jener der Konventualen unterscheiden würde.

Dank der überlieferten Beispiele lässt sich leicht beobachten, wie die Observanten den Künstlern ein festgelegtes ikonographisches Programm vorgaben, das thematische Variationen zwar erlaubte, in seinen Grundzügen jedoch von allen Priors befolgt werden musste, die die Trennwände ihrer Kirchen zu dekorieren wünschten. Angesichts der Hartnäckigkeit, mit der man dieser ikonographischen Tradition mehr als ein halbes Jahrhundert lang – von etwa 1475 bis 1530 – folgte, gilt es den einflussreichen und eindrucksvollen Prototyp herauszufinden, dem selbst ein Künstler vom Format eines Gaudenzio Ferrari folgen musste.

Dieser Prototyp war eine große *Kreuzigung*, die über den zur Kirche der Mönche führenden Durchgang gemalt und von zwanzig gerahmten Bildern umgeben war, welche Leben und Passion Jesu Christi illustrierten und dabei einen Schwerpunkt auf die letzten dramatischen Ereignisse legten.

Auch hinsichtlich der Dekoration können keine definitiven Schlüsse gezogen werden, da die ältesten und den Quellen zufolge zugleich künstlerisch anspruchsvollsten Lettner verloren sind. Die Suche nach dem vermutlichen Prototyp lässt sich allerdings auf die Fresken von Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo und anderen in San Giacomo in Pavia oder die Gemälde der alten Kirche Sant'Angelo vor den Stadtmauern eingrenzen. Diese entlockten Pasquier Le Moine, einem Franzosen im Gefolge König Franz' I. während des Italienfeldzugs von 1515, tief empfundene Anerkennung:

sur l'entree de la porte du cueur la passion nostre seigneur paincte en plat la plus singuliere paincture et plus parfait ouurage qui soit en Millan avecques la natiuité et autres histoires.²⁵

Das wertvolle Zeugnis Le Moines liefert leider nur einen recht späten *terminus ante quem* und hilft uns nicht bei der Lösung des Problems; doch das uneingeschränkte Lob des Franzosen deutet an, dass er dieses Werk höher einstufte als Leonardos *Abendmahl*, an das er sich mit einer Mischung aus Bewunderung und Erstaunen, doch weniger enthusiastisch erinnert.²⁶ Wir wissen nichts über das Ausmaß von Pasquiers »connoisseurship«; ich meine allerdings, dass triftige Argumente für eine recht begrenzte Auswahl möglicher Kandidaten sprechen, die ein solches Meisterwerk geschaffen haben könnten: Außer Bramante können nur Bramantino und Foppa einen so großen Dekorationsapparat wie den in der alten Kirche Sant'Angelo konzipiert haben, und ich denke aus Gründen, die ich im Folgenden ausführen werde, dass es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um den Meister aus Brescia handelt.²⁷

Die Situation in San Giacomo in Pavia stellt sich ganz anders dar, hier liegt uns eine reiche und ausführliche Dokumentation vor. Die Kirche, die Le Moine zufolge »fort belle« war, wurde 1421 unter Wiederverwendung der herzoglichen Kapelle von San Giacomo gegründet, die Filippo Maria Visconti Bernhardin geschenkt und der gelehrte Bischof von Pavia, Pietro Grassi, ihm übergeben hatte.²⁸ Anlässlich dieses Ereignisses konvertierten viele Paveser Adelige zur Observanz. Diese allgemeine Erschütterung der Gemüter wird in vielen eher späten Quellen festgehalten, darunter der *Leggendario francescano*,²⁹ zudem wird der Wahrheitsgehalt dieses Ereignisses teilweise auch von der Vita des Antonio Beccaria bestätigt, Mitglied einer der ältesten Paveser Familien, der nach dem

Verkauf aller seiner Güter das Minoritengewand anlegte und unter dem Namen Francesco zur Observanz übertrat.³⁰ Seine von Fra Giacomo Oddo aus Pavia verfasste und von Pater Benedetto Mazzara mit geringfügigen Änderungen wieder aufgelegte Biographie berichtet, dass Francesco Beccaria im August 1454 verstarb, nachdem er 33 Jahre und drei Monate als Ordensmann gelebt hatte:³¹ Das bedeutet, dass er sich 1421, als Bernhardin in der Stadt predigte, zur Observanz bekehrt haben muss. Die Konversion von Antonio Beccaria ist nicht nur aufgrund der Tatsache emblematisch, dass sie einer sich hartnäckig haltenden mündlichen Überlieferung historische Weihen verleiht, sondern auch wegen der verwandtschaftlichen Beziehung des Seligen zu Zaccarina Lonati, der Auftraggeberin der Fresken des Lettners von San Giacomo. Die Realisierung der ersten bemalten Wand mit Szenen aus dem Leben Christi ist ihr zu verdanken, ihrem Reichtum und ihrem Wunsch, dem Ehemann Augusto Beccaria ein würdiges Andenken zu hinterlassen.

Die Predigten Bernhardins hatten die Paveser Aristokratie derart fasziniert, dass viele Adelige in ihrem Testament explizit den Wunsch äußerten, in ein Franziskanerhabit gewandet in San Giacomo bestattet zu werden.³² Soweit man dies aus den kargen Anhaltspunkten ableiten kann, standen sowohl die Beccaria als auch die Lonati in engem Kontakt mit den Mönchsorden, insbesondere mit den Observanten. Francesco Beccaria haben wir schon erwähnt, während der weit berühmtere Angehörige des Hauses Lonati, der im September 1493 zum Kardinal erhoben und in einem prächtigen Grabmal in Santa Maria del Popolo in Rom bestattet wurde, bezeichnenderweise auf den Namen Bernardino getauft worden war.³³

Unvermeidlich war daher, dass Graf Augusto Beccaria in San Giacomo bestattet werden wollte, was dann 1475 auch geschah.³⁴ Zaccarina hätte gern in Erinnerung an den kurz zuvor

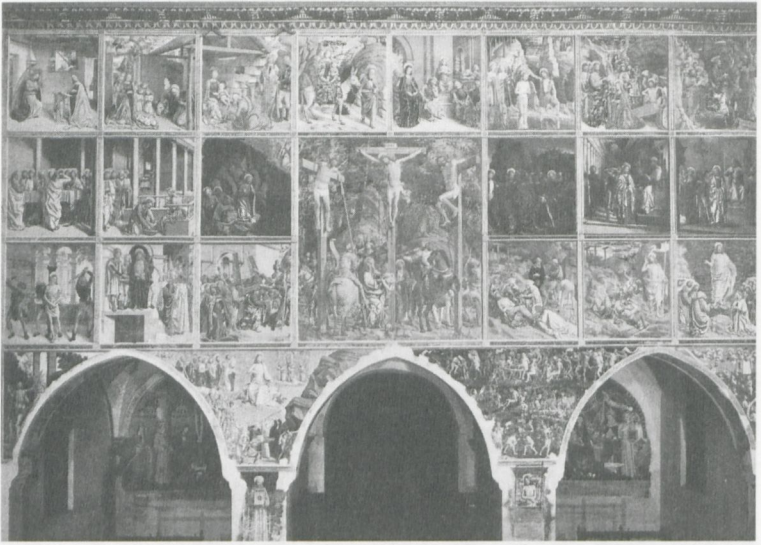
verstorbenen Ehemann ein großes Grabmal errichtet – ein Vorhaben, das bei Bernhardin sicherlich nicht auf Zustimmung oder Wohlwollen gestoßen wäre; der Heilige war aber seit mehr als dreißig Jahren tot und, wie so oft der Fall, seine ursprüngliche Strenge von seinen Anhängern aufgeweicht worden, die sich nicht mit derselben Gewissenhaftigkeit an das Armutsgelübde hielten, wie er es gelebt hatte. Die Ordensbrüder verstanden allerdings, dass ihnen Zaccarinas bewegender Wunsch endlich die Gelegenheit bieten würde, die große nackte Wand, die die Kirche teilte, mit Andachtsbildern zu schmücken, die den Gläubigen helfen würden, sich während der Predigt auf Leben und Passion Christi zu konzentrieren. Die Ausgaben, die Wahl der Künstler sowie die darauffolgenden mühsamen Verhandlungen wurden jedoch von Zaccarina allein übernommen, was auf den bestimmenden und tatkräftigen Charakter der Auftraggeberin schließen lässt. Mit anderen Worten beschränkten sich die Observanten darauf, ihr finanzielles Vermögen von einem Monument privater Glorifizierung auf ein Dekorationsprojekt von allgemeinem Interesse umzuschichten; die einzigen Konzessionen, die an die Frömmigkeit und Eitelkeit der Auftraggeberin gemacht wurden, waren eine Büste des Ehemanns über dessen Grab sowie die freskierten Porträts von Zaccarina und Augusto unterhalb der *Kreuzigung*, vermutlich in zwei gemalten Tondi in den Zwickeln, ähnlich jenen, die die ›Porträts‹ der Heiligen Franziskus und Bernhardin in Santa Maria delle Grazie in Varrallo zeigen.

Der am 10. Juli 1475 aufgesetzte Vertrag sah vor, dass die Maler Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo, Costantino da Vaprio, Giacomo Vismara und Zanetto Bugatti, die zu jener Zeit das Altarbild für die Reliquienkapelle im Schloss von Pavia malten, innerhalb von zwölf Monaten die »Passionem Domini nostri Jhesu Christi, ab Annuntiatione usque ad Mortem inclusive«³⁵ fertigtstellen sollten. Bembo, Foppa und Vismara

wurden allerdings am 5. August 1476 ins Haus der Zaccarina einbestellt, wo ihnen die energische Markgräfin vorhielt, dass sie das Werk, das der Seele ihres Ehemanns gedenken sollte, noch nicht fertiggestellt hatten: Bugatti, welcher nur einen Teil des gemalten Frieses vollendet hatte, der die Szenen aus dem Leben Christi einrahmte, war im März 1476



2 Gaudenzio Ferrari: Szenen aus dem Leben Christi. Varallo, Santa Maria delle Grazie



3 Martino Spanzotti: Szenen aus dem Leben Christi. Ivrea, San Bernardino

verstorben, während Costantino da Vaprio, der eigentliche Verursacher des Ärgers, noch gar nicht mit dem Malen begonnen und obendrein seinen Teil der Arbeit an einen gewissen Meister Bartolomeo weitergeben hatte.³⁶ Der Protest und die Drohungen Zaccarinas hatten den gewünschten Effekt, da die Fresken – auch dank persönlicher Intervention des Herzogs – bis zum 16. Dezember 1476 fertiggestellt wurden, als Foppa und Bembo die letzten Zahlungen erhielten. Aus diesem Dokument wissen wir, dass es sich um 21 Szenen handelte, einschließlich der *Kreuzigung*, die auf eine Fläche zu freskieren war, die in ihren Ausmaßen vier der kleineren Szenen entsprach. Außerdem wird die Aufteilung der Arbeit klar beschrieben: Foppa malte ein Fünftel des Rahmens, sechs Szenen und die *Kreuzigung*, während man Bembo sechs Szenen und ein Fünftel des Rahmens anvertraut hatte.³⁷ Die

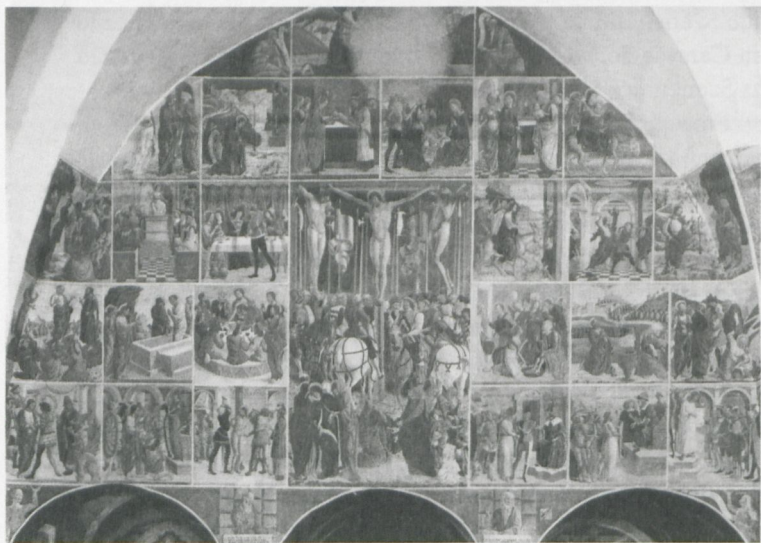
Streitigkeiten zwischen Zaccarina und ihren nicht sonderlich eifrigen Malern wurden endgültig am 20. Januar 1477 beigelegt, als man auch Costantino da Vaprio entließ.³⁸

Die Fresken wurden vermutlich zwischen 1724 und 1731 zerstört, als die gesamte Kirche umgebaut und der Chor von Magatti freskiert wurde.³⁹ Wir können uns jedoch eine einigermaßen präzise Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des großen Lettners machen, wenn wir die beiden berühmtesten Nachfolger dieser umfangreichen Gemeinschaftsarbeit betrachten: die von Martino Spanzotti dekorierte Wand in San Bernardino in Ivrea (Abb. 3) sowie jene von Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie in Varallo (Abb. 2). Auch wenn sie um einzelne ikonographische Variationen bemüht sind, inspirieren sich doch beide am glanzvollen Vorbild Foppas und seiner Gefährten, denn im Unterschied zu anderen Orten (wie zum Beispiel in Santa Maria delle Grazie in Bellinzona, wo die Szenen auf 16 reduziert wurden, oder in San Bernardino in Caravaggio, wo es nur fünf Bilder gibt) umfassen sie genau 21 Szenen der Vita Christi.

Eine weitere Präzisierung ist möglich: Aus der ausführlichen Notorietätsurkunde vom 16. Dezember 1476 geht hervor, dass das Dachgestühl von San Giacomo nicht sichtbar war, wie in Varallo, sondern von einer Kassettendecke verdeckt wurde, die jener ähnelte, die heute noch in Ivrea existiert. Hätte das Dach tatsächlich aus einem sichtbaren Gebälk bestanden, wäre man gezwungen gewesen, das abschließende Dreieck des Lettners zu freskieren (dieses Problem löste Gaudenzio, indem er in den Giebel die Figur des Propheten Jesaja einfügte), doch das Dokument von 1476 gibt keinerlei Hinweis auf eine derartige Dekoration. Das Oratorium von San Bernardino in Ivrea stellt demzufolge das zuverlässigste Zeugnis für das ursprüngliche Erscheinungsbild der Kirche von San Giacomo dar. Der kleine Bau aus Ivrea wurde zu einem recht frühen Zeitpunkt errichtet, zwischen 1455 und 1465,

und ich vermute, dass die Fresken von Spanzotti als ebenso zuverlässiges Zeugnis für den bemalten Lettner in Pavia gelten können.⁴⁰ Wenn wir die herrliche Wand in Ivrea betrachten, können wir sogar die Vorbilder identifizieren, an denen sich Spanzotti orientierte, und beispielsweise zu dem Schluss kommen, dass die *Geburt* und die *Anbetung der Könige* in San Giacomo von Foppa freskiert wurden – doch wäre dies ein riskantes Unterfangen, das uns nicht weiterführt.

Um diesen Teil der Untersuchung abzuschließen, sollte nun gezeigt oder zumindest plausibel gemacht werden, warum die Fresken in San Giacomo denen von Sant'Angelo zeitlich voranzustellen sind. Im April 1478, etwas mehr als ein Jahr nach Abschluss der Arbeiten, beherbergte der Konvent von San Giacomo das Generalkapitel der Franziskaner.⁴¹ Es ist



4 Anonym (aus dem Umfeld von Giovan Pietro da Cemmo): Szenen aus dem Leben Christi. Borno, Chiesa dell'Annunciata

nicht schwer, sich vorzustellen, welchen Eindruck das Werk Foppas und seiner Gefährten auf die Teilnehmer des Kapitels ausübte, und ich denke, dass die im Zuge dieser großen Versammlung erzielte Anerkennung der Grund für den enormen Erfolg dieses Dekorationsmodells war. Eine Bestätigung hierfür scheint sich aus den Fresken der Annunciata-Kirche bei Borno zu ergeben (Abb. 4), die auf 1479 datiert und nur ein Jahr nach der Versammlung des Generalkapitels entstanden sind. Es ist wahrscheinlich, dass die Ordensbrüder von Sant'Angelo unverzüglich die wirkungsvolle Lösung aus Pavia aufgenommen haben.

Wir müssen uns nun fragen, an wen der Auftrag erteilt wurde, die Fresken aus San Giacomo nachzuahmen beziehungsweise nach Möglichkeit zu übertreffen. Wenn wir die Reisen und Aufenthalte der möglichen Urheber der Fresken von Sant'Angelo analysieren, stellen wir fest, dass Bramante, der erst kurz zuvor nach Mailand gekommen war, keine speziellen Kontakte zu den Franziskanern pflegte, während die zahlreichen, durch Quellen dokumentierten Aufträge ihn bis zu seiner Abreise nach Rom ununterbrochen beschäftigt haben müssen.⁴² Bramantino hingegen war zu jung, falls die von uns vorgeschlagene Chronologie korrekt ist. Nicht vergessen sollte man allerdings die Treue, die die Franziskaner ihren Künstlern hielten (man denke nur für die Zeit davor an Giotto und später an Cerano). Foppa war für verschiedene Konvente des Ordens tätig: 1466 malte er das Altarbild für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Monza; gegen Ende der siebziger Jahre führte er ein großes Polyptychon für die Kirche Santa Maria delle Grazie in Bergamo aus; während das Fresko des *Heiligen Franziskus mit den Stigmata*, das sich heute im Castello Sforzesco befindet, vermutlich aus Santa Maria del Giardino stammt. Außerdem stand er, als er in Ligurien arbeitete, im Dienste der Familie Della Rovere, die traditionell mit den Franziskanern verbunden war.⁴³ So wandten sich

die Ordensbrüder von Sant'Angelo wohl an denjenigen, der ein solches Werk zuverlässig gewährleisten konnte, da er bereits die große und überzeugende *Kreuzigung* in San Giacomo gemalt hatte.

Diese Vermutung wird durch eine Untersuchung der Bewegungen und Aufträge des Malers unmittelbar bestärkt. In der reifen Schaffensphase Foppas, als er das von Le Moine bewunderte Werk ausgeführt haben könnte, gibt es nur eine Lücke, die von 1481 bis circa 1487/88 reicht.

1487 begab sich Foppa, vermutlich kurz vor Beginn des Generalkapitels, nach Genua, wo er Ffoulkes zufolge das Altarbild der Cappella Spinola in San Domenico schuf. Foppa war seit 1481 in Ligurien ansässig, doch wissen wir aufgrund einer Bittschrift, die er vor Juli desselben Jahres an den Herzog von Mailand richtete, dass er gerade erst das Mailänder Bürgerrecht erworben hatte.⁴⁴ Normalerweise beantragte man das Bürgerrecht, wenn man Grundeigentum erwerben wollte, und dies scheint darauf hinzudeuten, dass Foppa sich in Mailand niederlassen wollte. Tatsächlich wohnte der Maler bereits seit gut sieben Jahren in der Stadt, doch mit Ausnahme der Fresken, die sich einst in Santa Maria di Brera befanden, sowie jenen, die vielleicht aus Santa Maria del Giardino stammen, ist uns nichts aus diesem Zeitraum überliefert. Das ist sehr schade, denn wenn man von dem Heiligen Sebastian ausgeht, der sich heute in der Brera befindet, handelte es sich zweifellos um eine Phase großer Schaffenskraft. Hier seien die Worte von Ffoulkes zitiert:

Die bewundernswerte perspektivische Fähigkeit Foppas in der Architekturdarstellung im Fresko des *Heiligen Sebastian* wie auch in jenem der *Madonna* [das ebenfalls aus Santa Maria di Brera stammt] könnte zum Teil auf einen direkten Kontakt zu Bramante zurückzuführen sein.⁴⁵

Kurz, ich denke, dass es sich bei dem »plus parfaict ourage qui soit en Millan« um ein Hauptwerk Foppas handelt, ein Werk, das ich zwischen 1481 und 1485 datieren möchte und das möglicherweise einen perfekten Synkretismus zwischen der natürlichen, schwungvollen Ausdruckskraft des Meisters aus Brescia und der perspektivischen Strenge Albertis erreicht, die Foppa sich in einem gewinnbringenden Ideenaustausch mit Bramante angeeignet hatte.

Nichts vermag diese Vermutung zu bestätigen, und doch soll wenigstens daran erinnert werden, dass noch 1487 – fünf Jahre nach der Ankunft Leonardos in Mailand – der einflussreiche herzogliche Berater und Hofarzt Ambrogio Grifi verzweifelt darum bemüht war, sich der Dienste dessen zu



5 Fermo Stella: Szenen aus dem Leben Christi. Caravaggio, San Bernardino

versichern, der als bester in Mailand tätiger Künstler galt, und dabei so weit ging, Foppa das Versprechen abzurufen, seine Kapelle in San Pietro in Gessate »coram testibus locupletibus« auszustatten. Grifi wartete geduldig zwei Jahre lang in der Hoffnung, dass sich Foppa dazu entschließen würde, der eingegangenen Verpflichtung nachzukommen, bis er es schließlich für angemessen hielt, die Autorität des Herzogs zu bemühen, um den Künstler zur Vernunft zu rufen, doch seine Wünsche wurden niemals erfüllt.⁴⁶ Die Lettner, die Foppa in den beiden bedeutendsten lombardischen Observantenkirchen freskierte, stellen ein Modell dar, das die anderen Klöster nicht ignorieren konnten, sei es aufgrund eines Nach-eiferungsstrebens oder aufgrund einer gewissen notwendigen Gleichförmigkeit, die typisch ist für die Auftraggeberschaft der Mendikantenorden. So kam es zu einer regelrechten Explosion des Phänomens, das im Laufe nur weniger Jahre fast alle Niederlassungen der Observanten in der Provinz betraf. Unter den noch heute erhaltenen Beispielen sind die Kirche der Annunziata in Piancogno bei Borno zu nennen; San Bernardino in Ivrea, freskiert von Spanzotti; Santa Maria delle Grazie in Varallo, von Gaudenzio Ferrari mit Fresken dekoriert, die in Folge die Funktion hatten, den Gläubigen spirituell auf die Besteigung des Sacro Monte und den Besuch der »Heiligen Stätten«⁴⁷ vorzubereiten; Santa Maria delle Grazie in Bellinzona; San Bernardino in Caravaggio, freskiert von Fermo Stella (Abb. 5); Santa Maria degli Angeli in Lugano, wo Luini das mittlerweile ausgereizte Modell Foppas in moderner Form neuinterpretierte, indem er die 21 Szenen der »Geheimnisse« in einer einzigen Darstellung auflöste (Abb. 6); Santa Maria degli Angeli in Cravenna di Erba, die ein Nachfolger Luinis abgesehen von einigen nebensächlichen Details mit einer exakten Kopie des Freskos in Lugano dekorierte; die Kirche Incoronata von Martinengo, deren Fresken aus dem 17. Jahrhundert stammen.



6 Bernardino Luini: *Passionszyklus*. Lugano, Santa Maria degli Angeli

Abgesehen von diesen wenigen Beispielen, die der Welle der Zerstörung entgingen, die die Observantenkirchen zwischen dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert überrollte,⁴⁸ soll zumindest an jene mit Passionsszenen dekorierten Lettner

erinnert werden, die Burocco aufzählt: in Santa Maria della Pace in Mailand, wo die Geheimnisse in »kleinen Bildern« gemalt waren; in Santa Maria delle Grazie in Vigevano, einer Kirche, die »durch eine Wand unterteilt war, die vortrefflich mit kleinen Bildern der Passion und Vita unseres Erlösers bemalt war«; in Santa Maria delle Grazie in Monza, wo die Wand mit »kleinen Bildern« und in »exzellentem Pinselstrich« bemalt war; in Santissima Annunziata in Abbiate; in Santissima Annunziata in Soncino; in Santa Maria della Misericordia in Melegnano; in Santa Maria della Misericordia in Brianza, und zwar im Konvent von Contra bei Missaglia; in Santa Maria delle Grazie in Maleo; in Santa Maria delle Grazie in Anagnate, wo die Bilder des Lebens, der Wunder und des Todes des Erlösers sehr geschätzt wurden, da sie »alles lebendig darstellten«; in Santa Maria in Campo in der Nähe von Cermenate; und in San Bernardino, einem Konvent zwischen Intra und Pallanza.⁴⁹

Die Schnelligkeit, mit der sich das Phänomen ausbreitete, hing sicherlich mit den zeitlichen Abständen der General-



7 Lombardischer Miniator: Kreuztragung Christi. Mailand, Biblioteca francescana di Sant'Angelo, Tagespsalter (Corale Nr. 1, Blatt 25r)

und Provinzialkapitel zusammen, doch man sollte auch die Rolle der Antiphone und Psalter der Minoriten nicht unterschätzen, die die ikonographischen Prototypen rasch in Umlauf bringen konnten. Wir haben das Glück, zumindest einen Fall dokumentieren zu können, in dem diese Praxis befolgt wurde, die ziemlich verbreitet gewesen sein dürfte.

In der Bibliothek von Sant'Angelo in Mailand hat sich ein Tagespsalter erhalten (Abb. 7), dessen Miniaturen von verschiedenen Händen unterschiedlicher Güte stammen und um die Jahrhundertwende entstanden sind: Von diesen Miniaturen dienten das *Gebet im Garten Gethsemane*, die *Geißelung*, der *Aufstieg auf den Kalvarienberg* und die *Flucht nach Ägypten* als Modell für die Fresken selbigen Themas in Bellinzona, die von einem unbekanntem Künstler geschaffen wurden, der die Fresken Gaudenzio Ferraris in Varallo kannte. Es ist nicht a priori auszuschließen, dass die Miniaturen ihrerseits von den gemalten Szenen abgeleitet wurden, die auf die Trennwand in der alten Kirche Sant'Angelo gemalt waren.⁵⁰

Szenen der Passion:

Franziskanische Predigt und die Kunst der Erinnerung

Das umfangreiche Dekorationsprojekt von San Giacomo ist ein typisches Beispiel gemischter Auftraggeberschaft: Zaccarina Lonati finanzierte das Projekt und wählte die Künstler aus, während das ikonographische Programm die Wünsche und Bedürfnisse der Observanten widerspiegelte.

Die Modelle, an denen sich die Ordensbrüder inspirierten, waren die Fastentücher der Alpenregion. Das Fastentuch oder *velum quadragesimale* war ein Stofftuch, auf das in Tempera Szenen des Alten und Neuen Testaments gemalt waren und das während der Fastenzeit vor den Kirchenaltar gehängt wurde, so dass es das »sancta sanctorum« vom »populum«

trennte und damit dieselbe Funktion erfüllte wie ein Lettner. Es wurde von Aschermittwoch bis zum Heiligen Mittwoch aufgehängt, wenn der Priester oder Prediger eine Stelle aus dem Lukasevangelium vorlas, an der es heißt, nach dem Tode Christi sei der Vorhang im Tempel von Jerusalem in der Mitte entzweigerissen (»et velum templi scissum est medium«). Nach dieser Lesung wurde das Fastentuch abgenommen und



8 Konrad von Friesach: Fastentuch (99 Szenen aus dem Alten und Neuen Testament). Gurk (Kärnten), Kathedrale

beiseite gelegt. Es hatte also die Funktion, den Gläubigen in den Bußzeiten zu helfen, während die Abnahme des großen Tuchs, analog zum Reißen des Vorhangs im Tempel, die Wiederversöhnung zwischen Gott und den Menschen durch den Tod Christi symbolisierte, weil der Zutritt zum Allerheiligsten nur aufgrund seines Opfers möglich war.⁵¹

Leider sind fast alle diese Fastentücher verloren; die großen Leinwände von beachtlicher Dimension (bis über zehn Quadratmeter) wurden gefaltet und den größten Teil des Jahres in speziellen Truhen aufbewahrt. Eines der ältesten heute noch erhaltenen Fastentücher, nämlich jenes, das Konrad von Friesach 1458 für den Dom von Gurk in Kärnten vollendete (Abb. 8), entstand zwanzig Jahre vor den Fresken Foppas und seiner Gefährten in San Giacomo.⁵² Es ist in 99 Szenen unterteilt (das *Jüngste Gericht* beansprucht die letzten beiden Bilder), der *Kreuzigung* ist kein besonderer Platz vorbehalten. An vielen Orten Baden-Württembergs gab es allerdings Fastentücher, auf denen eine großformatige Kreuzigung von Passionsszenen umrahmt war, wie in dem Exemplar, das heute in Freiburg aufbewahrt wird und das – obgleich erst 1623 ausgeführt – die älteren Prototypen wiedergibt, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehen.⁵³ Baden-Württemberg war etwa 200 Kilometer von den Grenzen des Mailänder Herzogtums entfernt, doch es ist anzunehmen, dass ähnliche Fastentücher während der Heiligen Woche auch in den Kathedralen der Schweizer Orte verwendet wurden, die an der Straße lagen, welche von Freiburg über Luzern und den Gotthard bis in die Seenregion führte.

Natürlich musste eine Bewegung wie die der Observanten großes Interesse an dieser Form von Osterfrömmigkeit haben, da die Fastenzeit wie auch die Adventszeit der Predigt gewidmet war. Zudem dienten die Fastentücher einem erstaunlich ähnlichen Zweck wie die großen Trennwände der lombardisch-piemontesischen Region. Der einzige fundamentale

Unterschied ergab sich aus der fehlenden ›Enthüllung‹ des *sancta sanctorum*, allerdings war die Betonung der Passions-szenen in den Observantenkirchen vermutlich der Tatsache geschuldet, dass diese alpinen Prototypen, die so sehr den Bedürfnissen der Predigt entgegenkamen, in der Fastenzeit zur Schau gestellt wurden.⁵⁴

Anhand der Fastentücher lässt sich die formale und ikonographische Herkunft der lombardischen Wände hinreichend erklären; ich denke jedoch, dass auch andere Gründe die Ordensbrüder aus Pavia dazu bewegten, ein dem Leben Christi gewidmetes Programm auszuarbeiten.

Indem der Lettner in eine bis zur Decke reichende Trennwand umfunktioniert worden war, hatte man die Bühne für die Heiligen Darstellungen abgeschafft, die sich nun auf der Mauer abspielten, die die Konventskirchen in zwei Bereiche unterteilte.⁵⁵

Der Franziskanerpater Burocco, der Anfang des 18. Jahrhunderts die Informationen zu den Niederlassungen der Observanten in der Mailänder Provinz sammelte, bezeichnete die kleinen Bilder, in denen die Szenen aus der Vita Christi dargestellt waren, noch als »misterij«.⁵⁶ Die sogenannten Heiligen Darstellungen waren unter der Bezeichnung »Geheimnisse« bekannt, und besonders ragten jene Darbietungen heraus, die vom Leben Christi inspiriert waren – neben verschiedenen anderen, die Ereignisse aus dem Alten Testament behandelten. Man muss nur den Klassikerband von Alessandro D'Ancona durchblättern, um auf das Geheimnis der Verkündigung zu stoßen, das dem tief religiösen Geist Feo Belcaris entsprungen ist, oder auf jene der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, des zwölfjährigen Jesus im Tempel, des letzten Abendmahls, der Passion und der Auferstehung, den Episoden also, die in San Giacomo gemalt worden waren und später unzählige Male auf den Lettnern der lombardischen Observantenkirchen wieder aufgegriffen wurden.⁵⁷

Diese Vermutung wird absolut plausibel, wenn man die herausragende Darstellung des heiligen Passionsschauspiels betrachtet – vom *Christus im Garten Gethsemane* und der *Dornenkrönung* links bis zum *Ungläubigen Thomas* und der *Himmelfahrt* rechts –, die Bernardino Luini in Lugano freskierte: Der Künstler bricht hier mit den Mustern der Vergangenheit, indem er sich weigert, die Geheimnisse des Lebens Christi in zwanzig Szenen darzustellen, um sich vielmehr auf die dramatische Darstellung des tragischsten Moments zu konzentrieren, die auf ein Podest erhoben ist, als ob es sich um ein Straßentheater handeln würde. Die ausdrückliche Hervorhebung der *Kreuzigung*, die sich, zumindest in Lugano, über dem Unglück der *Passion* erhebt, leitet sich teilweise aus der Tatsache ab, dass der Leerraum zwischen Lettner und Decke in den Konventskirchen von einem großen hölzernen Kruzifix oder einem bemalten Kreuz ausgefüllt wurde, die den Blick des Gläubigen fesselten, sobald er die Schwelle zur Kirche überschritten hatte.⁵⁸

Dies war jedoch nicht das einzige Motiv, das die Observanten von San Giacomo dazu bewegte, die Geheimnisse des Lebens Christi für die Dekoration des Lettners auszuwählen. Im Vertrag mit den Malern wurde in der Tat die große Bedeutung hervorgehoben, die den Ereignissen der Passion zugestanden werden sollte; und als Foppa und Bembo entlassen wurden, bezog sich der Notar auf die in Auftrag gegebenen 21 gerahmten Bilder als »computato capitulo Passionis, qui tenet locum quatuor capitulorum«.⁵⁹

Es ist bekannt, dass die Franziskaner den Kult um den gekreuzigten Christus sowie die Passion besonders pflegten und diese in volkstümlicher Weise durch Kreuzwege, das Heilige Grab und die Sacri Monti verbreiteten. Burocco erinnert beispielsweise daran, dass der Konvent von Santa Maria della Pace in Mailand von einer hohen Mauer umgeben war, die

saubere Wege und lange Pfade [umschloss], welche sich sehr zum Spazierengehen eigneten, auch schöne kleine Kapellen mit der [gemalten] *via Crucis*, die mit ihren Bildern Andacht erwecken sollte;⁶⁰

derselbe Autor berichtet außerdem, dass die Ordensbrüder in Santa Maria delle Grazie in Monza in einer »stanzetta« ein Heiliges Grab eingerichtet hätten, wo der Leib des toten Christus aufgebahrt war, umgeben von der schmerzreichen Madonna, dem Heiligen Johannes und zwei Engeln.⁶¹ Diese volkstümlichen Andachtsformen entwickelten sich im Gegensatz zu der Dekoration der Lettner in späteren Zeiten. Zusammen mit den ebenfalls späteren Sacri Monti (obwohl der erste unter ihnen in Varallo bereits 1481 gegründet wurde) sowie den Fresken der ersten Franziskanerkonvente in der Gegend von Mexiko-Stadt, die in der Regel mit Passions-szenen ausgestattet wurden, lassen sie uns verstehen, dass die Ereignisse der qualvollen letzten Stunden Christi stets im Zentrum franziskanischer Meditation standen.

Es war übrigens der Heilige Bernhardin, der die auf frühere Zeiten zurückgehende Kreuzesverehrung des Heiligen Franziskus wieder einführte. Leonardo Benvoglianti, einer der ältesten Biographen des Sieneser Heiligen, erinnert daran, wie dieser »pluries ac pluries toto corde prostratus Crucifixum oravit«.⁶² Dem späteren Hagiographen Jean de la Haye zufolge

[Bernardinus] non rarò attentissimè, & summo animi dolore, contemplans Christi ignominiosam mortem, pretiosumque sanguinem fusum pro nobis, in crucis forman se humi extendebat: vt cum Christo foris & intus sese crugifigeret. In adhortationibus suis publicisque concionibus, magno semper studio excitabat auditores vt se gratos exhiberent passioni, & morti Salvatoris, deuotionemque & reuerentiam praestarent sanctissimo nomini IESV.⁶³



9 Giotto: *Die Krippe von Greccio*. Assisi, Oberkirche von San Francesco

Vielleicht gibt es aber, abgesehen von der Verehrung der Passion und des Todes Christi durch Bernhardin und der Abschaffung des Ortes, der der Darstellung der heiligen Geheimnisse vorbehalten war, noch einen tieferen Grund, der zur Planung des ikonographischen Programms von San Giacomo führte – ein Motiv, das in den Worten de la Hayes bereits anklingt.

Bernhardin erregte die Zuhörer während der Predigt derart, dass sie bei dem Gedanken an die Passion Christi ergriffen waren. Vespasiano da Bisticci zufolge hatte der Heilige

eine neue Form der Predigt eronnen, durch die es gelang, die Gläubigen emotional zu bewegen, und er hatte in seinen *Sermones extraordinarii* alle Gebete gesammelt, die man im Laufe des Jahres sprechen konnte. Außerdem, so Vespasiano, »folgte ein Großteil der zur Observanz gehörenden Brüder jenes Ordens dem Stil des Heiligen Bernhardin«. ⁶⁴ In den Predigten von der Kanzel gingen die Ordensbrüder von einem Thema aus, das durch eine Bibelstelle vorgegeben war, um sich daraufhin allgemeineren Aspekten zuzuwenden, die stets reiche Anknüpfungspunkte an das tägliche Leben enthielten.

Um die Aufmerksamkeit des Publikums wachzuhalten, bediente sich der Sieneser nicht nur der Predigttechniken, die er sich in seiner theologischen und rhetorischen Praxis angeeignet hatte, sondern auch des berühmten Christusmonogramms, einer Tafel, auf der die drei Buchstaben IHS umgeben von Sonnenstrahlen dargestellt waren. Trotz des unbezweifelbaren Einflusses franziskanischer Mystiker auf den Heiligen Bernhardin ist zu vermuten, dass die Tafel eine klare Funktion hatte: Sie diente nicht nur der Erregung der Menge durch ein halbmagisches Ritual oder zumindest einen Initiationsritus, wie ihm seine Gegner auf dem Konzil von Basel 1438 vorwarfen, sie hatte vor allem das Ziel, die spirituelle Erhebung und Konzentration der Gläubigen zu fördern. ⁶⁵

Ich glaube, dass die gerahmten Bilder der freskierten Wand in San Giacomo mehr als dreißig Jahre nach dem Tod des Heiligen eine ähnliche Funktion erfüllten. Der Prediger hatte die Möglichkeit, vom Ambo auf das spezifische Ereignis zu deuten, von dem die Predigt ausging, während die Gläubigen von den »herausragenden Malereien« zu größerer Barmherzigkeit bewegt werden konnten. Wenn das Fresko Luinis der Wiedergabe einer Heiligen Darstellung gewidmet war, hatten die 21 gerahmten Bilder von San Giacomo und die aller anderen Observantenkirchen die Funktion, dem

Gläubigen die Konzentration zu erleichtern und sein Bemühen zu unterstützen, die Predigt im Gedächtnis festzuhalten.

Die christliche Lehre sollte auf eine Art dargestellt werden, die sich dem Zuhörer einprägte. Seit Gründung der Mendikantenorden hatte man sich dafür der *imagines agentes* der antiken Rhetorikmanuale bedient. Die Mnemotechnik wurde vor allem von den Dominikanern bevorzugt – dank der Regeln des Heiligen Thomas, die im Laufe des 15. Jahrhunderts durch den *Trattato della memoria artificiale* erneuert wurden, einer Volgare-Übersetzung des Abschnitts über das Gedächtnis aus dem berühmten *Ad Herennium*.⁶⁶ Den *Trattato* schrieb man fälschlicherweise dem Dominikaner Bartolomeo da San Concordio zu und publizierte ihn zusammen mit seinen *Ammaestramenti degli antichi*, einem Werk über das moralische Leben, das vor 1323 verfasst wurde. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass sowohl die *Ammaestramenti*, die sich oft auf die Kunst der Erinnerung beziehen, als auch der *Trattato* in einer volkssprachlichen Version verfasst worden waren: Dies lässt vermuten, dass die Kunst der Erinnerung sich auch unter den Laien als Frömmigkeitsübung verbreitete.⁶⁷

Das Phänomen breitete sich über das gesamte 14. Jahrhundert hinweg weiter aus, und dies zeigt, um die Worte von Frances Yates zu zitieren, dass in jener Zeit vermutlich viele Menschen »die Imagination und das Gedächtnis intensiv bemühten, um einen Fundus an Bildern zu erzeugen«, da die Kunst der Erinnerung sich »als eine Art Frömmigkeitsdisziplin der Laien zu etablieren [begann], unterstützt und befördert durch die Ordensbrüder«. ⁶⁸ Tatsächlich scheint diese Tendenz das gesamte 15. Jahrhundert über angehalten und auch den anderen Orden der predigenden Brüder betroffen zu haben, die Franziskaner, die die Ideen des spanischen Mystikers Ramon Llull aufnahmen.⁶⁹

Ich denke nicht, dass die 21 gerahmten Bilder des Lettners von San Giacomo ein bewusster Kompromiss waren zwischen

den abstrakten Systemen Lulls, die von den Minoritenbrüdern bevorzugt wurden, und dem Einfluss, der von den ungewöhnlichen *imagines agentes* der klassischen Mnemotechnik ausging, die die Dominikaner wiederbelebt hatten. Doch erscheint mir die Behauptung plausibel, dass die Szenen des Lettners als potenzielle Erinnerungsbilder entstanden und auf außergewöhnliche Weise an die Funktion des Laienraumes angepasst wurden. Jedes einzelne Bildfeld muss die dazugehörige Predigt in der Seele des Gläubigen lebendig gehalten oder zumindest sein Interesse während der Predigt geweckt haben.

Konzentration, Ergriffenheit und Andacht waren die von den Ordensbrüdern von San Giacomo angestrebten Ziele, als sie das ikonographische Programm der Passion wählten. Dieses Ziel wird in Santa Maria delle Grazie in Varallo noch deutlicher, wo die Szenen des Lebens Christi von der Figur Jesajas bekrönt werden. Der Prophet hält eine Schriftrolle in der Hand, die auf Kapitel 53 verweist, welches fast vollständig zitiert wird und auf sehr prägnante Weise vor Augen führt, wie dieses System funktionieren konnte:

Verachtet war er und verlassen von Menschen,
ein Mann der Schmerzen und vertraut mit Krankheit
wie einer, vor dem man das Antlitz verhüllt;
so verachtet, dass er uns nichts galt.

Er ward misshandelt und beugte sich
und tat seinen Mund nicht auf
wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird,
und wie ein Schaf, das vor seinen Scherern verstummt.
Aus Drangsal und Gericht ward er hinweggenommen,
doch sein Geschick – wen kümmert es?
Denn aus dem Lande der Lebenden ward er getilgt,
ob der Sünde meines Volkes zum Tode getroffen.

Durch seine Erkenntnis wird er, der Gerechte, mein Knecht,
vielen Gerechtigkeit verschaffen,
und ihre Verschuldungen wird er tragen.

Darum soll er erben unter den Großen,
und mit Starken soll er Beute teilen,
dafür dass er sein Leben in den Tod dahingab
und unter die Übeltäter gezählt ward,
da er doch die Sünde der vielen trug
und für die Schuldigen eintrat.⁷⁰

Die Pilger, die anlässlich der Osterfeier nach Varallo kamen, konnten diese Worte, die sich durch die Fresken Gaudenzios noch lebhafter ins Gedächtnis einprägten, nicht so leicht vergessen.

Diese von den Franziskanern verbreitete und in Vergessenheit geratene Form volkstümlicher Andacht wurde durch die Gegenreformation weder befördert noch behindert. Die neuen liturgischen Gesetze, die durch das Tridentiner Konzil vorgegeben waren, brachten die Zerstörung der Lettner, das Zurücksetzen des Chors sowie die Erhöhung des Altars mit sich, so dass die Gläubigen in allen Konventskirchen dem Heiligen Gottesdienst beiwohnen konnten. Auf diese Weise wurden, um einige ausführlich dokumentierte Beispiele anzuführen, Santa Maria Novella oder Santa Croce in Florenz oder San Giovanni Evangelista in Parma umgestaltet.⁷¹ Doch nicht die Gegenreformation schwächte die Typologie der Observanz, da die letzte vom »Bernhardinischen Modell« inspirierte Kirche um 1500 gegründet wurde, während es sich bei dem letzten Lettner, den ein Künstler von einigem Prestige dekorierte, um jenen von Fermo Stella in San Bernardino in Caravaggio von 1531 handelt.⁷²

Die Ursache für den langsamen Niedergang und das Auslaufen dieses Modells lag teilweise darin begründet, dass die

Observanten mittlerweile in fast jedem größeren Zentrum der Provinz eine »Bernhardinische« Kirche errichtet und mit Fresken ausgestattet hatten – obwohl man, was die Typologie der Dekoration anbelangt, den tiefgreifenden Sittenwandel nicht unterschätzen darf, den die Einführung des Buchdrucks mit sich brachte. Diese ermöglichte den Kauf von Bibeln und berühmten Predigttexten zu niedrigen Preisen und machte zumindest für jene, die des Lesens mächtig waren, die mühevollen Übung der Kunst der Erinnerung teilweise überflüssig.

Die Franziskaner ließen jedoch nicht davon ab, andere spektakuläre Formen zu ersinnen, die den Gläubigen direkt involvieren sollten. Ob von der Bühne auf der Piazza oder eher vom Lettner der Kirche – die Heiligen Darstellungen waren als unauslöschliche Erinnerungsbilder auf die Trennwände gewandert; in den folgenden Jahrhunderten sollten die Figuren zurückkehren und sich in den faszinierenden und dramatischen Handlungen der Kreuzwege verlebendigen, deren kostbare, aber unbewegliche Ahnen die freskierten Szenen auf den Lettnern waren.

Übersetzung: Katja Burzer