

KLAUS KRÜGER

Bildandacht und Bergeinsamkeit

Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. Der erste, längere, handelt zunächst nicht von Bildern selbst, sondern sucht auf dem Wege einer kursorischen Erörterung hagiographischer Text- und Bildzeugnisse Einblick zu gewinnen in kollektive Vorstellungen, die seit dem späteren Duecento mit der Praxis religiöser Bildkontemplation verknüpft wurden. Der zweite, kürzere, führt dann die Betrachtung auf zwei Fallbeispiele, die veranschaulichen, wie diese Vorstellungen in religiösen Bildern selbst, im Sinne eines neuen, autoreflektiven Gehaltes, thematisch werden.

Die Entwicklung religiöser Frömmigkeitsformen seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts steht im Zeichen eines tiefgreifenden Paradigmenwechsels hagiographischer Konzeptionen: Dies ist der Ausgangspunkt der folgenden Erörterung. Die Vorstellungsinhalte, die die Gläubigen der Zeit mit dem Ideal gelebter Heiligkeit verknüpften, gerieten in einen Umbruch, und mit ihnen zugleich auch die Kategorien, von denen sie im eigenen religiösen Verhalten geleitet waren. Auf eine Kurzformel gebracht, trat etwa seit der Jahrhundertmitte die Verdienstwürdigkeit der evangelischen Barmherzigkeitswerke und der apostolisch wirkenden Bekehrungsarbeit zunehmend zurück hinter der inwendig mitleidenden Kontemplation der Passionsmysterien als eigentlicher Sinnbestimmung eines heiligmäßigen Lebens¹. A. Vauchez hat gezeigt, welch konstitutive und bis tief ins 14. Jahrhundert hinein ansteigende Bedeutung nunmehr dem Gebetsleben einer *via unitiva*, dem Phänomen erlebnishafter Gotteserfahrung als neuer, prägender Kategorie des Heiligen im hagiographischen Schrifttum zuwuchs². Es sei »vollendeter, Christus in seiner Passion als in seinem Wirken nachzufolgen«, so bringt Johannes von Marienwerder, der geistliche Ziehvater der seligen Dorothea von Montau († 1394), das neue Ideal längst in der Hochphase seiner Geltung auf den Begriff³.

Die retrospektiven Tendenzen, die diesem Umbruch eingelagert waren, sind schwerlich zu verkennen. In der neuen Heiligkeitsauffassung verallgemeinerte sich das Wiederaufleben einer spiritualistischen, maßgeblich im Zisterziensertum des 12. Jahrhunderts fundierten Religiosität bernhardinischer Prägung, die nunmehr, seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Mönchtum der Bettelorden, insbesondere der Franziskaner, eine weit ausgreifende Erneuerung erfuhr⁴. Das noch im frühen Mendikantentum freigesetzte Engagement sozialen religiösen Wirkens, genuin verdichtet im hagiographischen Bild der Elisabeth von Marburg († 1231) mit der Topik ihrer Barmherzigkeitswerke oder in dem des Franziskus von Assisi († 1226) in der Darstellung seiner frühesten Legende, wich einem fortschreitenden Rekurs auf retrospektive, mystisch-eremitische Leitbilder, wie sie bereits auch die zisterziensische Hagiographie vorgezeichnet hatte⁵.

Maßgabe, ja Ferment der ganzen Entwicklung war fraglos die oftmals diskutierte Transformation und ›Korrektur‹ des Franziskusbildes in der sich um die Jahrhundertmitte wandelnden Auslegung durch geistliches Schrifttum und Legenden. Vereinfacht gesprochen, wurde dabei die ursprüngliche Charakteristik seiner durch apostolisches und karitatives Handeln nach außen hin wirkenden Christusbilds zusehends überlagert durch die Hervorhebung einer schrittweisen inneren Selbstvervollkommnung, die sich gleichsam teleologisch auf die Christusverähnlichung in der Stigmatisation hin entfaltete⁶. Man weiß, daß der Gedanke letztlich durchgreifend von Bonaventura zu einem hagiographischen Konzept verdichtet wurde, indem er, fußend auf der Begründungslogik augustinisch-zisterziensischer Mystik, seiner Lebensdarstellung des Heiligen (*Legenda major*, 1260-63) eine triadische Struktur und die Motivik einer siebenmalig sich steigenden »Vision des Kreuzes«⁷ hinterlegte, bei deren letzter Franziskus »in mystischer Schau«⁸ ... »ganz zum Bild des gekreuzigten Christus«⁹ geworden war: kulminierendes Erlebnis eines stufenweisen Aufstiegs der Seele zu Gott.

In der hier vollzogenen Umschichtung des übernatürlichen Wunders zu einem innerseelischen Prozeß, zum Resultat einer aus *compassio*-Verlangen heftig stimulierten Einbildungskraft (*vehemens imaginatio*)¹⁰ tritt das Kennzeichnende des hagiographischen Umbruchs insgesamt exemplarisch hervor: Es ist der Grundgedanke der imaginativen, visionär das Jenseitige schauenden Begabung und ihrer transformativen Kraft im Menschen, der Gedanke der Selbstheiligung vermittelt der »perfecta Dei dilectio ex clara visione procedens«¹¹, der, weit hinausführend über den Kult des Franziskus selbst, konstitutiv wurde für die Ausprägung eines neuen passionsmystischen Heiligentypus.

Es gehört nun merkmalshaft zum Befund dieser Entwicklung, daß fortschreitend in der hagiographischen Überlieferung ein Motivkomplex besondere Bedeutung gewann, in dem sich die neue Heiligkeitsauffassung sinnfällig veranschaulichte, und dem vornehmlich aus kunsthistorischer Sicht ein außergewöhnliches Interesse zuwächst: der Motivkomplex der heiligenden Bildandacht. Die Gnadenkraft der imaginativen Versenkung ins Übersinnliche wurde hier zur schauenden Versenkung ins Bildwerk in Entsprechung oder sogar – im Falle der visionären Verlebendigung des Bildsujets – in Gleichung gesetzt.

Wiederum ist der Fall des Franziskus hierfür exemplarisch. Bereits Thomas von Celano fügte in die zweite, durchgehend umgearbeitete Redaktion seiner Franziskuslegende (1246/1247) die seither berühmt gewordene Wunderepisode der Andacht vor dem Tafelkreuz von San Damiano ein, das sich dem jungen Franziskus, während er es kontemplierte, zugeneigt und ihn angesprochen haben soll¹². Dem Episodenbericht hinterliegt die Sinnbedeutung einer biographischen Präfiguration der Stigmatisation: In jener Bildandacht, so formuliert Celano, widerfuhr dem Heiligen zum erstenmal »durch und durch die unaussprechliche Wandlung seines Wesens« und wurden »seinem Herzen, wenn auch noch nicht seinem Fleische, die Male des verehrungswürdigen Leidens tiefer eingedrückt«¹³. In dieser inhaltlichen Konzipierung figuriert das Schauen des Kruzifixus im Bild als Vorstufe und Vorform zur Schau des Seraph-Kruzifixus in der Vision. Bilderleben und Visionserlebnis treten ins Verhältnis analoger, allein graduell unterschiedener Erfahrungsformen des Jenseitigen. Eine Miniatur des ausgehenden 13. Jahrhunderts in Carpentras¹⁴ setzt diesen Sinnbezug überraschend konsequent ins Bild: Sie läßt das Stigmatisationsgeschehen selbst als reale Bildandacht im Kirchenraum und vor dem Seraph als Altarbildwerk mit zugehörigen Öllampen spielen. Was der Heilige als einmalige Vision erfuhr, die ekstatische Versenkung ins Übersinnliche, erscheint hier transformiert zur Versenkung ins gegenständliche Bildwerk, die mystische *unio* gewandelt zur Bildandacht.

Wie weitreichend diese Sinnauslegung verstanden wurde, vermag ein Holzkreuz mit dem plastischen Seraph-Kruzifixus in Skepe (Polen) zu belegen, das dem frühen 14. Jahrhundert entstammt¹⁵. Es läßt den Betrachter die Wirklichkeit der Stigmatisation faktisch als einen Versenkungsakt ins Bildwerk erfassen und dient ihm zugleich als Instrument, in persönlicher Mimese dem Heiligen nachzueifern. Stellt man der Holzskulptur eine spätere Handschriftenillustration mit einer Vision des Heinrich Seuse († 1366) zur Seite¹⁶, so werden die Praktiken der an ihm vollzogenen Andacht und Einstimmung zur Franziskusimitation leicht einsehbar. Der Franziskusminiatur verwandt, erscheint auch hier der revelatorisch geschaute Seraph bildwerkartig fest montiert; die zahlreich beigegebenen Inschriften vergegenwärtigen die eindringende Intimität eines Dialogs, der sich zuletzt ins Nacherlebnis der Stigmatisation steigert (»Oh, Herr, lehr mich, daß ich leiden kann, so wie Du es willst...«).

Die Stigmatisationsvision des Heinrich Seuse als Resonanz auf die Franziskuslegende begegnet, wie man weiß, in der neuen Hagiographie keineswegs als Einzelfall. So berichtet über die selige Margarete von Ungarn († 1270), in klarer Umformung ihrer historischen Gestalt, ein italienischer Legendenzusatz des frühen Trecento von ihrer ekstatischen Entrückung vor dem Bild des Gekreuzigten und ihrer schließlichen Stigmatisierung¹⁷. Gleichfalls widerfuhr der Dominikanerheiligen Katharina von Siena († 1380), laut Bericht ihrer Kanonisationsakte, nach wiederholten Revelationserlebnissen vor Bildern zuletzt die eigene Stigmatisation unmittelbar bei der Gebetsandacht vor einem Bild des Kruzifixus im Kirchenraum¹⁸. In anderen Fällen, denen der hl. Chiara da Montefalco († 1308), der seligen Angela da Foligno († 1309) und zahlreicher anderer mehr, wird überliefert, daß sie während ihrer Bildandachten wiederholt mit Christus erlebnishaft ans Kreuz geheftet worden seien, in inwendiger Reproduktion der Kreuzespassion¹⁹. Eine Sieneser Bildtafel des späten 14. Jahrhunderts, die die hl. Katharina von Siena mit vier weiteren Dominikanerseligen in einer Arkadenstellung vereint²⁰, führt ihre revelatorischen Gebetsandachten je als Gipfelpunkt der Vita in der Predellazone auf und legt darin zugleich eine Gradation der andachtsmäßigen Verähnlichungskraft an: sich steigend zur Bildmitte hin von der geistigen Schau über die miterlebende Betrachtung des Altar-Kruzifixus bis zu dessen Verlebendigung und hierbei sich erfüllenden Einprägung seiner Wundmale.

Das inhaltlich Gemeinsame all dieser Beispiele wird deutlich: Die Bildandacht figuriert im Kontext der neuen Hagiographie als Akt der religiösen Selbstheiligung, dem Bildwerk wächst die Bedeutungsdimension eines Instruments der Jenseitsschau, der *sancta imaginatio*, zu.

Besonderes Interesse, weil der Frühzeit der Entwicklung entstammend, verdient in dem Zusammenhang ein um 1260 von Guido da Siena ausgeführtes Flügeltabernakel der Sieneser Pinakothek, das Szenen aus der Legende des Beato Andrea Gallerani mit je einer Episode des Dominikus und des Franziskus vereint²¹. Die Gebetshinwendung des Seligen an ein Bild des Kruzifixus ist in anschauliche Analogie gesetzt zum Darstellungsformular der Franziskusstigmatisation und belegt deren hagiographische Prototypfunktion in der Passionsmystik. Daß auch Dominikus, die im Ranganspruch der beiden Bettelorden gleichsam konkurrierende Heiligengestalt, gleicherweise in der Ausübung eines Gebets – das ein Wunder der Jungfrau Maria erwirkt – figuriert und somit inhaltlich wie auch in der formalen Disposition der Franziskusdarstellung korrespondiert, vertieft diesen Sinnbezug. Wenn im ganzen Bilderarrangement somit drei Szenen kontemplativer Andacht zwei anderen gegenüberstehen, die den Seligen in Ausübung der evangelischen Barmherzigkeitswerke (Almosenspende, Pilger- und Leprosenfürsorge) zeigen, so gelangt in diesem

Verhältnis der hagiographische Umbruch an einem Bildzeugnis, das genau in seiner Umschlagsphase entstand, sinnfällig zur Anschauung.

Entgegen dem Eindruck der bisherigen Beispiele konstituierte sich jedoch das neue Bedeutungsverständnis religiöser Bildkontemplation keineswegs allein in Resonanz auf das Thema des Kruzifixus. Auch fand die Bildandachts-Motivik topische Verbreitung nicht nur in den Viten der ›neuen‹ Heiligen. Als hagiographische Projektion ex post konnte sie auch in die Legendendarstellungen frühchristlicher und altmonastischer Heiligengestalten, etwa der Maria Magdalena, des Benedikt oder des Abtes Antonius eindringen²².

Den bemerkenswertesten und zugleich folgewirksamsten Fall einer hagiographischen Umarbeitung ex post bietet die Legende der Katharina von Alexandrien mit der Ausbildung ihrer Sposalizio-Episode im frühen 14. Jahrhundert. Fehlt das Motiv noch in der *Legenda Aurea* oder bei Vinzenz von Beauvais, so klingt es zuerst vereinzelt in hagiographischer Dichtung des späten 13. Jahrhunderts an, doch hier noch strikt im Sinne einer auf biblisch-exegetischer Sponsa-Motivik fußenden Versinnbildlichung der Hingabe an Christus²³. Erst im Trecento, faßbar seit den zwanziger Jahren in italienischen Bild- und Textzeugnissen, taucht das eigentliche Vermählungsmotiv auf, nunmehr konkretisiert zum historischen Realgeschehen und ausgelegt als mystische Erfahrung einer sinnlichen Herabkunft und Gegenwart Christi zum Verlöbnis²⁴. Die Transformation der frühchristlichen Blutzeugin zur Mystikerin voll gegenwärtiger Empfindung bietet ein Beispiel par excellence für den hagiographischen Umbruch. Dies umso mehr, als wiederum auch hier die Vermittlungskraft eines religiösen Bildes an zentraler Stelle steht: Als sie sich in ihrer Jugend im Verlangen, Christus und die Jungfrau zu sehen, an einen Eremiten wendet, überreicht ihr dieser ein Tafelbild mit der Darstellung der Muttergottes und weist sie an, es beim Gebet eindringlich zu kontemplieren; als ihr nachts darauf tatsächlich eine Erscheinung der Jungfrau Maria widerfährt, bleibt ihr jedoch der Anblick Christi, der ihr den Rücken zukehrt, verwehrt; erst nach weiterer Unterweisung in den Passionsmysterien durch den Eremiten wird ihr in einer zweiten durch ihre Bildandacht erwirkten Vision nunmehr auch die ganze, innige Zuwendung Christi, die sich zuletzt im mystischen Verlöbnis erfüllt, zuteil²⁵.

Die neugeprägte Episode fand als hagiographisches Exemplum der Selbstheiligung ungewöhnliche Verbreitung in Schrifttum und Bilddarstellungen und wirkte auch auf die Legenden anderer Heiliger: Die selige Margarete von Ungarn erwählte sich, laut Legendenzusatz des Trecento, Katharina ausdrücklich zum Vorbild für ihr Leben in meditativem Aufstieg zu Gott²⁶; Bilddarstellungen des Sposalizio inspirierten Katharina von Siena zu ihrem eigenen mystischen Verlöbnis mit Christus...²⁷.

So fand die Stigmatisation des Franziskus als Paradigma der Selbsterhöhung hier ein hagiographisches Pendant von durchaus verwandter Geltung. Daß beide Ereignisse nicht unähnlich als durch Bildandachten initiiert und erwirkt vorgestellt wurden, verdichtet den hier skizzierten Entwicklungszusammenhang.

Gewiß sind hagiographische Berichte, die über wunderhafte Bildandachten der Heiligen sprechen, im späten 13. Jahrhundert nichts grundsätzlich Neues mehr. Bereits die San Damiano-Episode des Franziskus ist nicht, wie Thomas von Celano glauben machen will, eine »neue« und »für unsere Zeiten unerhörte Begebenheit«, sondern fußt vielmehr auf Vorgaben der Legendentradition²⁸. Schon von Bernhard von Clairvaux († 1153) weiß die Legende zu berichten, daß er ein Bild des Kruzifixus küßte, als sich ein Arm von dessen Corpus löste und ihn in inniger Bewegung berührte²⁹. Ähnlich lautende Berichte über andere Heilige ließen sich anführen³⁰. Dabei ist bezeichnend, daß sich vornehmlich aus dem

verinnerlichten, geistlich-religiösen Milieu des reformierten Mönchtums im 12. Jahrhundert, dessen eigentliche Nachfolge, wie zuvor skizziert, die nunmehr neu auflebende Erlebnismystik antritt, legendarisch-hagiographische Vorläufer für die späteren Bildvisionen überliefert finden³¹.

Gleichwohl unterscheidet sich von dieser Tradition die Motivtopik der neuen Hagiographie bedeutsam und in mehrfacher Hinsicht. Neu ist nicht nur der ungleich ausgreifendere Grad ihrer Verbreitung³². Neu ist vor allem auch die inhaltliche Ausformung und legendeninterne Gewichtung des Wundermotivs. Erst jetzt rückt die psychologische Komponente des Vorgangs als einer eindringenden Versenkung in die Bildwirklichkeit und eines rückhaltlosen Bilderlebens bis hin zur sinnlichen Teilhabe am Sujet in den Mittelpunkt. Erst jetzt auch wird sie zugleich zu einem Hauptindikator für die Persönlichkeitsstruktur des Heiligen und sein Imitatio-Vermögen. Inhaltliche Sinngebungen, die vormals dem Wunderhergang nicht selten zugrundelagen, etwa thaumaturgischer oder ein heiliges Handeln affirmierender bzw. einen falschen Glauben zurückweisender Natur, verlieren nunmehr ihre Geltung³³. Die imaginative Leistung selbst, das Bilderleben, wird nun als Zeugnis göttlicher Begnadung demonstriert. »Wann immer ich eine Abbildung des Leidens Christi sah, konnte ich mich kaum aufrechterhalten, es ergriff mich ein Fieber und ich wurde krank«, so wird die wieder und wieder aufrührende Hingabe der Angela da Foligno an Bilder des Kruzifixus überliefert³⁴. Dies: Die Steigerung der Bildandacht zur systematisch betriebenen Ekstase, das Herausstreichen ihrer substantiellen Mittlerbedeutung und ihrer Funktion als subjektivierende und dogmenüberschreitende Aneignung von Heilswahrheiten, markiert eine der wesentlichsten Fortentwicklungen gegenüber der Vorläufertradition des Motivs.

Doch reichen die Unterschiede noch weiter. Denn die Wandlungen im Inhaltlichen standen eng in Rückbindung zu einem Wandel des gesellschaftlichen Bezugssystems selbst, in dem und für das sich die neue Hagiographie konstituierte. Ihr Kontext war bestimmt durch einen die Sozial- und Kulturordnung wie die religiöse Wirklichkeit der Gläubigen tief erfassenden Strukturwandel: Im zweiten Jahrhundertviertel durch den allgemeinen Zuzug der Bettelorden in die Stadtzentren eingeleitet als ein Transfer mönchischer Lebens- und Frömmigkeitsformen aus dem großagrarisch-klösterlichen in den städtisch-kommunalen Lebensraum, wirkte er nun, im Fortgang des 13. Jahrhunderts, im raschen Aufblühen neuer Bußbruderschaften und Tertiariervereinigungen, gleichsam als »Monachisierung der Laien« (Harnack), tief in die städtische Gesellschaft selbst hinein³⁵. Franziskus und die mit und nach ihm auftretenden mystisch-kontemplativen Heiligen wurden zu Protagonisten einer nunmehr im urbanen Lebensraum angesiedelten, ihrem Ursprung nach jedoch monastisch-asketisch konstituierten Religiosität und Frömmigkeitsausübung. Es ist symptomatisch für den Vorgang, daß beispielsweise für das Milieu klösterlich-eremitischer Abgeschiedenheit bestimmtes Erbauungsschrifttum aus bernhardinischer Zeit, betitelt etwa »De contemptu mundi«, »Speculum monachorum«, »Epistula ad fratres de Monte Dei« etc., jetzt eine neue breite Rezeption in der städtischen Gesellschaft fand³⁶. Ebenso war die Laizierung der Visionserfahrung eine Folge dieses Wandels: Nicht mehr der Ordens- oder Weltgeistlichkeit entstammte nunmehr die überwiegende Mehrzahl der neuen Heiligen und Mystiker, sondern dem Laientum der Stadt³⁷.

Aus sozialpsychologischer Sicht eigneten diesem Umschichtungsprozeß durchaus kompensatorische Funktionen: Für den Städter, der verstrickt war in weltlich kommunales Wirken, in Parteienzwist und Kapitalhandel, vermochte sich in den Paradigmen asketischer Kontemplation und Anachorese gleichsam ein Gegenideal zur eigenen Lebenswirklichkeit

zu verdichten³⁸. Das Erlebnis einer Sinnantithese zwischen der Gottesnähe *in eremo* und der Gottesferne *in civitate*, in dem sich die Spannung zwischen einer kollektiven religiösen Ethik und dem Autonomieanspruch des bürgerlichen Individuums objektiviert, schuf sich in den Formen praktizierenden Bußeyfers im Sinne der Laienpenitenten oder in der Praxis streng bußvoller Gebetsversenkung Wege der Kompensation. Ein exzessives Beispiel gibt der frühe Fall der Patrizierstochter Umiliana de' Cerchi in Florenz: In strengster Selbstzucht und Askese und gänzlicher Abgeschiedenheit von ihrer Mitwelt, lebt sie über Jahre hin als Reklusin mitten im dichtbesiedelten Zentrum der Stadt, eingeschlossen in ihren Familienturm, und verwirklicht darin die Fiktion eines anachoretischen Daseins »in arduis montibus et in desertibus et solitudinibus«³⁹.

Dabei ist zu vermerken, daß nicht allein die Laienwelt, vielmehr auch das neue städtische Mönchtum der Bettelorden selbst in seinem Schrifttum allenthalben den drückenden Konflikt zwischen dem Faktum der eigenen Urbanisierung und Klerikalisierung und dem altmonastischen Ideal eines von eremitischer Strenge und Stadtferne geprägten *contemptus mundi* widerspiegelt⁴⁰. »Descendere de monte contemplationis in civitate actionis«: Dies bezeichnet der Pisaner Erzbischof Visconti als die fundamentale Schuldverstrickung der Bettelmönche, die erst im Fegefeuer wieder abgegolten werde⁴¹. Dabei ist bezeichnend, daß die an der Unversöhnlichkeit beider Lebenswelten sich entzündende Krise im monastischen Selbstverständnis der Mendikanten ihre Kulmination bereits früh, in einer Reihe von Rechtfertigungstraktaten der fünfziger und sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts, und folglich synchron zur Umschlagsphase des hagiographischen Wandels erlebt⁴².

Dieser Hintergrund erhellt die sozialhistorischen Prämissen, unter denen dem Motiv der mystischen Bildandacht die neue Dimension seiner hagiographischen Bedeutung zuwuchs. Auf den Punkt gebracht, finden sich in ihm religiöse Ansprüche und Zielvorstellungen, die an die Wirklichkeit der bürgerlichen Andachtspraxis selbst geknüpft waren, zu verbürgter Modellprägung und kollektiver Repräsentation erhoben. Bereits die zuvor angeführte Franziskusminiatur in Carpentras, die die entrückende Gottesschau *in monte contemplationis* durch eine entrückende Bildkontemplation im Kircheninneren substituiert, weist auf diesen Zusammenhang: Sie wertet die Gebetsversenkung in der Bildandacht als gleichwertig zur Ekstase in der Anachorese. Ähnlich eine spätere Sieneser Miniatur des Lippo Vanni (ca. 1345)⁴³. Sie hat zum Thema die Erteilung der letzten Kommunion durch Bischof Maximin an die heilige Magdalena, deren Seele darauf folgend auffährt. In durchgreifender Abweichung von der von der Bildtradition fest geprägten Ikonographie, derzufolge die Szene *in eremo*, in der karstigen Einsiedlerhöhle der Büsserin spielen müßte⁴⁴, ist auch hier das Geschehen in ein Gebäudeinterieur verlegt und zu einer Bildandacht der Heiligen gewandelt: Die Selbstversenkung ins Bild tritt an die Stelle eremitischer Gottesmeditation, die mystische Entrückung an diejenige der Seelenauffahrt. Das Beispiel ist umso bemerkenswerter, als Magdalena, die sich in radikaler Abkehr von ihrem einst mondän geführten Leben der Buße in strenger Weltflucht hingab, zur schlechthin prototypischen Heiligengestalt für das städtische Laientum, zumal für Penitentenkreise wurde⁴⁵.

Stellen wir den beiden Miniaturen ein drittes Bildbeispiel zur Seite: Eine Florentiner Seidenstickerei aus der Mitte des Trecento zeigt, der Magdalenenminiatur verwandt, den Tod und die Seelenauffahrt der hl. Verdiana († 1243)⁴⁶. Die Legende berichtet, daß die Heilige, die als Reklusin über dreißig Jahre asketisch und von der Außenwelt gänzlich abgeschieden in ihrem Eremitorium bei Castelfiorentino lebte, in der Stunde ihres Todes, das nahe Ende ahnend, in Gebetsversenkung niederkniete und darauf verschied; erst Tage

später von den durch wunderhaftes Glockenläuten aufmerksam gemachten Bürgern des nahen Ortes aufgesucht, wurde sie als Leichnam, doch noch in unverändert gleicher Haltung kniend, vorgefunden⁴⁷. Diesen Moment illustriert die Darstellung, doch neuerlich, darin der Magdalenenminiatur direkt analog, in Umdeutung zu einer Bildandacht, gerichtet auf ein Tafelbild des Erlösers in Halbfigur. Dabei verdient besonderes Interesse, daß nicht nur wiederum die Anachorese als Bildandacht aufgefaßt ist, sondern als solche auch ins Interieur eines städtischen Ambientes verlegt und dabei mit allen Requisiten der »bürgerlichen« Andachtspraxis (Gebetsecke, Betpult, aufgeschlagenes Stundenbuch, das »Kleine Bild«: *petit tableau*) ausgestattet ist⁴⁸.

Auf Guido da Sienas Tabernakel findet sich gleichfalls die Franziskusvision *in eremo* zur Gallerani-Bildandacht in kenntlich städtischer Szenerie ins Verhältnis analoger (wenn auch hier noch graduell verschiedener) Frömmigkeitsformen gesetzt. Dieselbe Bedeutungsperspektive weist nicht zuletzt auch die zuvor resümierte Katharinenlegende auf: Es ist ein Eremit, der der jungen Katharina von Alexandrien, die im Wohlstand weltlicher Güter lebt, das Bild der Muttergottes überreicht und seine eindringende Kontemplation als sichersten Heilsweg anempfiehlt.

In den hier aufgeführten Beispielen gelangt deutlich die gesellschaftliche Zielvorstellung einer integrativen, Laienwelt und strenges Mönchtum, Stadtextistenz und Bergeseinsamkeit, *saeculum* und *eremum* ineinsführenden Verwirklichung religiöser Ansprüche zum Ausdruck. Die kirchliche oder häusliche Bildandacht figuriert darin als Variante, ja Substitut zur faktischen Weltentsagung *in eremo*. Das Anspruchsziel real gelebter Anachorese, das der Laie in der Welt nicht zu verwirklichen vermag, überträgt sich als religiöse Sinn dimension auf seine Andacht vor dem Bild, um sich darin jedoch als Erlebnis aus der Kraft visueller Kommunikation zugleich auch neu zu konstituieren.

Daß sich die kontemplative Jenseitsschau der Eremiten auf diese Weise zu einer Schau des materiellen Bildes objektiviert und darin zugleich gesellschaftlich verallgemeinerte, fand Niederschlag unter anderem in der Herausbildung eines neuen Erfahrungssinnes für die Bedeutung des Bildes als Medium, für die Bedeutung bildhaften Kommunizierens. Die Vorstellung von der Transzendenz vermochte eine bildhafte Form anzunehmen und als solche auch kognitiv erfaßt zu werden. Bereits der Franziskaner Salimbene (ca. 1287/1288) beschreibt sein Erlebnis einer Traumvision als Imaginieren der thronenden Madonna in eben jener Gestalterscheinung, in der sie ihm aus den Bildwerken vertraut war⁴⁹. Als in späterer Zeit der hl. Francesca Romana, die in S. Maria in Aracoeli in Rom vor der in ihrem Tabernakel unsichtbar verschlossenen Marienikone der *Avvocata* betet, eine himmlische Revelation der Jungfrau Maria widerfährt, erscheint ihr diese nicht *in persona*, sondern als *imago*, in bildmäßiger Gestalt⁵⁰. Inwendig religiöses Schauen erfährt eine Umprägung zu bildhafter Form. Exemplarisch ist besonders der Fall der hl. Katharina von Siena, die mehrfach Visionen der himmlischen Personen, Christi, Mariens und der Heiligen, erlebt, »genau in der Gestalt, in der sie sie auf den Bildern in der Kirche gesehen hatte« (»in quella forma che veduto l'aveva dipinto nella chiesa«)⁵¹. Das Bild der heiligen Gestalten bleibt hier als geistige Einprägung in der Erinnerung haften und ist als Leistung der Imagination reproduzierbar.

Die Beispiele signalisieren eine Wahrnehmungsgabe, die im Erlebnis des Sehens zugleich die Wirklichkeit des Mediums bewußt hält, die kognitiv zu scheiden vermag zwischen der Darstellung selbst und dem Faktum ihrer Darbietung als Bild. Die Komplexität, die dieser Wahrnehmungssituation eignet, mag ein Fallbeispiel, ein Tafelbild der Florenti-

ner Domopera, das die Erfahrungsqualität des Bildes als Inhalt in die Darstellung selbst aufgenommen hat, im folgenden umreißen.

139

Nach Auskunft der Inschrift auf der unteren Rahmenleiste wurde das Bild im Jahr 1335 angefertigt, dem stilkritischen Befund zufolge fraglos in der Werkstatt Bernardo Daddis⁵². Historische Daten über die Stifter, die im Bildvordergrund in Proskynese selbst vertreten sind, sowie über den einstigen Bestimmungsort des Bildes liegen nicht vor. Mit einer Basisbreite von 1,16 m überschreitet es die Maße eines Andachtsbildes im privaten Hausgebrauch. Es kann in der Kirche, für die es bestimmt war, auf dem Altar eines privat gestifteten Oratoriums oder Kapellenraumes gestanden haben. Auf diese Funktion ist seine komplexe Bildstruktur abgestimmt.

Es erstellt ein internes Bildverhältnis zwischen einem Rahmenbild, das die beiden Heiligen Katharina von Alexandrien und Zenobius sowie im Giebelsegment Christus Salvator aufführt, und der Halbfigur Mariens als Bild im Bild. Steht das Rahmenprogramm in Resonanz auf die komposite Struktur großgestaltiger Triptychen oder Polyptychen, worauf insbesondere die dort geläufige Form des Giebelabschlusses mit der Halbfigur des Erlösers weist, so fingiert der Mittelteil die Objektform einer nahsichtigen, halbfigurigen Marien tafel. Repräsentatives, auch in der Thematik komposites Altarbild und nahsichtige, mit sich identische Marienikone gehen eine Verbindung ein, doch in einer Weise, die die Differenz ihrer Bildbegriffe vielschichtig thematisiert.

Die Darstellung vereint einen disparaten Personenbestand. Doch organisiert sie ihn in einer Bildanlage, die auf die Wahrnehmung eines kohärenten innerbildlichen Realitätsbezuges zielt. Dies geschieht sowohl durch das perspektivisch einheitlich erfaßte Raumgefüge mit durchgezogener Marmorbühne, davor ansetzendem gemustertem Boden und in der Mitte aufruhendem Holzrahmen, als auch durch den situativen Bezug, der in Blick, Gestik und Körperhaltung zwischen den Assistenzheiligen und Maria und zwischen ihr und den Stifterfiguren eingerichtet ist. Gleichwohl wird die Wahrnehmung der Disparität dadurch nicht überspielt: Die mehrfache Divergenz des Figurenmaßstabes – von Maria zu den Heiligen, von den Heiligen zu Christus, von ihm zu den Stiftern –, wie auch die in seltsamem Mißverhältnis zur Abbildwirkung des internen Rahmenaufbaus gesetzte Erscheinung Christi als gewissermaßen »abgeschnittene« Halbfigur, widersetzen sich der schlüssigen Erfassung von Kohärenz.

Diese Einbindung in und zugleich Herauslösung aus einem raum- und geschehenslogischen Wirklichkeitsbezug, die Diskontinuität der Realitätsgrade, gehört in die inhaltliche Rechnung des Bildes. Ihr eigentlicher Sinn bündelt sich gleichsam als Ambivalenz im Seinsmodus der Person Mariens. Diese tritt in der Existenzform eines Tafelbildes in Erscheinung und ist als solches in ihrem Realitätsmodus in Differenz gesetzt und gesondert von allen übrigen Bildpersonen. Gleichwohl aber erscheint sie wie diese agierend und erfüllt von lebendiger, aus ihrem Bild heraus kommunizierender Präsenz. Sie ist ein Bild, und doch darin von personaler Gegenwart. Das Tafelbild wird hier im eigentlichen Sinn als Medium thematisiert, durch das die himmlische Person aus ihrer Transzendenz der irdischen begegnet. Die personale Wirklichkeit Mariens wird in bildmäßiger Form erfaßt.

Daß in dieser Weise das Bild als Mittler zur Transzendenz thematisch wird, steht aber in Rückbezug auch zur inhaltlich-ikonographischen Ebene der Darstellung. Maria erscheint in der sonst selten begegnenden Ikonographie der »Madonna del Parto«, der »Jungfrau in der Hoffnung«, die im Thema der Schwangerschaft auf die privilegierte Position Mariens als *mater omnium* und in dieser Eigenschaft auf ihre besondere Rolle als Hauptinterzessorin

vor dem Thron Gottes verweist⁵³. Dieser inhaltliche Akzent steht in direktem Bezug zum Inhalt der Inschrift, die Maria in Form eines Buches als Bittgesuch der Stifterin bereits entgegengenommen hat. Sie spricht die Adressatin affektbetont als »dolcissima vergine Maria« an und führt weiter aus: »Ich bitte Euch, daß Ihr Ihn (Christus) in seiner Macht bittet, daß Er mir Gnade erweise für all das, was mir angelegen ist.«⁵⁴. Auf den theologisch-dogmatischen Sinn dieser Bittandacht, die deutlich stuft zwischen dem bloßen Vermögen zur Interzession in Maria und der Kraft des göttlichen Gnadenerweises selbst in Christus, ist planvoll das Rahmenprogramm abgestellt, indem es Christus als Richter von hieratisch-unnahbarem Ausdruck ins Giebelsegment erhöht (und gleichsam entrückt), der Jungfrau Maria aber zwei Assistenzinterzessoren unterschiedlicher Stände (*martyres, confessores*) beiorndnet, und somit die intime Anheimstellung der Stifterin auf eine eschatologische Hierarchie der Kirche verweist. Dieser Bezugsrahmen erhellt die Dimension, die in der Vorstellung vom Bild als Mittler zur Transzendenz enthalten war. Er bekundet den gedanklichen Gehalt, den sich die Andacht durch kontemplative Versenkung erschloß.

In ähnlichem Zusammenhang wie das Florentiner Bild erscheint auch ein Tafelbild von Vitale da Bologna in Rom, Pinacoteca Vaticana, das im selben Zeitraum entstand (ca. 1340)⁵⁵. Es erweitert sein eigentliches Thema, die Muttergottes mit Kind, zur Darstellung einer innerbildlichen Kommunikation. Eine kleine Gruppe proskynierend in Gebetsandacht verharrender Geißlerbrüder ist mit den beiden himmlischen Bildpersonen zu einer Interaktion zusammengeführt, als deren Höhepunkt Christus sich in Körperwendung und unmittelbarem Blickkontakt ihnen zuneigt und seinen Segen spendet. Doch wickelt sich dieser Vorgang im Bildinnern nicht im Sinne einer kohärenten Wirklichkeitsillusion ab. Die Christus-Maria-Gruppe bietet sich vielmehr im Eigenwert ihres Größenmaßstabs und unüberschnittenen Konturs und im Formular der halbfigurigen Komposition als Gestalter-scheinung von eigener Identität, als autonomes Bild dar. Indem die Geißlerbrüder vor ihr beten, wird sie zum Bild im Bild: Bedachtsam aus der Bildmitte nach rechts gerückt und in Diskrepanz und Überschneidung zur außen umlaufenden Rahmenpunzierung gesetzt, nicht zuletzt auch durch die Künstlersignatur in seiner internen Bildbegrenzung und als Bildidentität definiert.

Als bildintern vollzogene Andacht wird die Darstellung zu einer Verhaltensperspektive für den externen Betrachter selbst. Dessen Wirklichkeit ist gut rekonstruierbar. Noch im frühen 18. Jahrhundert befand sich die Bildtafel an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, auf dem Altar des Spedale dei Battuti bianchi, einer lokalen Bruderschaft der Geißler, in Ferrara⁵⁶. Die Miniatur eines Antiphonars, das 1365 für eine gleichartige Bruderschaft, die *battuti bianchi* der S. Maria della Carità in Venedig, angefertigt wurde, also in zeitlicher und regionaler Nähe zu Vitales Bild, illustriert ein Kultlokal derselben Art, mit einem gleicherweise halbfigurigen Marienbild auf dem Altar, dem die Geißlerbrüder ihre Verehrung antragen⁵⁷. Was auf Vitales Tafel die Betergruppe fiktiv vorgab, wurde somit vom außerbildlichen Betrachterkreis der *battuti bianchi* faktisch reproduziert. Allein von ihrem Auftreten, nicht dem der bildinternen Beter, sind auch die Blickrichtung und Gefühlslage Mariens motiviert, auf das Hier und Jetzt ihrer Bildandacht konzentriert sich ihre Anteilnahme, um sich darin im Ausdruck personaler Gegenwart zu vermitteln.

So zieht die Darstellung aus einer überlegten Ambivalenz von Bildwirklichkeiten ihre tiefere Wirksamkeit. Sie ist eine mit sich identische Ikone und hält doch die eigene Fiktivität, die Bedeutung des Bildes als Bild, im Betrachter bewußt. Sie bietet sich ihm als sinnliches Objekt seiner Andacht dar und trennt ihn doch vom ungebrochenen Erlebnis der Wahrnehmung durch die Struktur ihrer Bildhaftigkeit.

In dieser Ambivalenz ist tiefergreifend auch eine religiöse Sinnaussage angelegt. Daß sich dem bußergebenen Betrachter in den eigenen, außerbildlichen Sehraum hinein die Kommunikation allein mit Maria eröffnet, sich sein eigentliches, höchstes Zielverlangen jedoch, die Kommunikation mit Christus selbst, nur im Fiktivraum des Bildes erfüllt, darin nur mehr reflektiert, doch nicht mehr miterlebt zu werden vermag: Diese Differenzerfahrung zwischen unmittelbarer (Maria) und nur mittelbarer (Christus) Gegenwartserfahrung der himmlischen Personen im Bild trägt nuanciert den Gedanken der Hierarchie himmlischer Instanzen, die gestuft ist zwischen Maria als Mittlerin und Christus als höchstem Gnadenspenden, in sich⁵⁸.

Damit aber wird durch die Fiktiv-Struktur eine Gradation visualisiert, die zeitgleich nicht nur im Bild der Florentiner Domopera begegnet, sondern auch im religiösen Schrifttum, besonders des Marienkultes, immer stärker an Bedeutung gewinnt. Ein Text im »Specchio della vera Penitenza« des Jacopo Passavanti gibt ein Beispiel: Ein Ritter, der, vom Teufel angeleitet, einst Christus verleugnete, begibt sich in die Kirche vor ein Bildwerk der Madonna mit Kind und fleht voll Buße Christus um Vergebung an; doch »auf seine Worte antwortete das Kindlein nicht, und so wandte er ihr (Maria) das Gesicht zu«. Erst als Maria fürbittend niederkniet, läßt sich Christus zur Vergebung herbei und bezeugt darin die Wirkkraft ihrer Interzession⁵⁹. Ähnlich bereits die Legende von der Bildandacht der Katharina von Alexandrien: Erst nach flehentlichem Zwiegespräch mit Maria, die ihrerseits mit der Bitte inständig in ihren Sohn dringt, und erst beim zweiten Versuch ihrer Bildandacht, bietet sich Christus, der der Heiligen beim erstenmal den Rücken zuekehrte, mit ganzer Zuwendung seines Blickes – als Erfüllung seiner Gegenwart – dar.

So kommt auf Vitales Tafel dem Tatbestand, daß Christus nicht aus dem Bild heraus auf den Betrachter blickt, sondern in der bildimmanenten Kommunikation verbleibt, eine sinnkonstituierende Bedeutung zu. Die *battuti bianchi* vor dem Bild empfangen seine Zuwendung nur in ihrer fiktiven Identität als Bildfiguren. Doch als solche in welcher Identität? Niedergekauert auf einem karstigen, rauhen Felsvorsprung, der steil nach unten abfällt: augenfällige Bekundung ihrer eremitengemäßen Verfaßtheit *in monte contemplationis*. Die Kontrastierung zur tatsächlichen Betrachterwirklichkeit, wie sie etwa die venezianische Miniatur illustriert, geschieht in tiefem Bedacht. In der Projektion auf die fiktionale, nur im Bild reale Wirklichkeit, wird die faktische Andacht der Betrachter zu ihrer Idealität erhoben. Das Fiktive tritt hier in die Funktion einer überhöhten Wirklichkeit, auf die hin man das eigene, irdisch verstrickte und zur Buße veranlaßte Dasein bezieht, um es von ihm her zu überspielen bzw. umzuprägen.

Damit kommt die eigentlich bedenkenswerte Sinndimension, die der Aufwertung des Bildes in der neuen Hagiographie eingelagert war, zur Anschauung. Nicht im dinglichen Bild, etwa im Sinne wunderhafter Wirkkraft, sondern im Subjekt des Betrachters selbst ereignet sich die Epiphanie der himmlischen Personen. Das bloß Fiktive von deren Wirklichkeit im Bild, der Mangel ihrer Objektivität, schlägt als Produktivität des eigenen Sehens, als Aufwertung der Subjektivität zu Buche. Die Freisetzung von und vor der Objektwelt durch das Imaginäre wird zum Signum eines Betrachtertyps, dessen historisches Aufkommen Anteil hat am Prozeß der Autonomwerdung des Individuums.

Anmerkungen

Die vorliegende Skizze ist Teil einer umfassend angelegten Studie, welche die Beziehungen zwischen Visionen und religiöser Bildkunst im Spätmittelalter zum Thema hat.

- 1 Dazu grundlegend: A. Vauchez, *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen age, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rom 1981, passim, besonders S. 83 f., 247-249, 435 ff., 452 f. 472 ff. sowie D. Weinstein/R. M. Bell, *Saints and Society. Italian Saints of the Late Middle Ages*, in: *Memorie Domenicane* 90, 1973, S. 180-194; vgl. ferner: M. Goodich, *Vita perfecta: The Ideal of Sainthood in the Thirteenth Century*, Stuttgart 1982, S. 42 und 127.
- 2 A. Vauchez (wie Anm. 1); ders., *L'idéal de sainteté dans le mouvement féminin franciscain aux XIII^e et XIV^e siècles*, in: *Movimento religioso femminile e francescanesimo nel secolo XIII (Atti del VII convegno internazionale)*, Assisi 1980, S. 315-337 und ders., *La sainteté mystique en occident au temps des papes d'Avignon et du grand schisme*, in: *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident. Colloque d'Avignon 1978*, Paris 1980, S. 361-368.
- 3 »... perfectius esset Christum imitari in passionibus quam in actibus«, zit. nach: A. Vauchez (wie Anm. 1), S. 476.
- 4 Vgl. den Überblick bei K. Ruh, *Zur Grundlegung einer Geschichte der franziskanischen Mystik*, in: *Vita Seraphica* 61, 1980, S. 1-24, sowie die Ausführungen unten im Text mit Anm. 35 und 36.
- 5 Für die zisterziensische Hagiographie: G. Penco, *L'imitazione di Christo nell'agiografia monastica*, in: *Collectanea Cisterciensa* 28, 1966, S. 17-34, ferner: R. Grégoire, *L'adage ascétique »Nudus nudum Christum sequi«*, in: *Studi storici in onore di Ottorino Bertolini*, Pisa o. J. [1978], Bd. I, S. 395-409. Zur Elisabeth von Marburg: R. Kroos, *Zu frühen Schrift- und Bildzeugnissen über die heilige Elisabeth als Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte*, in: *Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige: Aufsätze, Dokumentation, Ausst. Kat.*, Marburg 1981/1982, S. 180-239. Zu Franziskus von Assisi s. u.
- 6 Ein Überblick über das Quellenschrifttum und seine Entwicklung bei Stanislaw da Campagnola, *Francesco d'Assisi nei suoi scritti e nelle sue biografie dei secoli XIII-XIV*, Assisi 1981. Als Gesamtdarstellung nach wie vor wertvoll bleibt E. Benz, *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934. Zum Wandel des Franziskusbildes in den bildlichen Darstellungen seiner Legende siehe K. Krüger, *Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien*, Diss. München 1987.
- 7 Bonaventura, *Legenda major S. Francisci*, in: *Analecta franciscana* 10, 1926-1941, 555-652, XIII, 10 (dt. Übers.: S. Clasen, *Franziskus, Engel des Sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura, Franziskanische Quellenschriften*, Bd. 7, Werl/Westf. 1962).
- 8 Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum. De reductione artium ad theologiam* (Latein und Deutsch), eingeleitet, übersetzt und erläutert von J. Kaup O.F.M., München 1961, S. 148.
- 9 Bonaventura, *Legenda major* (wie Anm. 7), XII, 3. Vgl. zum Ganzen: E. Benz (wie Anm. 6).
- 10 Zur Bedeutung dieser Konzeption für die Franziskusikonographie siehe K. Krüger (wie Anm. 6), Kap. V u. VI.
- 11 So ein Zeuge beim Kanonisationsprozeß der Katharina von Siena über das Wesen ihrer Heiligkeit, zit. nach A. Vauchez (wie Anm. 1), S. 476.
- 12 Fr. Thomas de Celano, *Vita prima et vita secunda S. Francisci*, in: *Analecta franciscana* 10, 1926-1941, S. 1-268, II, 10 (dt. Übers.: E. Grau, *Thomas von Celano, Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi, Franziskanische Quellenschriften*, Bd. 5, Werl/Westf. 1964).
- 13 Ebenda; zum hagiographischen Konzeptionswandel von der ersten zur zweiten Celano-Vita am Beispiel dieser Episodeneinfügung: F. De Beer, *La conversion de S. François selon Thomas de Celano, Étude comparative des textes relatifs à la conversion en Vita I et Vita II*, Paris 1963, besonders S. 63 ff. und G. Miccoli, *La conversione di S. Francesco secondo Tommaso da Celano*, in: *Studi Medievali*, ser. terza, 5, 1964, S. 775-792; vgl. auch Anm. 6.
- 14 Carpentras, *Bibliothèque Inguimbertaine*, Ms. 77, fol. 180v; vgl. J. Gobry, *Franz von Assisi*, Hamburg 1958, S. 137.
- 15 Vgl. H. Egger, in: *800 Jahre Franz von Assisi, Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*, Ausst. Kat. Krems 1982 S. 478 f.
- 16 Vgl. R. Berliner, *God is love*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 42, 1953, S. 9-26, hier: S. 14; die Illustration stammt von ca. 1440; vgl. zu weiteren Darstellungen dieser Vision: U. Weymann, *Die Seusesche Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst*, Diss. Berlin 1938, S. 73 f. Zum Einfluß franziskanischer Mystik auf Seuse: J. A. Bizet, *Le mystique allemand Henri Suso et le déclin de la scolastique*, Paris 1946, S. 352 ff.

- 17 Vgl. dazu: F. Banfi, *Le stimmate della B. Margherita d'Ungheria terziaria di S. Domenico*, in: *Memorie Domenicane* 51, 1934, S. 297-312, der die Quellen zur Stigmatisation der Seligen diskutiert, und ders., *Specchio delle anime semplici dalla B. Margarita d'Ungheria scripto*, in: *Memorie Domenicane* 57, 1940, S. 3-10, 133-140.
- 18 Dazu: M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, S. 105ff., S. 117ff.
- 19 Vgl. hierzu den Überblick bei M. Petrocchi, *Correnti e linee della spiritualità umbra ed italiana del Duecento*, in: *Filosofia e cultura in Umbria tra medioevo e rinascimento*, Atti del IV convegno di studi umbri, Perugia 1967, S. 133-173; ferner: E. Menestò, *Beate e sante dell'Umbria tra Duecento e Trecento: una ricognizione degli scritti e delle fonte agiografiche*, in: *Sante e beate ombre tra XIII e XIV secolo*, Foligno 1985, S. 61-87, mit neuester Literatur; zu den Nachfolgestigmatisierungen: A. Vauchez (wie Anm. 1), S. 514ff.
- 20 Venedig, Accademia. Zu dieser Tafel, die – vermutlich zwischen 1394 und 1398 – von Andrea di Bartolo für den Dominikanerinnenkonvent Corpus Christi in Venedig ausgeführt wurde, siehe jetzt G. Freuler, *Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini and Sieneese Dominicans in Venice*, in: *Art Bulletin* 69, 1987, S. 570-586.
- 21 J.M. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, S. 69ff.
- 22 Zur Magdalena s.u. im Text mit Anm. 43; zum heiligen Benedikt siehe das Altarbild mit Szenen seiner Vita in Neapel, S. Gennaro (siehe L. Salazar, *Quattro dipinti su tavola...*, in: *Napoli nobilissima* 12, 1903, S. 65-70); zum heiligen Abt Antonius siehe den Tafelbildzyklus von O. Nelli in Florenz, *Collezione Corsi*.
- 23 Dazu: J. Sauer, *Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien*, in: *Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70sten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg i.Br. 1906, S. 339-351.
- 24 Vgl. dazu M. Meiss (wie Anm. 18), S. 107ff.
- 25 Nach einer lateinischen Legendenfassung von 1337, publiziert bei H. Varnhagen, *Zur Geschichte der Legende der Katharina von Alexandrien*, Erlangen 1891, S. 20ff.
- 26 Vgl. Banfi 1934 (wie Anm. 17), besonders S. 6 und 9.
- 27 Vgl. M. Meiss (wie Anm. 18), S. 105-113.
- 28 Vgl. N. Tamassia, *S. Francesco d'Assisi e la sua leggenda*, Padua – Verona 1906, S. 117 und Oktavian von Rieden, *»Das Leiden Christi im Leben des hl. Franziskus von Assisi. Eine quellenvergleichende Untersuchung im Lichte der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit«*, in: *Collectanea Franciscana* 30, 1960, S. 241-263 (Teil III), hier: S. 246.
- 29 J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus, Series latina*, o.J. (im folgenden: PL), Bd. 185, S. 419f.
- 30 Der hl. Godrich († 1170) spricht mit dem Kruzifixus, der sich ihm zuneigt und ihn mit leuchtenden Augen anblickt: *Libellus de vita et miraculis S. Godrici auct. Reginaldo monacho Dunelmensis*, Hg. J. Stevenson, London 1847, S. 154f., 282. Der Selige Giovanni Gualberto († 1073) begibt sich zur Gebetsandacht in die Kirche, als er »*crucem ejusdem ecclesiae caput sibi flectere contuetur*«: PL. Bd. 146, 767 C und *Acta Sanctorum*, Hg. Socii J. Bollandi, Antwerpen 1643 ff. (im folgenden: AASS), Juli III, 328 a. Rupert von Deutz erblickt im Angesicht eines Altarkreuzes »*vigilans in cruce viventem Filium hominis*«: PL. Bd. 168, S. 1590f., vgl. E. Beitz, *Rupertus von Deutz. Seine Werke und die bildende Kunst*, Köln 1930, S. 80ff. Zum Topos vgl. auch U. Berlière, *L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XIIe siècle*, Paris 1927, S. 231f., sowie auch die Wunderberichte des Zisterziensermönchs Caesarius von Heisterbach († 1240): E. Beitz, *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Köln 1926, S. 20ff.
- 31 Vgl. neben U. Berlière und E. Beitz (wie Anm. 30) generell zum Aufschwung großer Sammlungen derartiger Mirakelberichte im 12. Jahrhundert: A. Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden, I-V*, in: *Sitzungsberichte der Phil.-hist. Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Wien, 113, 1886, S. 917ff., 115, 1888, S. 5ff., 119, 1892, Abh. IX; 123, 1895, Abh. VIII; 1898, Abh. XIII.
- 32 Vgl. den summarisch-prozentualen Vergleich bei D. Weinstein/R.M. Bell (wie Anm. 1), besonders S. 191f. mit Anm. 21, der insbesondere für Italien einen zahlenmäßig eindrucklichen Anstieg von ekstatischen Revelationen der Heiligen gegenüber dem 12. Jahrhundert belegt.
- 33 Vgl. besonders das Beispiel des seligen Giovanni Gualberto (siehe Anm. 30), dem die leibhafte Zuwendung und Anrede durch den Kruzifixus nicht als Folge einer kontemplativen Gebetsleistung zuteil wird, sondern als Anerkennung für seine Schonung eines Mörders seines Verwandten.
- 34 Der hl. Angela von Foligno *Geschichte und Unterweisung*, Hg. J.M. Lammertz, 1851, S. 41.

- 35 A. Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Bd. 3, Tübingen 1910, S. 446. Vgl. die Diskussion des Problems bei D.E. Flood, *The Grundmann Approach to Early Franciscan History*, in: *Franziskanische Studien* 59, 1977, S. 311-319, sowie: *Stellung und Wirksamkeit der Bettelorden in der städtischen Gesellschaft*, Hg. K. Elm, Berlin 1981. Zu den städtischen Bruderschaften G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, 3 Bde., Rom 1977.
- 36 Dazu grundlegend G. Constable, *The Popularity of Twelfth-Century Spiritual Writers in the Late Middle Ages*, in: *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Florenz 1971, S. 3-28, und ders., *Twelfth-Century Spirituality and the Late Middle Ages*, in: *Medieval and Renaissance Studies* 5, 1971, S. 27-60. Vgl. auch P.O. Kristeller, der die Säkularisierung des monastischen Ideals bei Petrarca (*De vita solitaria*) und dem frühem Humanismus als »transfer of the ideal of the solitary life from the monk and hermit to the lay scholar« erklärt: P.O. Kristeller, *The active and the contemplative life in Renaissance Humanism*, in: *Arbeit, Muße, Meditation. Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, Hg. B. Vickers, Zürich 1985, S. 133-152, hier: S. 139f., mit Lit.
- 37 Vgl. A. Vauchez (wie Anm. 1), S. 326 und 439.
- 38 Vgl. D. Weinstein/R.M. Bell (wie Anm. 1), besonders S. 188ff., ferner M.B. Becker, *Individualism in the Early Italian Renaissance: Burden and Blessing*, in: *Studies in the Renaissance* 19, 1972, S. 273-297. Für einen Modellfall, die besondere Verehrung des in den Bergen bei Florenz einsiedelnden Eremiten Giovanni delle Celle durch den Kaufmann von Prato, Francesco di Marco Datini, vgl. P. Cividali, *Il Beato Giovanni delle Celle*, in: *Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 12, 1907, S. 353-477, hier: S. 372 und Ser Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, Hg. C. Guasti, Florenz 1880, Bd. 2, S. 313-316. Zur sozialreligiösen Funktion der Bruderschaften als städtische Alternative zum exklusiv-asketischen Mönchsleben siehe Meersseman (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 355ff., 410ff., 428ff. sowie auch H. Roggen, *Geschichte der franziskanischen Laienbewegung, Werl/Westfl.* 1971, S. 68ff.
- 39 Vgl. A. Vauchez (wie Anm. 2), S. 329ff., und A. Benvenuti Papi, *Umiliana dei Cerchi. Nascita di un culto nella Firenze del Dugento*, in: *Studi francescani* 77, 1980, S. 87-117. Zur historischen Person vgl. R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Bd. III, 1, Berlin 1908, S. 129-135.
- 40 Grundlegend die Studie von J. Le Goff, *Ordres mendiants et urbanisation dans la France médiévale*, in: *Annales*, E.S.C. 25, 1970, S. 924-946. Vgl. auch: B.H. Rosenwein/L.K. Little, *Social Meaning in the Monastic and Mendicant Spiritualities*, in: *Past and Present* 63, 1974, S. 5-32, sowie K. Elm, »Italienische Eremitengemeinschaften des 12. und 13. Jahrhunderts«, in: *L'eremitismo in occidente nei secoli XI e XII (Atti della seconda settimana internazionale di studio, Mendola, 1962)*, Mailand 1965, S. 491-559.
- 41 Vgl. A. Murray, *Archbishop and Mendicants in Thirteenth-Century Pisa*, in: *Stellung und Wirksamkeit der Bettelorden in der städtischen Gesellschaft*. Hg. K. Elm, Berlin 1981, S. 19-75, hier: S. 63.
- 42 J. Le Goff (wie Anm. 40).
- 43 *Il Gotico a Siena*, Ausst. Kat. Siena, Florenz 1982, S. 268f., Nr. 100.
- 44 Vgl. bereits die betreffende Szene auf der Magdalenentafel in Florenz, *Accademia*, ca. 1280-1285 (L. Marcucci, *Galleria Nazionale di Firenze, I dipinti toscani del secolo XIII*, Rom 1958, S. 50ff., Nr. 6), später etwa die Miniatur des Jacopo del Casentino in einer Florentiner Laudensammlung, ca. 1330 (L. Bertani, in: *La Maddalena tra sacro e profano* Hg. M. Mosco, Mailand 1986, S. 45f.) und ein Fresko des Cenni di Francesco di ser Cenni in Florenz, S. Trinità (ebenda S. 32 mit Abb. 2).
- 45 Vgl. E. Delaruelle, *Les Ermites et la spiritualité populaire*, in: *L'Eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII*, Mailand 1965, S. 212-247, hier: S. 235ff.
- 46 London, South Kensington Museum Nr. 4216.
- 47 AASS, Febr. I, 257-65 hier: 262, Nr. 20-22. Zu den Quellen siehe O. Pogni, *Intorno alla data di morte di S. Verdiana*, in: *Miscellanea storica della Valdelsa* 31, 1923, S. 3-17.
- 48 Zu diesen Requisiten siehe S. Ringbom, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close up in 15th century devotional painting*, Åbo 1965, S. 30ff. Zur Einvernahme der Heiligen durch das städtische Bürgertum: A. Benvenuti Papi, *Santità femminile nel territorio fiorentino e lucchese: considerazioni intorno al caso di Verdiana da Castelfiorentino*, in: *Religiosità e società in Valdelsa nel basso Medioevo*, Castelfiorentino 1980, S. 113-144.
- 49 Salimbene de Adam, *Cronica*, Hg. G. Scalia, Bari 1966, Bd. I, S. 56f.
- 50 Vgl. B. Pesci, *Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 18, 1941, S. 51-64, hier: S. 63.
- 51 Vgl. M. Meiss (wie Anm. 18), besonders S. 117-121.

- 52 Vgl. G. Brunetti/G. Sinibaldi, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*. Ausst. Kat. Mostra Giottesca di Firenze del 1937, Florenz 1943, S. 529, Nr. 169. Zur neueren Literatur siehe *Il Museo dell'opera del Duomo a Firenze*, Hg. L. Becherucci G. Brunetti, Florenz 1970, Bd. II, S. 281f.
- 53 C. Feudale, *The Iconography of the Madonna del Parto*, in: *Marsyas* 7, 1954-1957, S. 8-24.
- 54 »priegóvi che preghiate lui per la sua potezia mi faccia gr. di ciò che mi fa mmestiere«
- 55 Inscriptlich bezeichnet: »VITALIS DE BONONIA F«, vgl. P. D'Achiardi, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana*, Rom 1929 und C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Mailand 1962, S. 56 und 69.
- 56 Vgl. G. Baruffaldi, *Vite dei pittori ferraresi*, Ferrara 1844-1846, Bd. I, S. 306 und R. Longhi, *Officina ferrarese*, Rom 1934, S. 5f.
- 57 *Graduale*, Venedig, *Bibl. Naz. Marciana*, Ms. Lat. II, 119 (= 2426) c.IV. Vgl. *Biblia - Patres - Liturgia*, Hg. T. Gasparrini Leporace, Ausst. Kat. *Biblioteca Nazionale Marciana*, Venedig 1961, S. 47f., Nr. 82.
- 58 Hierzu fügt sich die seltene Ikonographie des sternенübersäten Mantels von Maria: Er verweist darauf, daß Maria Christus ohne Schmerz gebar, so wie das Gestirn seinen Glanz hervorbringt, und bezeugt darin die Erwähltheit Mariens und ihre Kraft als höchste Interzessorin: vgl. A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt 1967, S. 78f.
- 59 J. Passavanti, *Specchio della vera penitenza*, Hg. A. Linder, Upsala 1898, S. 34 und 71f.