

Selbstdarstellung im Konflikt

Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst

von

KLAUS KRÜGER

I.

Glückstrahlend war das Zeitalter Giotto's – *Fu felicissima l'età di Giotto per tutti coloro che dipingevano*. In höchster Emphase kündigt Giorgio Vasari 1550, in der ersten Fassung seiner ‚Viten‘, vom Ruhm jener frühen, großen Blütezeit der italienischen Kunst. Sein Blick liegt dabei nicht vorrangig auf dem Schöpfertum singulärer Künstlerpersönlichkeiten, sondern vielmehr – in bemerkenswert sozialgeschichtlichem Verständnis – auf dem Gefüge der historischen Bedingungen, das ihre Entfaltung erst begünstigte und förderte. So sieht er den Aufschwung der Bildkünste vornehmlich mit dem Auftreten der beiden großen Bettelorden und ihrem gesellschaftlichen Wirken verknüpft. Jene beiden Orden, *le Religioni di San Domenico e di San Francesco*, kaum daß die Mauern ihrer Konvente und ihrer Kirchen hochgezogen waren, hätten durch ihre Seelsorge und die Macht ihrer Predigt die verhärteten Herzen der Menschen auf eine Weise zum Glauben, zur inneren Güte und zur Verehrung der Heiligen bekehrt, daß diese nun Tag um Tag neue Kapellen hätten errichten und mit Malereien ausstatten lassen: *che ogni dì si fabbricavano cappelle [...] e si facevano dipignere per desiderio di giugnere in paradiso*. So sei es gekommen, daß beide Orden zur herrlichsten Ausschmückung ihrer Kirchen gelangten: *così [...] acomodavano le chiese loro con bellissimo ornamento*.¹

¹ *Fu felicissima l'età di Giotto per tutti coloro che dipingevano, perché, in quella i popoli tirati della novità e della vaghezza dell'arte che già era ridotta dagli artefici in maggior grado, avendo le Religioni di San Domenico e di San Francesco finito di fabricare le muraglie de' conventi e delle chiese loro et in quelle predicando del continuo, tiravano con le predicazioni a la cristiana fede et a la buona vita i cuori indurati nelle male opere e quegli esortavano ad onorare i Santi di Gesù, di sorte che ogni dì si fabbricavano cappelle e dagli idioti si facevano dipignere per desiderio di giugnere in paradiso: e*

Vasari zeichnet hier das ungebrochene Bild einer fruchtbaren Interessenbildung, zu der sich Ordenswelt und städtische Gesellschaft in gegenseitiger Förderung verbanden, das Bild eines harmonisierenden Zusammenspiels von geistlicher Führung und materieller Unterstützung, aus dessen Dynamik weithin wirkend eine Blüte künstlerischer Pracht erwuchs. Der Aufschwung der Künste im Zeitalter Giotto wird hier zur sichtbaren Bekundung für einen neuen religiösen Zustand der Gesellschaft, zum Signum einer kollektiven, vom Charisma der Bettelorden erfüllten und von ihrer Spiritualität geläuterten Frömmigkeit.

Fraglos steht hinter Vasaris Erklärungsmodell jene im Geschichtsdenken der Renaissance ausgeprägte Vorstellung, derzufolge sich der Aufschwung der Künste allererst „aus der Vollkraft eines religiösen Aufschwungs“ (K. Burdach) vollzog, als eine umfassend verstandene Wiedergeburt des Menschen und seiner Bildung aus dem Geist einer christlichen Erneuerung und ‚renovatio vitae‘.² *Sancto Spiritu operante [...] restituta est terre facies, ymmo ipsa Romana Ecclesia renouata*, so konnte bereits Cola di Rienzo sein Selbstverständnis, am Übergang zu einer neuen Zeit zu stehen, als eine kirchen- und zugleich kulturpolitische Vision verkünden.³ Im historiographischen Diskurs der ‚rinascità‘, der mit Vasari zum Höhepunkt einer umfassenden Geschichtsdarstellung der Künste geführt wurde, stand die *maniera di Giotto* im Horizont eines Epochenwechsels, der, trotz fortschreitender Verschiebung hin zu einer Säkularisierung seiner Konzeption, die Konnotation sakraler Wiedergeburtsvorstellungen nie ganz abgestreift hat.

Die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, und damit auch die als Spezialdisziplin aus ihr hervorgehende Kunstgeschichte, hat sich dieser Vorstellungszusammenhänge, wie man weiß, auf ihre eigene Weise bemächtigt und sie mit unterschiedlichen Ansprüchen belegt.⁴ Dabei gab namentlich die Romantik mit ihrer retrospektiven Öffnung auf christliche Wertvorstellungen

così costoro col muovere gl'intelletti ignoranti degli uomini, accomodavano le chiese loro con bellissimo ornamento; GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. ROSANNA BETTARINI u. PAOLA BAROCCHI, Bd. 2, Florenz 1967, S. 139. – Mein Dank für Hinweise und Berichtigungen gilt Joanna Cannon und Andrea von Hülsen-Esch.

² KONRAD BURDACH, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, in: DERS., *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin – Leipzig 1926 (2. Aufl.), S. 1–84, das Zitat S. 83.

³ Ebd. S. 16.

⁴ Vgl. die Diskussion der historiographischen Prämissen bei KARLHEINZ STIERLE, *Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. v. REINHART HERZOG u. REINHART KOSELLECK (*Poetik und Hermeneutik* 12) München 1987, S. 453–492.

und ihrem utopischen Verständnis einer ‚Individuum‘ und ‚Volk‘ umspannenden ‚Gemeinschaftskultur‘ des Mittelalters maßgebliche Impulse.⁵ Wenn in den Schriften eines Joseph Görres (1826) und Federique Ozanam (1852), eines Karl von Hase (1856), Ernest Renan (1884) und anderer mehr den Mendikantenbewegungen des 13. Jahrhunderts nachgespürt und die Gestalt des heiligen Franziskus als Leitstern einer neuen Religiosität wiederentdeckt wird, so wird damit immer zugleich die Perspektive auf sein ganzes Jahrhundert als einem Schauplatz des allgemeinen literarischen und künstlerischen Erwachens eröffnet.⁶ Bereits Johann David Passavant (1820) spricht vor diesem Hintergrund von Giotto als dem genuinen „Stifter eines großartigen religiös-strengen Styles“ und versteht die sinnliche Anschauungskraft und Naturnähe seiner Kunst als den sichtbaren Niederschlag eines neuen, humanen und gefühlsbetonten Christentums.⁷ Daß sich im künstlerischen Wirklichkeitssinn der Giotto-Zeit das Aufblühen einer neuen Religiosität manifestiere, der strahlende Ausdruck einer in der geistlichen Erneuerung begründeten Freisetzung des Menschen aus überkommenen Bindungen, entwickelte sich

⁵ WOLFGANG ALTGELD, Deutsche Romantik und Geschichte Italiens im Mittelalter, in: *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo. Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen zweier Völker im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien*, a.c. di / hg. v. REINHARD ELZE u. PIERANGELO SCHIERA, Bologna-Berlin 1988, S. 193-220. Grundsätzlich zur Frage des Mittelalterbildes im 19. Jahrhundert und weiterwirkend in der Moderne: RUDOLF STADELMANN, Grundformen der Mittelalterauffassung von Herder bis Ranke, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9 (1931) S. 45-88; sowie zuletzt: OTTO GERHARD OEXLE, Das entzweite Mittelalter, in: *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, hg. v. GERD ALTHOFF, Darmstadt 1992, S. 7-28, bes. S. 12 ff.

⁶ RAOUL MANSELLI, Il Medioevo come ‚Christianitas‘: una scoperta romantica, in: *Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medioevo*, hg. v. VITTORE BRANCA, Florenz 1973, S. 51-89; STANISLAO DA CAMPAGNOLA, Le origini francescane come problema storiografico, Perugia 1979, S. 131 ff.; DERS., Francesco d'Assisi negli studi storici dell'ultimo secolo, in: *Francesco d'Assisi nell'ottavo centenario della nascita*, Mailand 1982, S. 13-33; KASPAR ELM, Von Joseph Görres bis Walter Götz: Franziskus in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, in: *L'immagine di Francesco nella storiografia dell'umanesimo all'Ottocento* (Atti del IX Convegno Internazionale, Assisi, 15-17 ottobre 1981), Assisi 1983, S. 343-383; *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento* (Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 13-16 maggio 1982), hg. v. SILVIO PASQUAZI, Rom 1983.

⁷ JOHANN DAVID PASSAVANT, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana [...], Heidelberg-Speyer 1920, S. 37 ff. Vgl. ENRICA YVONNE DILK, Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca, in: *Italia e Germania* (wie Anm. 5) S. 221-242, bes. S. 230 ff. Ferner: LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Turin 1972 (zuerst Bologna 1926), S. 102 ff.; GIANNA PIANTONI, Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena, in: *I Nazareni a Roma* (Ausst. Kat. Rom 1981) Rom 1981, S. 30-38, S. 35 ff.

in der Folge zu einer einschlägigen Vorstellung. Namentlich durch Henry Thodes großes Werk über ‚Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien‘ erhielt sie den Prägestempel eines fachlich kanonisierten Wissens.⁸ Die von Thode so emphatisch vorgetragene Auffassung, daß die mit Giotto einsetzende Kunstentwicklung der Renaissance ihre eigentliche Wurzel in der durch Franz von Assisi begründeten „Gefühlsherrschaft einer subjektiven Religionsanschauung“ besitze,⁹ wurde zu einer bis heute fortlebenden und weithin als gemeingültig vorausgesetzten Sichtweise.¹⁰

II.

Die solcherart eingebürgerte Vorstellung vom künstlerischen Erwachen eines „humanist naturalism“¹¹ in der Zeit der Bettelorden und näherhin von einer ‚franziskanischen Kunst‘ läßt kaum mehr ahnen, welche historische Problematik und welch fundamentaler innerer Widerspruch dem Phänomen einer Bildkunst der Bettelorden in der Phase ihrer Genese tatsächlich innewohnte und unter welch konfliktreichem Prozeß einer Überformung der monastischen Selbstauffassung erst jener von Vasari apostrophierte *bellissimo ornamento* zum Signum einer kulturellen Identität der Bettelorden werden konnte. Die Berufung der Mendikanten auf die Verwirklichung der ‚vita vere apostolica‘ und auf das Ideal vollkommener Armut stand jedem Reichtum an Kirchenschmuck und Bilderpracht und jedem Aufwand in der Bauausführung entschieden entgegen.¹² In Fortschreibung der Tradition strenger Be-

⁸ Berlin 1885. Im folgenden zitiert nach der 4. Auflage, Wien 1934. Zu Thode und seiner Wirkung: STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *Le origini* (wie Anm. 6) S. 158 ff.; ELM, Joseph Görres (wie Anm. 6) S. 358 ff.

⁹ THODE, Franz von Assisi (wie Anm. 8) S. 81; exemplarisch ebd. S. 448: „Giotto [...] war es vorbehalten, die neue sinnliche Religionsauffassung der Franziskanerdichter und -prediger in Kunstwerke umzusetzen“.

¹⁰ Drei Beispiele unter vielen: SALVATORE SETTIS, *Ikonographie der italienischen Kunst 1100–1500: eine Linie*, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1987, S. 9–105, S. 53 f.; TIMOTHY VERDON, *Christianity, the Renaissance, and the Study of History. Environments of Experience and Imagination*, in: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, hg. v. TIMOTHY VERDON u. JOHN HENDERSON, Syracuse–New York 1990, S. 1–37, S. 12 ff.; CHARLES HARRISON, *Giotto and the ‚rise of painting‘*, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400. Volume I: Interpretative Essays*, hg. v. DIANA NORMAN, New Haven–London 1995, S. 73–95.

¹¹ HARRISON, *Giotto* (wie Anm. 10) S. 89. Vgl. bereits THODES entsprechende Rede von einer „Bewegung der Humanität“, deren Inhalt die „Befreiung des Individuums“ sei: THODE, *Franz von Assisi* (wie Anm. 8) S. 14.

¹² Aus der kaum mehr überschaubaren Literatur zum Armutsideal der Bettelorden siehe vor allem: MALCOLM DAVID LAMBERT, *Franciscan Poverty. The Doctrine of the Absolute Poverty of*

stimmungen zur klösterlichen Luxusentsagung, wie sie sich namentlich das Mönchtum der Reformorden auferlegt hatte,¹³ erhoben auch die Bettelorden den strikten Verzicht auf materiellen Aufwand, auf *curiositas* und *sumptuositas*, zu einem in ihren Statuten fest institutionalisierten Gebot. Auf seine Befolgung richtete sich immer wieder das nachdrückliche Augenmerk von Rundschreiben, Kapitelsbeschlüssen und Visitationsprotokollen.¹⁴ [...] *mu-*

Christ and the Apostles in the Franciscan Order, 1210–1323, Oxford 1961; KAJETAN ESSER, Anfänge und ursprüngliche Zielsetzung des Ordens der Minderbrüder (Studia et Documenta Franciscana 4) Leiden 1966, bes. S. 216 ff. u. S. 244 ff.; STANISLAO DA CAMPAGNOLA, La povertà nelle ‚Regulae‘ di Francesco d’Assisi, in: La povertà del secolo XII e Francesco d’Assisi (Atti del II Convegno Internazionale, Assisi, 17–19 ottobre 1974), Assisi 1975, S. 217–253; RAOUL MANSELLI, La povertà nella vita di Francesco d’Assisi, in: ebd., S. 257–282; vgl. für Franziskus ferner die bibliographische Zusammenstellung von IGNATIUS SCHLAURI, Saint François et la Bible. Essai bibliographique de sa spiritualité évangélique, in: Collectanea Franciscana 40 (1970) S. 365–437. Für die anderen Bettelorden s. vor allem: BERTHOLD ALTANER, Der Armutsgedanke beim hl. Dominikus, in: Theologie und Glaube 11 (1919) S. 404–417; H. C. LAMBERMOND, Der Armutsgedanke des hl. Dominikus und seines Ordens, Zwolle 1926; WILLIAM A. HINNEBUSCH, Poverty in the Order of the Preachers, in: The Catholic Historical Review 45 (1960) S. 436–453; MARIE-HUMBERT VICAIRE, Les origines de la pauvreté mendicante des Prêcheurs, in: DERS., Dominique et ses Prêcheurs (Studia Friburgensia, n. s. 55), Fribourg 1977, S. 222–265; DERS., La pauvreté évangélique dans la conversion pénitentielle des Prêcheurs, in: ebd., S. 266–279; F. A. MATHES, The Poverty Movement and the Augustinian Hermits, in: Analecta Augustiniana 31 (1968) S. 5–154 und 32 (1969) S. 5–116; OTGER STEGGINK, Fraternità e possesso in comune, l’ispirazione presso i mendicanti, in: Carmelus 15 (1968) S. 5–35.

¹³ Dazu generell: WERNER WEISBACH, Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Einsiedeln-Zürich 1945, bes. S. 33 ff., S. 68 ff. (zur puristischen Kirchengestaltung), S. 107 ff. (zu Bernhard von Clairvaux und seiner Kunstkritik); HORST BREDEKAMP, Autonomie und Askese, in: HORST BREDEKAMP, MICHAEL MÜLLER u. a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt a.M. 1974, S. 88–172, bes. S. 115 ff.; sowie zuletzt: CONRAD RUDOLPH, The ‚Things of Greater Importance‘. Bernhard of Clairvaux’s ‚Apologia‘ and the Medieval Attitude Toward Art, Philadelphia 1990. Als historischer Abriss zur monastischen Auseinandersetzung mit dem Problem von Architektur und Bauausstattung nach wie vor umfassend: WOLFGANG BRAUNFELS, Abendländische Klosterbaukunst, Köln 1978. Näherhin zur restriktiven Kunstauffassung der Zisterzienser und zu den betreffenden Statuten, die für die Ordensgesetzgebung der Mönche wegweisend wurden: AMBROSIUS SCHNEIDER, Der Baubetrieb der Cistercienser, in: Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst, hg. v. AMBROSIUS SCHNEIDER, ADAM WIENAND, WOLFGANG BICKEL u. ERNST COESTER, Köln ³1986, S. 54–63; RUPERT SCHREIBER/MATHIAS KÖHLER, Die Baugesetze der Zisterzienser. Studien zur Bau- und Kunstgeschichte des Ordens, Meßkirch 1987 (mit Quellenbelegen u. der älteren Literatur). Grundsätzlich zu den Prinzipien der ‚discretio‘ und ‚austeritas‘ in der monastischen Selbstauffassung und Lebenspraxis: GERD ZIMMERMANN, Ordensleben und Lebensstandard. Die Cura Corporis in den Ordensvorschriften des abendländischen Hochmittelalters (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens 32) Münster 1973.

¹⁴ Für die Franziskaner: THODE, Franz von Assisi (wie Anm. 8) S. 306 ff.; LAMBERT, Poverty (wie Anm. 12) S. 52 f. Für die Dominikaner: GILLES GÉRARD MEERSSEMAN, L’architecture dominicaine au XIIe siècle. Législation e pratique, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 16 (1946)

rorum curiosa constructio destructionem generet [sic] *morum*, so bringt Bonaventura, in seiner Funktion als Ordensgeneral der Minoriten, die Prämissen für das eigene Bekenntnis gegen Bauluxus und Ausstattungsaufwand auf eine eingängige Formel.¹⁵

Man weiß, daß der hoch gesetzte Anspruch im voranschreitenden Prozeß gesellschaftlicher Einbindung, der die Geschichte der Bettelorden im 13. Jahrhundert bestimmt, bald zu einer Fiktion wurde. Der heftig geführte Streit um den *excessus effrenatus* (Ubertino da Casale) der liturgischen Ausstattung und des kirchlichen Bilderschmucks ist im historischen Prozeß der inneren Spaltung des Franziskanerordens von Anbeginn als Ferment wirksam.¹⁶ Daß der erste Ordensgeneral und Vikar des heiligen Franziskus selbst, Frate Elia da Cortona, kurz nach dem Tod des Heiligen dessen monumentalen Grabbau in Assisi und seine alles überstrahlende Ausstattung in die Wege leitet,¹⁷ und daß er sich dort zugleich ostentativ als Stifter eines spektakulären, riesenhaften Tafelkreuzes in Szene setzen läßt,¹⁸ bildete

S. 136–195; BENOÎT MONTAGNES, *L'attitude des Prêcheurs à l'égard des oeuvres d'art*, in: *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle* (Cahiers de Fanjeaux 9) Toulouse 1974, S. 87–100.

¹⁵ Doctoris Seraphici S. Bonaventurae S.R.E. episcopi et cardinalis opera omnia, Bd. 8, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1898, S. 470 (Epistolae officiales, II: Ad omnes Ordinis Ministros provinciales, an. 1266).

¹⁶ Zum ordensgeschichtlichen Kontext: FRANZ EHRLE, *Die Spiritualen, ihr Verhältnis zum Franciscanerorden und zu den Fraticellen*, in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* 3 (1887) S. 553–623; GRATIEN DE PARIS, *Histoire de la Fondation et de l'Évolution de l'Ordre des Frères Mineurs au XIIIe siècle*, Paris 1928; ROSALIND B. BROOKE, *Early Franciscan Government. Elias to Bonaventure*, Cambridge 1959, bes. S. 181 ff.; JOHN MOORMAN, *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968, S. 81ff.; LAWRENCE C. LANDINI, *The Causes of the Clericalization of the Order of Friars Minors, 1209–1260*, Chicago 1968. Zu Ubertino da Casale siehe unten Anm. 23 (mit dem vollst. Zitat), sowie Anm. 37 u. 48. – Eine grundsätzliche Erörterung der Umformungs- und Assimilationsprozesse, denen das spätmittelalterliche Ordenswesen durch den Prozeß gesellschaftlicher Integration in Lebensform und monastischem Selbstverständnis ausgesetzt war, bietet KASPAR ELM, *Verfall und Erneuerung des Ordenswesens im Spätmittelalter. Forschungen und Forschungsaufgaben*, in: *Untersuchungen zu Kloster und Stift* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 68) Göttingen 1980, S. 188–238. Vgl. ferner: KLAUS SCHREINER, *Dauer, Niedergang und Erneuerung klösterlicher Observanz im hoch- und spätmittelalterlichen Mönchtum. Krisen, Reform- und Institutionalisierungsprobleme in der Sicht und Deutung betroffener Zeitgenossen*, in: *Institutionen und Geschichte. Theoretische Aspekte und mittelalterliche Befunde*, hg. v. Gert Melville, Köln–Weimar–Wien 1992, S. 295–341.

¹⁷ HANS BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, S. 17 ff.; GIOVANNI ODOARDI, *Francesco e la sua basilica. Frate Elia e Gregorio IX nella traslazione del 1230*, in: *Miscellanea Franciscana* 82 (1982) S. 116–137

¹⁸ KLAUS KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswan-*

noch nach Generationen ein Skandalon in den Augen der Ordenschronisten und ließ seine Person auf lange Zeit zur berüchtigten Gestalt werden.¹⁹ Es wirft ein kennzeichnendes Licht auf den inhärenten Widerspruch, wenn bereits im assisianischen Unterkirchen-Zyklus von ca. 1260²⁰ (Abb. 1) wie auch später in demjenigen der Oberkirche (ca. 1290–95)²¹ (Abb. 2) jene Szene, die die Zurückweisung aller irdischen Besitztümer durch den jugendlichen Heiligen im symbolischen Akt seiner Entkleidung zeigt, als exponiertes Programmbild einer ‚*fuga mundi*‘ den Anspruch des Ordens auf seine monastische Verwirklichung des ‚*nudus nudum Christum sequi*‘ verkündet, doch dies im Medium eines dezidiert prachtvollen und zugleich kostenaufwendigen Bilderschmucks.²² Der Konflikt wirkte fort bis ins frühe Trecento, als der

del des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 158 f., mit den entsprechenden Belegen.

¹⁹ Vgl. zur nach wie vor umstrittenen Beurteilung von Persönlichkeit und ordenspolitischem Wirken des Elias von Cortona vor allem: EDUARD LEMPP, *Frère Élie de Cortone. Étude biographique*, Paris 1901; SALVATORE ATTAL, *Frate Elia Compagno di S. Francesco*, Genua 1953; GIOVANNI ODOARDI, *Un geniale figlio di S. Francesco: Frate Elia d'Assisi nel settimo centenario della sua morte*, in: *Miscellanea Franciscana* 54 (1954) S. 90–135; ALFONSO POMPEI, *Frate Elia d'Assisi nel giudizio dei contemporanei e dei posteri*, in: *Miscellanea Franciscana* 54 (1954) S. 539–635; BROOKE, *Franciscan Government* (wie Anm. 16) S. 83 ff. u. 137 ff.; LORENZO DI FONZO, *Élie d'Assise*, in: *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Eccésiastique* 15 (1963) S. 167–183; MOORMAN, *History* (wie Anm. 16) S. 96 ff.; GIULIA BARONE, *Frate Elia*, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 85 (1974–75) S. 89–144; DIETER BERG, *Elias von Cortona. Studien zu Leben und Werk des zweiten Generalministers im Franziskanerorden*, in: *Wissenschaft und Weisheit* 41 (1978) S. 102–126; GIULIA BARONE, *Frate Elia: suggestioni da una rilettura*, in: *I compagni di Francesco e la prima generazione minoritica (Atti del XIX Convegno Internazionale, Assisi, 17–19 ottobre 1991)* Spoleto 1992, S. 59–80; HELMUT FELD, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, Darmstadt 1994, S. 353 ff.

²⁰ GERHARD RUF, *Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg–Basel–Wien 1981, S. 51 ff.; JOACHIM POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, S. 69.

²¹ GERHARD RUF, *Franziskus und Bonaventura. Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des heiligen Bonaventura*, Assisi 1974, S. 142 ff.; POESCHKE, *San Francesco* (wie Anm. 20) S. 87 f.

²² Im frühen Zeugnis des Jakob von Vitry (gegen 1221) erscheinen die Franziskaner noch ganz unter dem Signum radikalen Besitzverzichts als der sichtbarsten Manifestation ihrer Christusnachfolge: *Omnibus que possident renunciantes, seipos abnegantes crucem sibi tollendo, nudum nudi sequentes, reliquentes cum Joseph pallium, et ydriam cum samaritana, expediti currunt. [...] non possidentes aurum, neque argentum, nec calciamenta in pedibus suis habentes [...] Non habent monasteria uel ecclesias, non agros uel uineas uel animalia [...]*; *The Historia occidentalis* of Jacques de Vitry, hg. v. JOHN FREDERICK HINNEBUSCH (*Spicilegium Friburgense* 17) Fribourg 1972, S. 159 (cap. 32). Grundsätzlich zum hagiographischen Topos, der mönchische Besitzlosigkeit als Bedingung von Buße und symbolischer Gemeinschaft mit dem Gekreuzigten impliziert: MATTHÄUS BERNARDS, ‚*Nudus nudum Christum sequi*‘, in: *Wissenschaft und Weisheit* 14 (1951) S. 148–151; RÉGINALD GRÉGOIRE, *L'adage ascétique*, ‚*Nudus nudum Christum sequi*‘, in: *Studi storici in ono-*



Abb. 1: Der hl. Franziskus sagt sich von seinem Vater los. Assisi, San Francesco, Langhaus der Unterkirche.

re di Ottorino Bertoloni, Pisa o.J. [1972], S. 395–409; JEAN CHÂTILLON, *Nudum Christum nudus sequere*. Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits spirituels de Saint Bonaventure, in: S. Bonaventura 1274–1974, Rom 1974, Bd. 4, S. 719–792, bes. S. 763 ff. (zu Franziskus). Zur monastischen Tradition der Kleideraskese und entsprechenden Restriktionen in den Regelvorschriften: ZIMMERMANN, *Ordensleben* (wie Anm. 13) S. 88 ff., bes. S. 113 ff. – In der Unterkirche (Abb. 1) wird der programmatische Sinn der Darstellung, die als Einleitungsbild der Franziskus-Vita das ‚relinquere saeculum‘ zugleich als Eintritt in das Mönchsleben bezeichnet, noch prononciert durch ihre unmittelbare Zuordnung zum Szenenbild der ‚Entkleidung Christi vor der Kreuzbesteigung‘ (POESCHKE, *San Francesco* (wie Anm. 20) S. 68), das an der dem Franziskuszyklus gegenüber liegenden Langhauswand den Szenenzyklus der Passion Christi einleitet. – Zur Bedeutung, die man bereits in der Unterkirche dem hohen



Abb. 2: Der hl. Franziskus sagt sich von seinem Vater los. Assisi, San Francesco, Langhaus der Oberkirche.

Schmuckaufwand und einer prachtvollen Wirkung der Ausmalung beimaß, vgl. vor allem die Analyse von JOACHIM POESCHKE, Der ‚Franziskusmeister‘ und die Anfänge der Ausmalung von S. Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 27 (1983) S. 125–170.



Abb. 3: Gebet des hl. Franziskus in San Damiano. Assisi, San Francesco, Langhaus der Oberkirche.

Wortführer einer strikten Observanz, Ubertino da Casale, den Ausstattungsexzess als geheuchelten Glaubensausdruck geißelt (*ex pura vanitate sub specie devotionis*) und unerbittlich konstatiert: *contra hanc paupertatem altissimam est curiositas picturarum*.²³ Die Vorstellung einer ‚franziskanischen Kunst‘ mußte aus dieser Blickwarte nachgerade paradox und per se als Signum des Verfalls eben jenes Ideals erscheinen, das in der ‚*sancta simplicitas*‘ des Ordensgründers so exemplarisch vor Augen stand.

Wie sehr man sich in der Brüdergemeinschaft seit je mit dieser Problematik konfrontiert sah, läßt sich besonders deutlich an den korrigierenden Eingriffen ablesen, die die Ordensverantwortlichen am hagiographischen Bild ihres Gründers und nicht zuletzt an der Vorstellung von dessen eigenem Verhältnis zur religiösen Kunst vornahmen. Es ist die Korrektur eines Leitbildes, das man sich entwarf, um sich aus seiner Vorgabe selbst zu definieren und sich in ihm, als einem normativen Ideal, repräsentiert zu sehen.²⁴ Ist in der ersten Legendenfassung des Thomas von Celano von 1228/29 von Bildwerken noch keine Rede, so führt derselbe Autor kaum zwanzig Jahre später in seiner zweiten offiziellen Redaktion (1246/47) die seither berühmt gewordene Wunderepisode der Andacht vor dem Kruzifixus von San Damiano ein, die er als biographischen Typus der Stigmatisation deutet (*Abb. 3*).²⁵

²³ *Item contra hanc paupertatem altissimam et excessus effrenatus pannorum aureorum et sericorum in paramentis et aurifrizationes excessive, curiose et care cum margaritis et aliis gemmis et excessus auri et argenti in calicibus et crucibus et turibulis et tabulis et aliis curiositatibus et ornamentis ecclesie, qui in multis locis tantus est, quod superat incomparabiliter magnas ecclesias cathedrales et monasteria ditissima et prelatos divites; in quibus ex pura vanitate sub specie devotionis fatue et parvo tempore et citra est introductus excessus contra expressa statuta patrum nostrorum antiquorum, que omnia talia prohibuerunt [...]. Item contra hanc paupertatem est curiositas picturarum, caelatutarum, librorum et vestium [...].*; zit. nach: FRANCESCO EHRLE, Zur Vorgeschichte des Concils von Vienne, in: Archiv für Litteratur- und Kirchengeschichte des Mittelalters 3 (1887) S. 1–159, S. 116.

²⁴ Vgl. den Überblick über das betreffende hagiographische Schrifttum bei STANISLAO DA CAMPAGNOLA, Francesco d'Assisi nei suoi scritti e nelle sue biografie dei secoli XIII e XIV, Assisi 1981. Zuletzt: CHIARA FRUGONI, Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto, Turin 1993, bes. S. 3 ff.

²⁵ Thomas de Celano, Vita secunda S. Francisci Assisiensis, in: Analecta Franciscana 10 (1926) S. 128–268, S. 136 f. (II Cel. 10); deutsche Übers.: Thomas von Celano, Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi, übers. und hg. v. ENGELBERT GRAU (Franziskanische Quellenschriften 5) Werl/Westf. 1980, S. 233 f. Vgl. zur Analyse des hagiographischen Konzeptionswandels, der an dieser Episode greifbar wird: FRANCOIS DE BEER, La conversion de Saint François selon Thomas de Celano. Étude comparative des textes relatifs à la conversion en Vita I et Vita II, Paris 1963, S. 210 ff.; sowie GIOVANNI MICCOLI, La ‚conversione‘ di S. Francesco secondo Tommaso da Celano, in: Studi Medievali, ser. IIIa, 5 (1964) S. 775–792, S. 786 ff.

Die Gebetshinwendung an ein Tafelkreuz, die unübersehbar im Rekurs auf hagiographische Motivtraditionen der Zisterzienser steht, wurde zum Prototypen einer Andacht, die jeder Ordensbruder, und schließlich jeder externe Gläubige, vor den Tafelkreuzen in den Ordenskirchen nachvollziehen und dabei das Bewußtsein in sich nähren konnte, sich in der Nachfolge des Heiligen im genuinen Sinne ‚franziskanisch‘ zu verhalten.²⁶

In einer weiteren Interpolation dieser zweiten Vita-Fassung wird berichtet, wie einst beim Andrang zahlreicher Auswärtiger in Santa Maria in Portiunkula eine Notlage für deren Verköstigung entstand, weil die gesammelten Almosenrücklagen knapp wurden. Von einem Mitbruder bedrängt, was nun zu tun sei, erwidert Franziskus: „Beraube den Altar der Jungfrau und entferne den mannigfachen Schmuck, wenn du auf andere Weise den Bedürftigen nicht helfen kannst! [...] Der Herr wird jemand schicken, der der Mutter zurückerstattet was sie uns geliehen hat“.²⁷ Es ist bezeichnend, in welcher Weise hier ein vorgeblich rigoroser Standpunkt überformt wird zu einer aufgeschlossenen Konzilianz, mit der der Ordensgründer eine offensichtlich aufwendige Ausstattung des Altars grundsätzlich als Selbstverständlichkeit konzidiert und für den Fall eines unvermeidlichen Verzichts eine rasche, durch geberfreudiges Stifterbedürfnis gewährte Neuausstattung als gern entgegengenommene Zuwendung signalisiert.

Beide Interpolationen wurden wenig später in die kanonische Franziskus-Vita Bonaventuras von 1263 aufgenommen,²⁸ und sie begegnen in der Folge auch in deren bildlichen Umsetzungen. Ein bemerkenswertes Beispiel bietet eine italienische Handschrift, die in den 1450er Jahren entstand und sich heute im Museo francescano in Rom befindet (*Abb. 4–6*).²⁹ Wie man nach-

²⁶ Dazu ausführlicher: KLAUS KRÜGER, Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. v. HANS BELTING u. DIETER BLUME, München 1989, S.187–200, S.188 ff.; sowie KRÜGER, Bildkult (wie Anm. 18) S.149 ff.

²⁷ *Altare, inquit, spolia Virginis et varium aufer ornatum, cum aliter indigentibus non poteris subvenire. Crede mihi, gratius habebit Evangelium Filii sui servari suumque spoliari altare, quam altare vestitum, Filiumque contemptum. Dominus mittet, qui Matri, quod nobis commodavit, restituat;* Thomas de Celano, Vita secunda (wie Anm. 25) S.171 (II Cel. 67); deutsch zit. nach: Thomas von Celano, Leben und Wunder (wie Anm. 25) S.290 f.

²⁸ Bonaventura, *Legenda maior S. Francisci*, in: *Analecta Franciscana* 10 (1926) S.555–678, S.563 u. 588 (Cap. II, 1 u. VII, 4); deutsche Übers.: Franziskus, Engel des Sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura, übers. und hg. v. SOPHRONIUS CLASEN (Franziskanische Quellschriften 7) Werl/Westf. 1962, S.261 f. u. 311.

²⁹ Die Handschrift liegt seit kurzem in einer Faksimile-Ausgabe vor: Francesco d'Assisi attraverso l'immagine. Roma, Museo francescano, Codice inv. nr. 1266, hg. v. SERVUS GIEBEN u. VINCENZO CRISCUOLO (Ikonographia Franciscana 7) Rom 1992.



Abb. 4: Der hl. Franziskus will lieber den Altar der hl. Jungfrau des Schmuckes berauben, als daß die Brüder zuviel Besitz anhäufen.
Rom, Museo Francescano, ms. Brescia 1457 (Inv.-Nr. 1266),
fol. 40 v.



Abb. 5: Der Herr trägt dem hl. Franziskus auf, den Orden zu weiden, zu bewahren und zu verteidigen.
Rom, Museo Francescano, ms. Brescia 1457 (Inv.-Nr. 1266),
fol. 45 v.



Abb. 6: Die Vision der Throne, von denen der herrlichste für den hl. Franziskus bereitet ist. Rom, Museo Franceseano, ms. Brescia 1457 (Inv.-Nr. 1266), fol. 36 r.

weisen konnte, folgen ihre Miniaturen in detailgetreuer Kopie einer italienischen Vorlage des frühen Trecento, die indes nur unvollständig erhalten ist.³⁰ Der Szenenzyklus, dessen Bilderfindungen also auf den Beginn des 14. Jahrhunderts zurückgehen, wartet sowohl bei der Wiedergabe der erwähnten Episode (Abb. 4), als auch sonst vielfach mit Darstellungen auf, die den Heiligen im selbstverständlichen Umgang mit Bildwerken zeigen, auch dort, wo die Textlegenden davon nichts verlauten lassen. So zeigt die Szene mit der ‚Vision der Throne‘ (Abb. 6)³¹ Franziskus demütig im Gebet vor dem Altar kniend, während hinter ihm, gemeint als Schau des ihn begleitenden Mitbruders, die himmlischen Throne der einst wegen ihrer ‚superbia‘ gestürzten Engel erscheinen, wobei der größte Thron für niemand anderen als den Heiligen selbst bereitet ist – ein Bild also der antizipierten himmlischen

³⁰ Die Handschrift befindet sich im Besitz des Archivo Ibero-Americano in Madrid. Vgl. zur Abhängigkeit der Miniaturen beider Manuskripte: MANUEL R. PAZOS, De bibliografia bonaventuriana. El Codice ‚Archivo Ibero-Americano‘ de la Legenda maior de san Buenaventura y otras notas bibliograficas, in: Archivo Ibero-Americano 34 (1974) S. 5–53, S. 13 ff., mit einer Datierung in die Zeit um 1300; JÜRGEN WERINHARD EINHORN, Das Große Franziskusleben des Hl. Bonaventura in zwei illuminierten Handschriften in Rom und Madrid, in: Collectanea Franciscana 62 (1992) S. 5–61.

³¹ Bonaventura, Legenda maior (wie Anm. 28) S. 584 f. (Cap. VI, 6). Zur betreffenden Ikonographie: RUF, Franziskus (wie Anm. 21) S. 156 ff.

Glorie als Lohn für irdische ‚humilitas‘. Deren konkrete Verwirklichung aber figuriert wie selbstverständlich als Andacht und Ehrfurcht des Heiligen vor dem Bild.

In der Ungebrochenheit, mit der hier die franziskanische Bildverwendung als feste Gebräuchlichkeit in eine fiktive Lebenswirklichkeit des Ordensstifters zurückprojiziert wird, bekundet sich ein Selbstverständnis, das sich von den frühen normativen Bestimmungen der Brüdergemeinschaft, denen zufolge jegliche Anbringung von *tabulae sumptuosae seu curiosae super altare* statutarisch untersagt war,³² längst entbunden hat. An die Stelle der hergebrachten Normen traten die neuen Inhalte einer hagiographisch überformten Projektion, aus denen man zugleich die Legitimation der eigenen, historisch gewandelten Lebenswirklichkeit bezog. Diese Selbstdeutung aus dem Bezug auf eine retrospektive Fiktion veranschaulicht noch ein Fresko des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts (gegen 1470) im Palazzo Schifanoia in Ferrara, das den Monat Juli zum Thema hat (*Abb. 7 und 8*).³³ Es zeigt im linken oberen Bildabschnitt über dem höfisch-weltlichen Ereignis einer Hochzeit und zu diesem kontrastiv das Idealbild einer anachoretischen ‚*vita francescana*‘: Mönche, die nach ihrem apostolischen Tageswerk einkehren in die Abgeschiedenheit von aller Welt, um sich hier ganz der inneren Kontemplation vor den Bildern der Altäre zu widmen, mit denen ihre Kirche so reich und aufwendig ausgestattet ist. Die Darstellung ist eine Projektion in doppeltem Sinn. Zum einem, weil sie die Lebensform des Ordens, dessen seelsorgerische wie auch ökonomische Wirklichkeit unlösbar an die Bedingungen seiner städtischen Existenz geknüpft war, hier sub specie des altmonastischen Ideals weltflüchtiger Bergeinsamkeit darbietet und damit ein Bild beschwört, dem die Brüdergemeinschaft bereits in der Frühphase ihrer Entwicklung kaum mehr zu entsprechen vermochte; zum anderen, weil sie den architektonischen Schmuckaufwand (mit in Muschelform gestalteten Konchen etc.) und insbesondere die zur Schau gestellte Staffel von Altarretabeln als eine dem sakralen Rang des Ortes gemäße, ja ihn steigernde Ausstattung vor Augen führt. Längst dient hier die prachtvolle Ausstaffierung mit Altarbildern als repräsentative Kennzeichnung für eine genuin franziskanische ‚*vita religiosa*‘, im Sinne einer die ‚frühen Ideale‘ der Gemeinschaft kontinuierenden Frömmigkeitspraxis.³⁴

³² Statuta generalia Ordinis Fratrum Minorum, hg. v. MICHAEL BIHL, in: Archivum Franciscanum Historicum 34 (1941) S. 13–94, S. 52, Nr. 18.

³³ Vgl. zuletzt: STEFFI RÖTTGEN, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band I: Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996, S. 408 ff., bes. S. 414.

³⁴ Vgl. zur frühen Verwirklichung des Ideals das einschlägige Zeugnis des Jakob von Vitry



Abb. 7: Höfische Heiratsszene und *Vita francescana* in klösterlicher Abgeschiedenheit. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Wandbild des Monats Juli (Ausschnitt).

von 1216, der schildert, daß die Minoriten *de die intrant civitates et villas, ut alios lucrifaciant operam dantes actione; nocte vero revertuntur ad heremum vel loca solitaria vacantes contemplationi*; Lettres de Jacques de Vitry (1160/1170–1240), évêque de Saint-Jean d'Acre. Édition critique, hg. v. ROBERT BURCHARD CONSTANTYN HUYGENS, Leiden 1960, S.75 f. (Epistula I). Zum Prozeß der frühen Abkehr von dieser Lebensform siehe KASPAR ELM, Die Entwicklung des Franziskanerordens zwischen dem ersten und dem letzten Zeugnis des Jakobus von Vitry, in: Fran-



Abb. 8: *Vita francescana* in klösterlicher Abgeschiedenheit. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Wandbild des Monats Juli (Ausschnitt).

Die hier ins Werk gesetzte Projektion ist – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der seit dem 14. Jahrhundert anwachsenden Reformbewegung der

francesco d'Assisi e il francescanesimo dal 1216 al 1226 (Atti del IV Convegno Internazionale, Assisi, 15–17 ottobre 1976), Assisi 1977, S. 193–233. Grundsätzlich zur Bedeutung eremitischer Lebensformen im Selbstverständnis des Ordens während seiner Frühzeit: OCTAVIAN SCHMUCKI, 'Secretum solitudinis'. De circumstantiis externis orandi penes sanctum Franciscum Assisiensem, in: *Collectanea Franciscana* 39 (1969) S. 5–58; DERS., 'Mentis silentium'. Il programma contemplativo nell'Ordine Franciscano primitivo, in: *Laurentianum* 14 (1973) S. 177–222; KAJETAN ESSENER, Die 'Regula pro eremitoriis data' des hl. Franziskus von Assisi, in: *Franziskanische Studien* 44 (1962) S. 383–417, wieder in: DERS., *Studien zu den Opuscula des hl. Franziskus von Assisi*, Rom 1973, S. 137–179, vgl. ebd., S. 405 ff.; LUIGI PELLEGRINI, L'eremo: una specifica esperienza insediativa francescana in Italia, in: DERS., *Insedimenti Francescani nell'Italia del Duecento*, Rom 1984, S. 57–81; GRADO GIOVANNI MERLO, *Tra eremo e città. Studi su Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale*, Assisi 1991.

Observanten³⁵ – nur der späte Reflex einer seit der Frühzeit nicht verstummenden und mit fortschreitender Begüterung und fester innerstädtischer Ansiedlung (*„stabilitas loci“*) nur um so häufiger sich bekundenden Sehnsucht nach einer ‚Deurbanisierung‘ des Ordens.³⁶ Es ist ein Verlangen, dessen Verwirklichung in aller Schärfe der bereits zitierte Ubertino da Casale einfordert (1310), wenn er darauf dringt, die Brüder sollten gemäß der Vorgabe ihrer Väter ein Leben abseits menschlicher Behausung führen (*secundum morem patrum nostrum deberemus morari extra habitationem hominum*). Er beklagt die fortschreitende Verstädterung der Brüdergemeinschaft und geißelt aufs heftigste ihren begehrliehen Zugriff auf kostspielige Gebäude, die „schön zum Zerstören“ seien (*domos carissimas et pulcras ad diruendum*).³⁷

³⁵ Zur retrospektiven Orientierung der Observanten und zu ihrer Wiederbelebung des auf die Gestalt des Ordensgründers selbst bezogenen eremitischen Gedankens: JACQUES PAUL, L'érémisme et la survivance de la spiritualité du désert chez le franciscains, in: *Les Mystiques du désert dans l'Islam, le Judaïsme et le Christianisme*, Gordes 1975, S. 133–146; MARIO SENSI, Brogliano e l'opera di fra Paoluccio Trinci, in: *Picenum Seraphicum* 12 (1976) S. 7–62; DERS., *Le Osservanze francescane nell'Italia centrale (secoli XIV–XV)* Rom 1985; DUNCAN NIMMO, *Reform and Division in the Medieval Franciscan Order. From Saint Francis to the Foundation of the Capuchins* (Bibliotheca Seraphico-Capuccina 33) Rom 1987, S. 353 ff.; RAOUL MANSELLI, L'osservanza francescana: dinamica della sua formazione e fenomenologia, in: *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, hg. v. KASPAR ELM (Berliner Historische Studien 14) Berlin 1989, S. 173–187; MERLO, *Tra eremo* (wie Anm. 34) S. 131 ff.

³⁶ Grundlegend: JACQUES LE GOFF, *Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale*, in: *Annales E.S.C.* 23 (1969) S. 335–352; DERS., *Ordres mendiants et urbanisation dans la France médiévale. État de l'enquête*, in: *Annales E.S.C.* 25 (1970) S. 924–946. Sowie die darauf aufbauenden, wichtigen Studien von LUIGI PELLEGRINI, *L'ordine francescano e la società cittadina in epoca bonaventuriana. Un'analisi del ‚Determinaciones questionum super Regulam Fratrum Minorum‘*, in: *Laurentianum* 15 (1974) S. 154–200, in überarbeiteter Fassung erneut erschienen unter dem Titel: *Nel contesto cittadino: realtà e giustificazione teorica*, in: DERS., *Insediamenti* (wie Anm. 34) S. 123–153; ANNA IMELDE GALLETI, *Insediamiento e primo sviluppo dei Frati Minori a Perugia*, in: *Francescanesimo e società cittadina: l'esempio di Perugia* (Pubblicazioni del ‚Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia‘ 1) hg. v. UGO LINO NICOLINI, Perugia 1979, S. 1–44. Für die Dominikaner: ALAIN BOUREAU, *‚Vitaie fratrum, Vitaie patrum‘. L'Ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIIIe siècle*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge – temps modernes* 99, 1 (1987) S. 79–100.

³⁷ *Item cum secundum morem patrum nostrum deberemus morari extra habitationem hominum, vicini tamen villis, nunc non solum in suburbis sed in medietullis civitatum ubi est major frequentia populorum et carestia domorum sepe accipimus loca nova, maxime in Ytalia, pristina loca aliquando pulcra et amena et bene edificata et spirituali quieti ydonea relinquentes, non parcentes de hoc scandalo cleri vel populi ementes domos carissimas et pulcras ad diruendum et ibi consummantes inestimabilem quantitatem pecunie in edificando curiose et dilatando spatium loci. Et volumus ibi facere cimiteira, viridaria et claustra magna, ubi vix divites cives possunt habere domicilia satis arta*; zit. nach: EHRLE, *Vorgeschichte* (wie Anm. 23) S. 116. Zu dieser Passage und ihrer Relevanz im Kontext

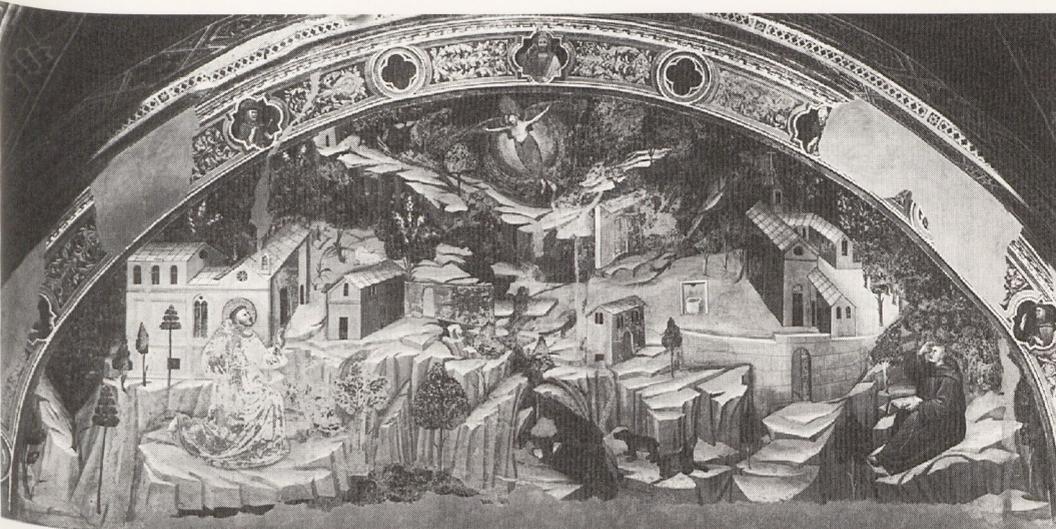


Abb. 9: Stigmatisierung des heiligen Franziskus. Pistoia, San Francesco, Sakristei.

Blickt man im Bewußtsein dieser internen, in einem faktischen wie auch topischen Gegensatz von Stadt und Land wurzelnden Spannungen auf das monumentale, spätmittelalterliche Fresko mit der Darstellung der Stigmatisierung in der Sakristei von San Francesco in Pistoia (Abb. 9), das in seiner das ganze Bogenfeld der Wand umspannenden Breite weniger das dem Heiligen widerfahrende Ereignis, als vielmehr die vielfältige Szenerie einer wild zerklüfteten, mit monastischen Ansiedlungen durchsetzten Berglandschaft zum dominanten Thema erhebt, so tritt die Virulenz des angesprochenen Konfliktes anschaulich vor Augen. Die städtische Brüdergemeinschaft genießt hier den fiktiven Ausblick auf eine außerstädtische Wirklichkeit, die als retrospektive Vergegenwärtigung ihres Gründervaters zum Kontrastbild der eigenen Lebensweise und doch zugleich zur ideellen Vorgabe der monastischen Selbstdeutung wird. Man ist geneigt, von einer kompensatorischen Funktion zu sprechen, die dem Blick auf jene im Bild entworfene Gegenwelt hier zuwächst.³⁸

der ordensinternen Konflikte: LE GOFF, *Ordres mendiants* (wie Anm. 36) S. 942, dort auch zur Wirkung Ubertinos auf die Observanten.

³⁸ Zur Stigmatisierung als einem Leitbild religiöser Kontemplation (*exemplum perfectae contemplationis*): KRÜGER, *Bergeinsamkeit* (wie Anm. 26) S. 188 ff.; KRÜGER, *Bildkult* (wie Anm. 18) S. 149 ff.; FRUGONI, *Francesco* (wie Anm. 24) S. 137 ff. Zur anthropologisch fundierten Bedeu-

III.

Was vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge zutage tritt, ist letztlich das tieferreichende Problem einer neuen kulturellen Identität, einer Identität, die ihre Herausbildung dem Zusammenfluß divergenter, in ihr zum Ausgleich gebrachter Ansprüche und Lebenshorizonte verdankt, und die doch stets gefährdet bleibt durch das desintegrierende Potential von deren Spannungsbezug. Die Öffnung aus der geschlossenen Ordenswelt in den weltlichen Lebensraum der städtischen Bevölkerung entsprach dem Verlangen nach authentischer Befolgung des Evangeliums und nach apostolischem Wirken durch die Ausübung von Predigt und aktiver Seelsorge. Doch bedeutete sie zugleich das Erfordernis, sich auf die Bedingungen und Normen der städtisch-kommunalen Gemeinschaft und auf die ihr eigenen Wirtschafts- und Sozialstrukturen einzulassen. Die unausbleibliche Folge war eine vielfältige „institutionelle Verkoppelung von Konvent und Kommune“,³⁹ in deren Rahmen die gegenseitigen Abgrenzungen zwischen Klosterhaushalt und städtischer Wirtschaft, zwischen geistlichen Ordensämtern und politisch-obrigkeitlichen Befugnissen, zwischen klösterlicher ‚fraternitas‘ und städtischen Familienverbänden mehr und mehr schwanden.⁴⁰ Was daraus er-

tung von Wildnis und Berglandschaft als Gegenwelt: JACQUES LE GOFF, *Le désert-forêt dans l'Occident médiéval*, in: *Traverses* 19 (1980) S. 23–33, deutsch in: DERS., *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 81 ff. Zur Tradition ihrer hagiographischen Überhöhung: BENEDICTA WARD, *The Desert Myth. Reflections on the Desert Ideal in Early Cistercian Monasticism*, in: *One Yet Two: Monastic Tradition, East and West*, hg v. M. BASIL PENNINGTON (Cistercian Studies Series 29) Kalamazoo 1976, S. 183–199; ÉTIENNE DELARUELLE, *Les ermites et la spiritualité populaire*, in: DERS., *La piété populaire au moyen âge*, Turin 1980, S. 125–154.

³⁹ ARNO HERZIG, *Die Beziehungen der Minoriten zum Bürgertum im Mittelalter*, in: *Die alte Stadt. Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* 6 (1979) S. 21–53, S. 39 f.

⁴⁰ Vgl. die Hinweise in Anm. 36; ferner: ANDRÉ VAUCHEZ, *Une campagne de pacification en Lombardie autour de 1233. L'action politique des Ordres Mendicants d'après la réforme des Statuts communaux et les accords de paix*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 78 (1966) S. 503–549; ATTILIO BARTOLI LANGELLI, *Nobiltà cittadina, scelte religiose, influsso francescano: il caso di Giacomo Coppoli perugino*, in: *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen âge – temps modernes* 89, 2 (1977) S. 619–628; ENRICO GUIDONI, *Città e Ordini mendicanti. Il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo*, in: *Quaderni medievali* 4 (1977) S. 69–106; *Francescanesimo e vita religiosa dei laici nell'200* (Atti dell'VIII Convegno Internazionale, Assisi, 16–18 ottobre 1980), Assisi 1981; *Stellung und Wirksamkeit der Bettelorden in der städtischen Gesellschaft*, hg. v. KASPAR ELM (Berliner Historische Studien 3) Berlin 1981; GRADO GIOVANNI MERLO, *Francescanesimo e signorie nell'Italia centrosettentrionale del Trecento*, in: *I Francescani nel Trecento* (Atti del XIV Convegno Internazionale, Assisi, 16–18 ottobre 1986), Assisi 1988, S. 101–126. Für den nicht-italienischen Raum bes. BERNHARD

wuchs, war eine neuartige Form der gesellschaftlichen Partnerbildung, zu der sich die Bettelbrüder und die politisch-wirtschaftlichen Führungsschichten verbanden. Sie bedeutete im Kern nichts anderes als ein Verhältnis von wechselseitiger Leistung und Legitimation. Die Zuweisung von Besitztum, ökonomischer Verantwortung und rechtlicher Organisation an das städtische Bürgertum, von evangelischer Armut, ‚cura animarum‘ und asketischer Selbstheiligung dagegen an die Mendikanten, begründete eine kooperierende Gemeinschaft kontrafaktischer Lebensformen, im Sinne einer wechselseitigen, je stellvertretend für die anderen gelebten Teilhabe an einer neuen religiösen Sozialordnung. Was sich dabei entwickelte, war zugleich ein auf vielzähligen Ebenen vor sich gehender Prozeß der gegenseitigen Akkulturation, der Angleichung, Umbildung und Integration identitätsstiftender Normen und Ausdrucksformen. Mit ihm zeichnet sich eben jener Begründungszusammenhang ab, den bereits Vasari ins Auge faßte, als er nach einer historischen Erklärung für den *bellissimo ornamento* der Kirchengebäude und weiterreichend für den Aufschwung der Künste suchte.⁴¹

In bemerkenswerter Deutlichkeit läßt sich dieser Zusammenhang bereits in der Zeit um 1260 im Zeugnis der Predigten fassen, die der Erzbischof Federico Visconti zu verschiedenen Anlässen in Pisa hält.⁴² Ein ums andere

E. J. STÜDELI, Minoritenniederlassungen und mittelalterliche Stadt. Beiträge zur Bedeutung von Minoriten- und anderen Mendikantenanlagen im öffentlichen Leben der mittelalterlichen Stadtgemeinde, insbesondere der deutschen Schweiz (Franziskanische Forschungen 21) Werl/Westf. 1969; JOHN B. FREED, The Friars and German Society in the Thirteenth Century, Cambridge/Mass. 1977; Bettelorden und Stadt. Bettelorden und städtisches Leben im Mittelalter und in der Neuzeit, hg. v. DIETER BERG (Saxonia Franciscana 1) Werl/Westf. 1992.

⁴¹ Das hier angesprochene Problem der Herausbildung einer ‚kulturellen Identität‘ ist im Horizont eines grundsätzlichen, dem Mönchtum strukturell innewohnenden Konfliktes zwischen gesellschaftlicher Abgrenzung und Integration zu sehen; vgl. zum Zusammenhang: FRIEDRICH PRINZ, Frühes Mönchtum im Frankenreich. Kultur und Gesellschaft in Gallien, den Rheinlanden und Bayern am Beispiel der monastischen Entwicklung (4.–8. Jahrhundert), Darmstadt 1988 (1. Aufl. 1965), bes. S. 447 ff. (Zur Literatur und Kultursoziologie des Mönchtums); DERS., Askese und Kultur. Vor- und frühbenediktinisches Mönchtum an der Wiege Europas, München 1980; JOACHIM WOLLASCH, Mönchtum des Mittelalters zwischen Kirche und Welt (Münstersche Mittelalterschriften 7) München 1973; BARBARA H. ROSENWEIN, LESTER K. LITTLE, Social Meaning in the Monastic and Mendicant Spiritualities, in: Past and Present 63 (1974) S. 5–32; LESTER K. LITTLE, Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe, Ithaca–New York 1978, dort S. 146 ff. zu den Bettelorden; ferner zuletzt GILES CONSTABLE, The Reformation of the Twelfth Century, Cambridge 1996, bes. S. 168 ff., 209 ff.

⁴² ROBERT DAVIDSOHN, Forschungen zur Geschichte von Florenz, Berlin 1908, Bd. 4, S. 81–89; MICHAEL BIHL, E sermonibus Friderici de Vicecomitibus, archiep. Pisani, de S. Francisco (1263–1267), in: Archivum Franciscanum Historicum 1 (1908) S. 652–655; CELESTINO PIANA, I sermoni di Federico Visconti, arcivescovo di Pisa, in: Rivista di Storia della Chiesa in Italia 6 (1952) S. 231–248. Für unseren Zusammenhang grundlegend: ALEXANDER MURRAY, Archbishop and

Mal ruft der geistliche Oberhirte seine Gemeinde zur finanziellen Unterstützung für eine stattliche Neuerrichtung der Bettelordenskirchen auf und fordert im gleichen Atemzug auch deren angemessene, glanzvolle Ausstattung. Besonderes Augenmerk verdient dabei der Nachdruck, mit dem er jedem Mitbürger das Gebot der Freigebigkeit und Spendenfreude nachgerade als religiöse Verpflichtung auferlegt. Er tut dies mit der Begründung, daß die Bettelmönche es als freiwilliges Los auf sich genommen hätten, ihre kontemplativen Stätten der Bergeinsamkeit zu verlassen, um sich der profanen Gesellschaft der städtischen Gemeinden zuzuwenden (*descendere de monte contemplationis in civitate actionis*).⁴³ Dies aber sei geschehen, damit „die Weltleute (*seculares*), sei es, daß sie schlafen oder daß sie wachen, daß sie wandeln oder stehen, daß sie auf dem Lande arbeiten oder über das Meer fahren, durch die schützenden Gebete der Brüder vor allen Widrigkeiten bewahrt und in der Ausübung ihrer weltlichen Geschäfte (*negotia*) zu einem günstigen Abschluß (*in prosperum*) geführt werden“.⁴⁴ Die Viscontis Argumentation letztlich zugrundeliegende Ideologie aber ist, wie Alexander Murray gezeigt hat,⁴⁵ die Vorstellung von der besonderen religiösen Weihe der Stadt Pisa, die er in bevorzugter Weise nicht durch die Amtsgeistlichkeit des Weltklerus, sondern durch die moralische und intellektuelle Elite der Bettelmönche repräsentiert sieht. Deren Wirken durch die Kostbarkeit von Paramenten und liturgischem Gerät, vor allem aber durch die Pracht künstlerisch geschmückter Kirchen zu überhöhen, heißt nichts anderes, als die ‚sanctitas‘ der Stadt zum Ruhme Gottes zu steigern: Es ziemt sich, so bekundet Visconti, daß die ehrwürdige Stadt Pisa (*honorabilis Civitas nostra Pisana*) eine ehrwürdige und schöne Kirche der Bettelmönche (*honorabilem et pulchram ecclesiam*) besitze.⁴⁶ Man muß also die Brüdergemeinschaft nach Kräften fördern

Mendicants in Fifteenth-Century Pisa, in: Stellung und Wirksamkeit der Bettelorden in der städtischen Gesellschaft, hg. v. KASPAR ELM (Berliner Historische Studien 3) Berlin 1981, S. 19–75.

⁴³ Zit. nach MURRAY, Archbishop (wie Anm. 42) S. 165.

⁴⁴ [...] *unde sive dormiant seculares, sive vigilant sive ambulant, sive stent sive laborent in terra, sive navigent in mari, fratrum orationibus ab adversitatibus et defendantur et eorum negotia in prosperum dirigantur multoties enim a magnis diversitatibus et tribulationibus defenduntur pro benefactoribus suis quod ipsi seculares ignorant [...]*; zit. nach MURRAY, Archbishop (wie Anm. 42) S. 162.

⁴⁵ MURRAY, Archbishop (wie Anm. 42) bes. S. 59 ff.

⁴⁶ *Et non solum tenemur eis benefacere ut decet pro necessitatibus eorum, scilicet victus, vestitus, librorum et paramentorum et thesaurorum ecclesie, set etiam ad hedificationem ecclesie et aliarum domorum. Et decens est quod ista honorabilis Civitas nostra Pisana et tam honorabilis conventus fratrum [...] habeant honorabilem et pulchram ecclesiam* (aus einer Predigt in der Pisaner Dominikanerkirche S. Caterina zum Fest des heiligen Dominikus); zit. nach MURRAY, Archbishop (wie Anm. 42) S. 60. Vgl. DAVIDSOHN, Forschungen (wie Anm. 42) S. 88 f., mit der Fortsetzung der Passage, die die wiederholte Aufforderung zur eifrigen Spendengabe für den Kirchenbau wie auch für die Anfertigung von Schatzgerät und liturgischer Ausstattung, für den Erwerb von Bü-

und unterstützen *pro opere istius ecclesie que ad gloriam et laudem dei et istius civitatis decorata est*.⁴⁷ Als alles überstrahlendes Paradigma steht dabei die Grabeskirche des heiligen Franziskus in Assisi vor Augen (*gloriosa et pulcherrima et spatiosa ecclesia*), deren Prachtaufwand und Dimension es im Interesse und Anspruch der eigenen Gemeinde nachzustreben gilt.⁴⁸ Der Blick auf das assisianische Vorbild kommt nicht von ungefähr, maßen doch die Zeitgenossen, wie ein Dokument von 1310 bezeugt, dem monumentalen Kirchenbau mit seinem Bilderschmuck den Ruhm zu, „das Licht und Heil [...] der ganzen Stadt und des Bezirks von Assisi“ zu bilden (*lumen et status salutifer [...] totius civitatis et districtus Asisii*).⁴⁹

Das Modell der gesellschaftlichen Kooperation, das Visconti hier im Hinblick auf die Schaffung einer religiösen, die städtische Gemeinschaft integrierenden Identität entwirft, gelangt nachgerade programmatisch in zwei

chern und Gewändern und für anderes mehr bringt (*ad opus fabricae ecclesie, item ad opus thesaurorum, scilicet calicum, turribulorum, paramentorum, item ad opus librorum fratrum studentium, item pro indumentis, item ad opus dormitorii fratrum*).

⁴⁷ MURRAY, Archbishop (wie Anm. 42) S. 60 (aus einer Predigt an selber Stelle zum Fest des heiligen Petrus Martyr).

⁴⁸ *O quot sunt hodie masculi et femine, qui visitaverunt beatum Franciscum apud Assisium pro remissione peccatorum suorum, et merito, quia gloriosus sanctus in tempore nostro, et quia gloriosa et pulcherrima et spatiosa eius ecclesia, quam dominus noster papa Innocentius VIII dotavit et ditavit magnis privilegiis et multis thesauris et tales esse debent ecclesie tantorum sanctorum, ut scilicet delectetur in eam animus ire et stare et etiam frequenter reverti. [...] Et ideo nos sapienter cogitavimus, quod ista ecclesia [d. h. die Minoritenkirche in Pisa] augmentetur et venimus ponere primarium lapidem [...] et ideo vos rogamus et ortamur in domino Jhesu Christo, ut vestrum detis consilium, auxilium et favorem, quod ista ecclesia cito et honorifice debeat consumari [...]* (aus einer Predigt in S. Francesco in Pisa zum Fest des Heiligen); zit. nach: DAVIDSOHN, Forschungen (wie Anm. 42) S. 86; vgl. BIHL, E sermonibus (wie Anm. 42) S. 653. Mit denselben Argumenten weist 1311 auch Raymund Gaufridi die Angriffe von Ubertino da Casale zurück: *Preterea habitationes et ecclesie fratrum [...] fiunt per seculares ad laudem Dei et cultum divinum ampliandum; quia etiam frequenter devotius celebratur et melius conveniunt seculares [...] in ecclesiis pulcris quam in deformis [...]*; zit. nach EHRLE, Vorgeschichte (wie Anm. 23) S. 147.

⁴⁹ GIUSEPPE ZACCARIA, Diario storico della basilica e sacro convento di S. Francesco in Assisi (1220-1927), I: Duecento, in: Miscellanea Franciscana 63 (1963) S. 73-120, Dok. 147. - Vgl. grundsätzlich zur betreffenden Idee der ‚Civitas‘ und der identitätsstiftenden Funktion baulicher und künstlerischer Leistungen: HELEN WIERUSZOWSKI, Art and the Commune in the Time of Dante, in: Speculum 19 (1955) S. 14-33, S. 31 ff.; WOLFGANG BRAUNFELS, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1953. Siehe auch LITTLE, Religious Poverty (wie Anm. 41) S. 197 ff., zur Ideologie einer „urban spirituality“ und dem maßgeblichen Anteil der Bettelorden an ihrer Herausbildung (bes. S. 213 f.: Albertus Magnus, ca. 1260; Bonvesin da Ripa, 1288). Generell zu den soziologischen Prämissen des Phänomens: RICHARD A. GOLDTHWAITE, Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600, Baltimore-London 1993, S. 69 ff.; PETER BURKE, Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie, Berlin 1988, S. 111 ff.



Abb. 10: Bildnis des Fra Daniele Gusmerio. Verona, San Fermo Maggiore, Triumphbogen.

monumentalen Freskendarstellungen zum Ausdruck, die um 1320 am Triumphbogen der Franziskanerkirche San Fermo Maggiore in Verona entstanden (*Abb. 10 und 11*). Sie bilden heute den einzigen noch originalen Teil eines ehemals umfangreichen Zyklus mit Szenen aus dem Marienleben.⁵⁰ Als unmittelbare Pendants in analoger Stifterpose figurieren hier weithin sichtbar der Laie Guglielmo Castelbarco und der Minorit Fra Daniele Gusmerio, zum Beleg und dauerhaften Zeugnis ihres fruchtbaren Zusammenwirkens, das sie zur höheren Ehre Gottes verband. Bekleidete ersterer hohe politische

⁵⁰ Vgl. zuletzt: DIETER BLUME, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983, S. 102 u. 175 f.; ENRICA COZZI, Verona, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hg. v. MAURO LUCCO, Mailand 1992, Bd. 2, S. 303–379, S. 315 ff.; LOUISE BOURDUA, *Committenza francescana nel Veneto*, in: ebd. S. 463–479, S. 465 f.



Abb. 11: Bildnis des Guglielmo Castelbarco. Verona, San Fermo Maggiore, Triumphbogen.

Ämter, darunter zeitweilig dasjenige des Podestà von Verona, und trat wiederholt als großzügiger Wohltäter der Bettelorden hervor,⁵¹ so fungierte letzterer als Guardian der Minoriten, später auch als Vikar des Inquisitors Ugo d'Arquà; nicht zuletzt diente er der Familie Castelbarcos in Finanzgeschäften als Prokurator und Guglielmo selbst als dessen Testamentsvollstrecker.⁵² Die Paradoxie, die der Darstellung des Daniele Gusmerio innewohnt, indem sie einen Bettelmönch so dezidiert in der Pose eines Stifters zeigt, wird durch die ihn begleitende Inschrift noch bekräftigt: *Vitras, pictu-*

⁵¹ GIUSEPPE GEROLA, Guglielmo Castelbarco, in: *Annuario degli Studenti Trentini* 7 (1901) S. 167–201; DERS., *Contributi alla storia delle relazioni fra i Castelbarchi e gli Scaligeri*, in: *Tridentinum* 6 (1903) Nr. 2 S. 55 ff. und Nr. 3 S. 106 ff.; ELISA OCCHIPINTI, Castelbarco Guglielmo, in: *Dizionario biografico degli Italiani* 21 (1978) S. 570–574.

⁵² SILVANA ANNA BIANCHI, Frate Daniele Gusmerio, cenno biografico, in: *Gli Scaligeri 1277–1387*, hg. v. GIAN MARIA VARANINI, Verona 1988, S. 462.

*ram, navem, corum et alia plura ofert tibi, Christe, Daniel pauperculus iste.*⁵³ Der besitzlose, unbemittelte Mönch (*pauperculus*) bietet hier den ganzen Reichtum des künstlerischen Kirchenschmuckes dem dar, dem er in seiner Armut nachzufolgen trachtet. Der Sinn von Darstellung und Inschrift läßt sich nur dahingehend verstehen, daß der Mönch und Guardian hier seine eigene Verantwortlichkeit und Betreiberschaft für den ins Werk gesetzten ästhetischen Reichtum als ein Verdienst bemißt, das dem der materiellen Aufwendungen gleichwertig zur Seite steht und sich doch anders, als *geistliche* Wertstiftung versteht. Es ist bemerkenswert, daß Pracht und Kunstaufwand für die franziskanische Selbstdeutung hier durchaus nicht als Widerspruch, sondern vielmehr ungebrochen als eine positive religiöse Wertsetzung erscheinen, die das Ansehen des Ordens zu steigern und sein Charisma sichtbar zu bekunden vermögen.

Was sich hier offenbart, ist die bereits in Viscontis Predigten immer wieder zutage getretene Vorstellung von den Kirchen der Bettelorden und ihrem Bilderschmuck als einem Gemeinschaftswerk, das der Stadt zur höheren Ehre gereicht und dessen religiöser Rang sich über seine ästhetische Wertzuweisung definiert. Dieselbe Vorstellung findet sich auch andernorts vielfach bezeugt. In Florenz formuliert eine statutarische Bestimmung von 1324, daß die angemessene Fertigstellung der beiden großen Bettelordenskirchen, Santa Croce und Santa Maria Novella, „den Seelen zum Heil und der Stadt zur Zierde (*decorum*)“ gereiche.⁵⁴ Die Finanzierung erfolgte in erster Linie über Subventionszahlungen der Kommune, ferner über individuelle Stiftungen und testamentarische Überschreibungen.⁵⁵ In Geldgesuchen an die Gemeinde zur Bauunterstützung wird betont, daß beide Kirchen die Zierde der Stadt in höchstem Maße fördern (*quod dicte ecclesie et quolibet eorum cedunt ad decorum maximum civitatis*). Auch in Siena werden alle Orden wiederholt in ihren baulichen Aktivitäten durch die Stadtverwaltung unterstützt. 1286 begründen hier die Franziskaner ihr Gesuch um Gelder für die Fertigstellung ihrer Fassade mit dem Hinweis, daß deren unvollendeter Zustand der Ehre

⁵³ Vgl. GIUSEPPE GEROLA, Il ritratto di Guglielmo di Castelbarco in San Fermo in Verona, in: Madonna Verona 1 (1907) S. 86–93.

⁵⁴ [...] *ad utilitatem animorum et decorem civitatis expedit, ecclesiam S. Crucis et S. Marie Novelle compleri*; zit. nach DAVIDSOHN, Forschungen (wie Anm. 42) S. 482. Vgl. hierzu und zum folgenden BRAUNFELS, Stadtbaukunst (wie Anm. 49) S. 147 ff.

⁵⁵ DAVIDSOHN, Forschungen (wie Anm. 42) S. 482 ff.; dort auch (S. 484) zur heftigen Kritik an der *curiositas picturarum* und am Bauprunk von Santa Croce (*monstruosa predicta edificia*) durch Ubertino da Casale; ferner (S. 485 f.) zur engen Verquickung der für den Bau verantwortlichen Ordensgeistlichen mit den städtischen Patrizierfamilien.

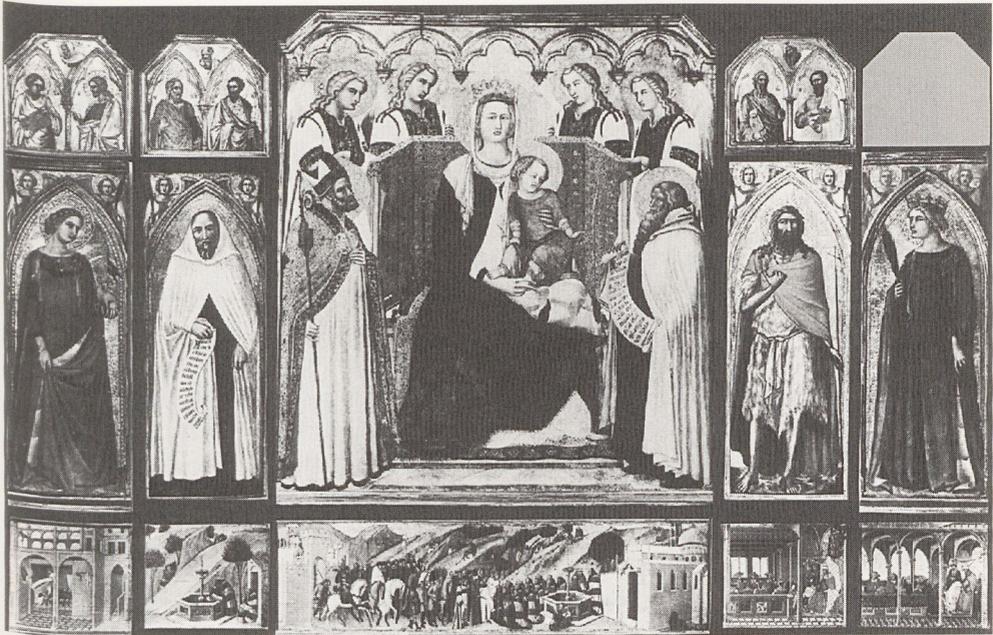


Abb. 12: Pietro Lorenzetti, Hochaltarretabel. Ehem. Siena, Santa Maria del Carmine (Rekonstruktion nach Cannon 1987).

der Stadt abträglich sei, zumal unablässig hohe Würdenträger aus allen Städten der Toskana die Kirche besuchen würden.⁵⁶

Das hohe Maß, in dem sich hier im Interesse einer religiösen Überhöhung ästhetische Ansprüche artikulieren, die ihren konkreten Niederschlag in der architektonischen Baugestalt und in der Bildausstattung des Kircheninneren und seiner Altäre finden, führt als besonders eindrucksvolles Beispiel das monumentale Hochaltarretabel vor Augen, das 1329 Pietro Lorenzetti für die Kirche der Sieneser Karmeliter anfertigt (Abb. 12–14).⁵⁷ Die außeror-

⁵⁶ GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Bd. 1, Siena 1854, S. 160 f.

⁵⁷ HAYDEN B. J. MAGINNIS, *Pietro Lorenzetti's Carmelite Madonna: A Reconstruction*, in: *Pantheon* 33 (1975) S. 10–16; HENK VAN OS, *Sienese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function*, I: 1215–1344, Groningen 1984, S. 91 ff.; HAYDEN B. J. MAGINNIS, *Pietro Lorenzetti: A Chronology*, in: *The Art Bulletin* 66 (1984) S. 183–211, S. 187 ff.; JOANNA CANNON, *Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987) S. 18–28; CARLO VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, hg. v. MAURO LUCCO, Mailand 1989, S. 135 ff., Nr. 104–116; CREIGHTON GILBERT, *Some Special Images for Carmelites*, circa 1330–1430, in: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, hg. v. TIMOTHY VERDON u. JOHN HENDERSON, Syracuse–New York 1990, S. 161–207, S. 166 ff.

dentlich hohen Kosten für den Auftrag werden auch hier zu einem maßgeblichen Anteil durch die Sieneser Regierung übernommen. Sie begründet ihr finanzielles Engagement ausdrücklich damit, daß das aufwendige Altarwerk (*tabula honorabilis*) ausnehmend schön sei (*valde pulcra*) und die Heiligen auf ihm über die Maßen schön und ernst gemalt seien (*multa pulcerima serius sunt depicta*).⁵⁸ Die Dimension der ästhetischen Wirkungskraft, die das Werk vor seinen Zeitgenossen entfaltete, läßt sich nicht nur an der im ehemaligen Rahmenwerk kostbar goldstrahlenden Erscheinung, an der edlen, hochgestimmten Noblesse Mariens und dem getragenen Ernst ihrer Begleiter ermessen, an der fingierten Darbietung erlesener Stofflichkeit in Textilien und marmorierten Böden, sondern nicht zuletzt auch an dem für ein Polyptychon dieser Art innovativen Entwurf der Mitteltafel (*Abb. 13*): In ihrer Gestaltung als einheitliche, nicht durch Rahmenzäsuren segmentierte Pala und in ihrer überlegten Verschränkung von tiefenräumlicher Suggestion und planimetrischer Bildordnung reflektiert sie augenscheinlich den bedeutendsten Sieneser Staatsauftrag der Zeit, Duccios Maestà am Hochaltar des Domes.⁵⁹ Ein Bezug, der das innerstädtische Anspruchsniveau des Karmeliteraltars hinreichend unterstreicht.

Das Beispiel ist nicht zuletzt deshalb von besonderem Interesse, weil die Darstellungen des vielgliedrigen Altaraufbaus in hohem Maße programmatische Aussagen in Szene setzen, Aussagen, die pointiert zum Problem einer historischen Verankerung des Ordens in altmonastischen Traditionen Stellung nehmen.⁶⁰ Der junge Orden, dessen Regel zuerst 1226 durch Honorius III. und dann erneut 1247 durch Innozenz IV. approbiert wurde, und der weder eine Gründergestalt noch einen eigenen Heiligen besaß, stand unter dem lastenden Druck, seine ‚*sanctitas*‘ und den charismatischen Rang seiner Spiritualität ohne den Ausweis einer geschichtlich rückführbaren Herkunft, ohne die Autorität einer eigenen Tradition zu dokumentieren.⁶¹ An die Stelle historischer Beglaubigung trat daher ein nachgerade mythischer

⁵⁸ Die betreffenden Dokumente (26. Okt. 1329; 29 Nov. 1329) veröffentlicht bei: PÉLEO BACCI, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi ecc. in Siena e nel contado*, Siena 1939, S. 83 ff. und 88 f.

⁵⁹ HELMUT HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, S. 148. Zu Duccios Maestà: JOHN WHITE, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 80 ff.

⁶⁰ Vgl. dazu und zum folgenden die Analyse bei VAN OS, *Altarpieces* (wie Anm. 57) S. 91 ff., und CANNON, *Pietro Lorenzetti* (wie Anm. 57) S. 18 ff.

⁶¹ Zur Geschichte des Ordens: JOACHIM SMET und ULRICH DOBHAN, *Die Karmeliten. Eine Geschichte der Brüder U. L. Frau vom Berge Karmel. Von den Anfängen bis zum Konzil von Trient*, Freiburg – Basel – Wien 1981; dort S. 25 ff. und 28 ff. zur Regelapprobation.



Abb. 13: Pietro Lorenzetti, Mitteltafel des Hochaltarretabels. Ehem. Siena, Santa Maria del Carmine, heute Pinacoteca Nazionale.

Entwurf der eigenen Vergangenheit. Die Vorstellung eines geistlichen Vaters und *fundator ordinis* wurde dabei auf niemand geringeren als den gottesfürchtigen Propheten Elias projiziert, der einst auf dem Berge Karmel die Baalspriester besiegt hatte, um fortan als weltabgeschiedener *solitarius* allein seinem Gott Jahwe zu dienen.⁶²

⁶² Dazu zusammenfassend: KASPAR ELM, Elias, Paulus von Theben und Augustinus als Ordensgründer. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung der Eremiten- und Bettelorden des 13. Jahrhunderts, in: *Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung im späten*

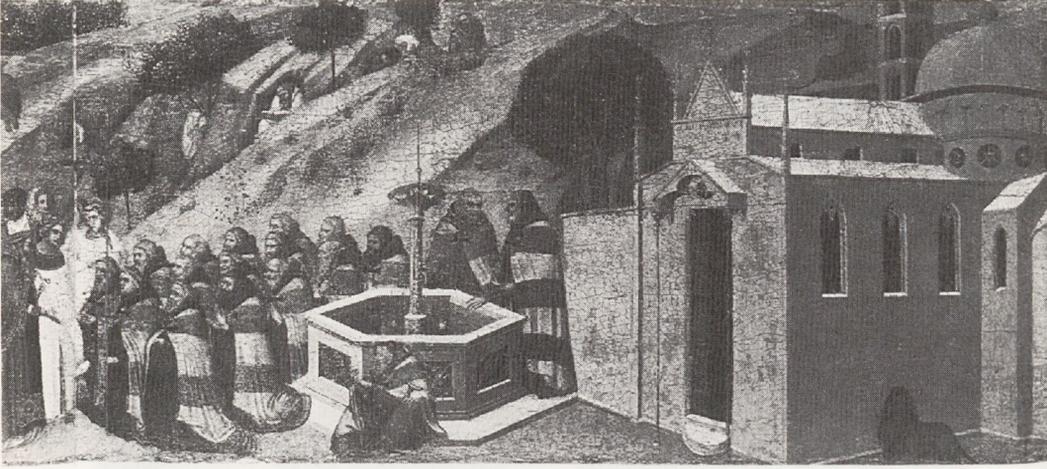


Abb. 14: Pietro Lorenzetti, Mittlere Predellentafel des Hochaltarretabels (Ausschnitt). Ehem. Siena, Santa Maria del Carmine, heute Pinacoteca Nazionale.

Die Predellaszenen des Retabels schildern bilderreich diese in eine historisch ferne Vergangenheit und bis in die alttestamentliche Zeit zurückreichende Geschichte der Brüdergemeinschaft.⁶³ Sie beginnt links bei dem ihre Existenz antizipierenden Traum des Sobac und fährt im zweiten Bild fort bei dessen Sohn, dem Propheten Elias, der auf dem Gottesberg eine anachoretische Gemeinschaft von Schülern um sich schart; rechterhand mündet sie in die bereits zeitgeschichtlich faßbare Approbation des Ordens von 1226 und endet schließlich mit der Darstellung der erst im Jahr 1287 erfolgten Übertragung des weißen Mantels als des eigenen Ordenshabits durch Papst Honorius IV. Das im Format exponierte Mittelbild der Szenenfolge aber (Abb. 14) zeigt die für das Selbstverständnis so bedeutsame Episode, derzufolge der Orden seine ursprüngliche Regel, die ‚Primitiva formula vitae‘, nicht erst im Jahr 1226 durch Honorius III. erhalten habe, sondern bereits zuvor, im Jahr 1209, verfaßt vom Patriarchen von Jerusalem, Albertus von Vercelli, und überreicht aus dessen eigenen Händen, und dies auf dem heiligen Berg Karmel selbst. Die Szene zeigt, vor dem Panorama einer Berglandschaft mit Eremiten und wilden Tieren, den Patriarchen mit Gefolge und vor

Mittelalter, hg. v. HANS PATZE (Vorträge und Forschungen 31) Sigmaringen 1987, S. 371–397, S. 379 ff. (mit der älteren Literatur).

⁶³ ARNO PREISER, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim – New York 1973, S. 278 ff.; VAN OS, *Altarpieces* (wie Anm. 57) S. 96 f.; CANNON, *Pietro Lorenzetti* (wie Anm. 57) S. 23 ff.

ihm die niederknierende Brüdergemeinschaft. Prominent in Szene gesetzt erscheint dabei rechterhand die legendäre, der Tradition zufolge bereits in frühester Zeit der Jungfrau Maria geweihte Kirche des Karmel, die sich unmißverständlich als mythischer Prototyp der realen Ordenskirche in Siena selbst, S. Maria del Carmine, darbietet. Schenkt man der Szenenfolge Glauben, so ergibt sich, daß der Orden sich nicht nur auf die älteste Mönchstradition des Christentums und zudem auf die älteste Tradition eines marianischen Heiligtums berufen kann, sondern auch eine verfaßte Ordensregel besitzt, deren kirchliche Autorisierung derjenigen der Dominikaner und Franziskaner noch unmittelbar vorausgeht.

Mit Nachdruck verdichtet sich dieser Traditionsentwurf schließlich auf dem Hauptbild des Retabels selbst (*Abb. 13*), auf dem, zur Linken der Muttergottes, der geistliche Führer Elias in seinem weißen Ordensmantel erscheint, mit einem Nimbus versehen, der ihn zu einem Heiligen erhöht. Er weist auf einer Schriftrolle einen langen Text vor, der seine Rede auf dem Gottesberg gleich einem Dokument vor Augen stellt: „So sende denn hin und versammle zu mir das ganze Israel auf dem Berg Karmel und die 450 Propheten Baals“. ⁶⁴ Der intime Kommunikationsbezug, der sich in der gegenseitigen Blickzuwendung und in Haltung und Gebärde zwischen Elias und Christus ausbildet, macht augenfällig, daß sich hier letztlich das Wort Gottes selbst als dessen Wunsch und Verfügung offenbart. Die solcherart beglaubigte Rede aber belegt im Kontext des Bildprogramms nichts anderes als das Selbstverständnis der Karmelitergemeinschaft von Siena, die sich, geleitet von ihrem ‚dux‘ und ‚pater‘ Elias, im Angesicht der Himmelskönigin und ihres göttlichen Sohnes als das neue auserlesene Volk, das neue Israel versammelt hat. ⁶⁵

Betrachtet man Pietro Lorenzettis Karmeliteraltar im ganzen, so läßt sich sagen, daß sich hier im Blick auf eine frühzeitig ferne, monastische Vergangenheit ein charismatisches Selbstverständnis eigener Gegenwart und aktueller Lebensform begründet. Das Medium des Altarbildwerkes selbst aber, in dem sich dieser Anspruch bekundet, scheint sich auch in diesem Fall in

⁶⁴ *VERUMTAMEN NUNC MITTE ET CONGREGA AD ME UNIVERSUM ISRAEL IN MONTE CARMELO ET PROPHETAS BAAL QUADRINGENTOS QUINQUAGINTA* (1 Kge 18, 19); VAN OS, *Altarpieces* (wie Anm. 57) S. 91.

⁶⁵ Die monastische Berufung auf Elias im Interesse einer geschichtstheologischen Selbstdeutung spielt nicht nur bei den Karmelitern eine wichtige Rolle: ERNST BENZ, *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reform*, Stuttgart 1934, S. 19 f., 45 f., 91 ff.; vgl. zur betreffenden Szenenikonographie der Franziskus-Legende: RUF, *Franziskus* (wie Anm. 21) S. 152 ff.; POESCHKE, *San Francesco* (wie Anm. 20) S. 88 f.; KRÜGER, *Bildkult* (wie Anm. 18) S. 133 f. Grundsätzlich: BERNARD BOTTE, *Le culte du Prophète Élie dans l'Église Chrétienne*, in: *Élie le prophète*, Paris 1956, Bd. 2, S. 208–218.

seiner äußeren Pracht und seinem immensen Kostenaufwand, mit dem sich der Bettelorden sogar dem Ausstattungsniveau der Kathedralgeistlichkeit vergleicht, in denkbaren Widerspruch zu eben jenen Prämissen anachoretischer Strenge und weltabgeschiedener ‚humilitas‘ zu stellen, in denen man sich verankert sieht und deren Wegrichtung man fortzuführen vorgibt. Auch hier hebt sich der Widerspruch erst in jener höheren Sinnbestimmung auf, die man der ästhetischen Erscheinungsmacht dadurch zumißt, daß man sie als sichtbaren Niederschlag der besonderen geistlichen Berufung und solcherart als irdische Bekundung der Gnade auslegt. Eben dies: die eigene, irdische ‚humilitas‘ gerade dadurch zu beglaubigen, daß man sie auf den fiktiven Widersglanz ihrer zukünftigen, himmlischen Glorie bezieht, entspricht einem durchaus geläufigen Deutungsmuster, das sich in anderen, vergleichbaren Fällen immer wieder programmatisch bekundet.⁶⁶ Welche konkrete, ökonomische Relevanz aber diesem Legitimationszusammenhang zukam, bringt etwa das Zeugnis einer Eingabe zum Florentiner Dombau von 1337 zur Einsicht, mittels derer finanzielle Subventionen bewilligt werden, damit, wie es heißt, „ein so schönes und ehrenwertes Werk, das begonnen wurde, auch vollendet werden kann, und die Gnade, die durch das Werk der Gemeinde zugekommen ist, auch weiterhin verschwenderisch und groß bleibt“.⁶⁷

IV.

Der Karmeliteraltar in Siena bietet ein eindrucksvolles Beispiel für die Bezugsdichte, in der unter der leitenden Vorstellung vom Segen des Kirchenschmucks (*benedictio decoris*)⁶⁸ programmatisch-diskursive Ansprüche mit

⁶⁶ Vgl. das 1362 für einen Benediktinerkonvent geschaffene Polyptychon von Niccolò di Ser Sozzo und Luca di Tommè in Siena (Pinacoteca Nazionale), mit der exponierten Inschrift im Buch des heiligen Benedikt, als autorisiertes Wort des Ordensvaters und der Hl. Schrift: *Clamat a nobis Scriptura fratres dicens: Omnis qui se exultat humiliabitur et qui se humiliat exaltabitur. Unde fratres si summae volumus humilitatis culmen attingere et ad exaltationem illam celestem ad aquam per presentis vitae humilitatem adscenditur volumus velociter pervenire*; PIETRO TORRITI, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1977, S. 150 Nr. 51. Gleichermode das um 1470 für die Franziskaner (von Siena?) gemalte Polyptychon von Sano di Pietro (Siena, Pinacoteca Nazionale) mit der Buchinschrift des hl. Franziskus in Referenz auf Galat. 6, 14: *FRATRES M[IH]I AUT[EM] ASSIT [ABSIT] GLORIARI NISI IN CRUCE D.NI NOSTRI YHESU CHRISTI PER QUEM MICH I MUNDUS CRUCIFISSUS EST ET EGO [IN] MUNDO*; ebd., S. 288 Nr. 237.

⁶⁷ BRAUNFELS, Stadtbaukunst (wie Anm. 49) S. 149; der Beleg bei: CESARE GUASTI, Santa Maria del Fiore, Florenz 1887, S. 51 Nr. 52.

⁶⁸ Zum Begriff siehe unten S. 177 m. Anm. 111.

ästhetisch-formalen konvergieren; im Anspruch der Form findet derjenige des Programms erst seine Evidenz und seinen genuinen „Ausdruck“ (P. Veyne);⁶⁹ die Ästhetik des Werkes selbst wird zu einem Sinnträger und zu einem Medium der Repräsentation.

Für die Hervorbringung neuartiger Funktions- und Gestaltformen des kirchlichen Bilderschmucks war dieser Zusammenhang fraglos von weitreichender Bedeutung. Aspekte von Ambition und Distinktion wurden zu Faktoren, die die Dynamik der künstlerischen Entwicklung maßgeblich förderten. Gerade an der Frühgeschichte des italienischen Altarbildes ließe sich aufzeigen, wie Franziskaner, Dominikaner und die anderen Bettelorden sowohl in gegenseitiger Rivalität als auch in Absetzung vom Weltklerus und den alten Traditionsorden Zug um Zug nach immer neuen, komplexeren, sich in Format und Qualität überbietenden Entwürfen strebten.⁷⁰ Der Anspruch einer inhaltlich und ikonographisch bestimmten Sinnggebung ging dabei mit demjenigen der ästhetischen Gestaltwirkung Hand in Hand. Besonders augenfällig tritt dieser Zusammenhang an der Bildform des Polyptychons hervor, das – bei aller Diversifizierung im einzelnen – seit dem frühen Trecento zum weithin verbindlichen Standard für die noch junge Gattung des Altarretabels wird. Im vielgliedrigen, in verschiedene Register unterteilten und mit krabbenbesetzten Wimpergen und Fialen bekrönten Aufbau boten sich diese Werke im Zentrum des liturgischen Geschehens gleich reich orchestrierten Kirchenfassaden en miniature dar. Als solche verliehen sie ihrem gemalten Bildprogramm, das nahezu stereotyp den Hofstaat der himmlischen Ecclesia in Gestalt der Muttergottes und einer gestaffelten Versammlung von Heiligen, Propheten und Engeln aufführt, gleichsam den Nachdruck eines materialisierten Anschauungsbildes. Das imposante, gegen 1330 von Ugolino da Siena geschaffene Polyptychon, das ehemals den Hochaltar von Santa Croce in Florenz als Retabel zierte und das Vasari bei seinen Ausführungen über den *bellissimo ornamento* unter anderem im Sinn hatte (*Abb. 15*),⁷¹ bietet dafür nur ein Beispiel unter vielen. Es versteht sich, daß

⁶⁹ PAUL VEYNE, Darstellung, Ausdruck, Werk und Idol, in: Was heißt „Darstellen“?, hg. v. CHRISTIAAN L. HART NIBBRIG, Frankfurt a.M. 1994, S. 229–244.

⁷⁰ Nach wie vor grundlegend der Materialüberblick bei: HAGER, Anfänge (wie Anm. 59) S. 75 ff. Ferner zuletzt: WHITE, Duccio (wie Anm. 59) bes. S. 23 ff., 46 ff. u. 62 ff.; VAN OS, Altarpieces (wie Anm. 57) S. 21 ff. u. 63 ff.; HANS BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 423 ff.; KRÜGER, Bildkult (wie Anm. 18) S. 30 ff., 37 ff., 65 ff. u. 162 ff.

⁷¹ Zuletzt ausführlich, mit Diskussion der älteren Literatur: MIKLÓS BOSKOVITS, Frühe italienische Malerei (Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Katalog der Gemälde) Berlin 1987, S. 163 ff., Nr. 67; DAVID BOMFORD/JILL DUNKERTON/DILLIAN GORDON/ASHOK ROY, Art in the Making. Italian Painting Before 1400 (Ausst. Kat. National Galle-

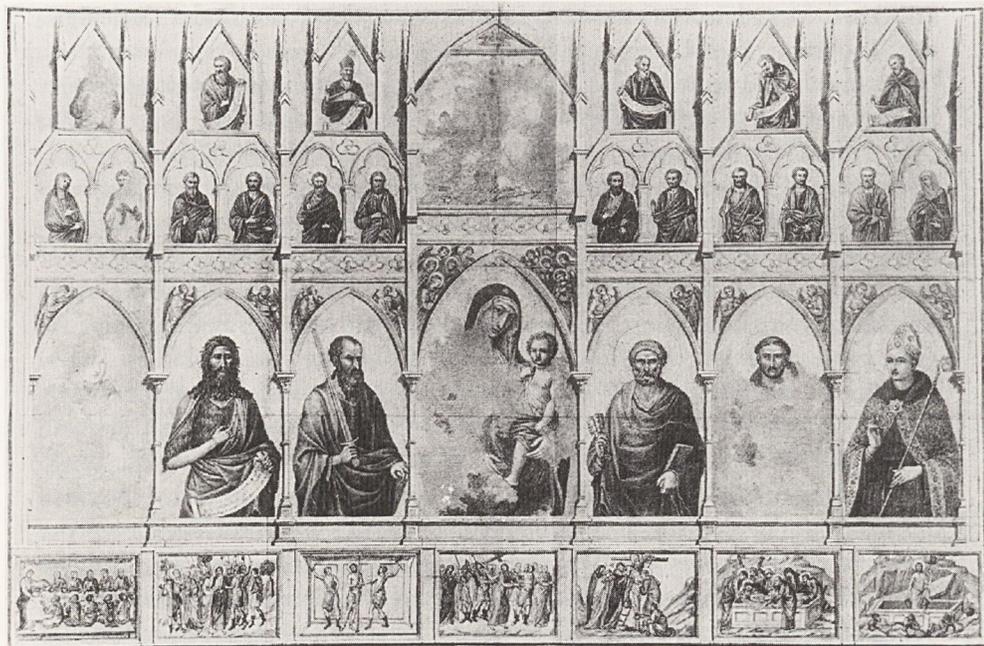


Abb. 15: Nachzeichnung des ehemaligen Hochaltarretabels aus Santa Croce in Florenz von Ugolino di Nerio. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 9847, fol. 91 v–92 r.

durch ikonographische Abstimmung auf die lokal von der Gemeinschaft gepflegten Kulte und namentlich durch die besondere Prominenz, die dabei den eigenen Ordensheiligen eingeräumt wurde, das jeweils in Szene gesetzte Anschauungsbild der endzeitlichen, *himmlischen* Ecclesia immer zugleich auf deren *irdische* Vertreter und ihre religiösen und gesellschaftlichen Ansprüche perspektiviert war. So dienten diese Werke im Rahmen der angesprochenen Dynamik von Distinktion und konkurrierender Überbietung allererst dazu, die einzelne klösterliche Gemeinschaft ihrer eigenen Identität und zugleich der eigenen Herausgehobenheit aus dem Panorama kirchlicher Institutionen zu versichern.⁷²

ry, London, 1989–1990), London 1989, S. 98 ff. Nr. 5. Vasaris Bezugnahme erfolgt im direkten Anschluß an das oben (Anm. 1) angeführte Zitat: [...] *accomodavano le chiese loro con bellissimo ornamento. Per questo Ugolino sanese fece moltissime tavole et infinite cappelle* [...].

⁷² Dazu exemplarisch: JOANNA CANNON, Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 45 (1982) S. 69–93; sowie

Es versteht sich, daß vergleichbare Aufgaben der Selbstdeutung und Identitätsstiftung auch den vielfältigen Ausstattungen mit Freskenzyklen, Glasmalereien oder skulpturalem Bilderschmuck zuwuchsen, in deren Glanz sich die Kirchen und Konventsgebäude der neuen Orden – bei aller variierenden Spezifik ihrer ikonographischen, argumentativen und formalen Strukturen – allenthalben darboten.⁷³

Die Ansprüche, mit denen man den *bellissimo ornamento* bei den Bettelorden ins Werk setzte, ließen sich um so wirksamer vertreten, als man damit auf Vorstellungsmuster rekurrierte, die in der Geschichte der monastischen Selbstdeutung bereits eine eigene, weit zurückreichende Tradition besaßen. Berichte, die von der Erneuerung verfallender Kirchen, der Instandsetzung ihrer Ausstattung oder ihrer anspruchsvollen Neuerrichtung erzählen, gehören in der Geschichtsschreibung und Hagiographie des Mönchtums zur geläufigen Topik. Mit ihnen wird letztlich nichts anderes bekundet als das Verdienst einer Erneuerung des religiösen Lebens selbst.⁷⁴ Wenn Rodulf Glaber in einer berühmten Schilderung kurz nach der Jahrtausendwende die glanzvolle Wiedererrichtung der Gotteshäuser in der ganzen Christenheit (*in toto orbe*) mit der Wendung beschreibt, der Erdkreis habe sich nunmehr in ein leuchtendes Gewand von neuen Kirchengebäuden gehüllt, so feiert er damit in erster Linie das Erwachen einer neuen Spiritualität unter der Ägide des Ordens von Cluny.⁷⁵ Auch Abt Desiderius von Montecassino strebt mit dem aufsehenerregenden Neubau seines Klosters (geweiht 1071) nach einem im

zuletzt DIES., The Creation, Meaning, and Audience of the Early Sieneese Polyptych: Evidence from the Friars, in: Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design, hg. v. EVE BORSOOK u. FIORELLA SUPERBI GIOFFREDI, Oxford 1994, S. 41–62 (mit weiterer Literatur).

⁷³ Vgl. aus der mittlerweile kaum mehr übersehbaren Literatur zuletzt besonders: BELTING, Oberkirche (wie Anm. 17); BLUME, Wandmalerei (wie Anm. 50); JANE COLLINS LONG, Bardi Patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320–1343 (Ph.D. Columbia University 1988) Ann Arbor 1990; Arte e Spiritualità negli Ordini Mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Rom 1992; Arte e Spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento San Nicola a Tolentino, Rom 1994; FRANK MARTIN, Die Apsisverglasung von S. Francesco in Assisi. Ihre Entstehung und Stellung innerhalb der Oberkirchenausstattung, Worms 1995; DOROTHEE HANSEN, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner, Berlin 1995.

⁷⁴ Grundlegend: GILES CONSTABLE, Renewal and Reform in Religious Life. Concepts and Realities, in: Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, hg. v. ROBERT L. BENSON u. GILES CONSTABLE, Cambridge (Mass.) 1982, S. 37–67.

⁷⁵ Rodulfi Glabri Historiarum sui temporis libri quinque III 4 (De innovatione ecclesiarum in toto orbe), in: PL 142, Sp. 651. Vgl. für Italien die Diskussion bei: MARIA LUISA GATTI PERER, Elementi per un'ipotesi: il linguaggio dei cluniacensi, in: Cluny in Lombardia (Atti del Convegno storico celebrativo del IX Centenario della fondazione del priorato cluniacense di Pontida, 22–25 aprile 1977), Cesena 1979, S. 463–489.

Glanz seiner künstlerischen Ausstattung weithin leuchtenden Monument, das an der Wiege des benediktinischen Mönchtums dessen wiedererstarke Bedeutung und zu neuem Leben erwachte Kraft bezeugt.⁷⁶ Was in den betreffenden Berichten immer wieder zutage tritt, ist die Vorstellung vom Kirchenbau und seinem künstlerischen Schmuck als einem Werk, in dem sich der Anspruch einer kirchlich-religiösen Reform manifestiert. Dabei gelten Größe und Pracht, Schönheit, Glanz und Zierde (*decor, nitor, splendor, pulchritudo* etc.) als sichtbarer Widerschein der Glorie Gottes in seinem irdischen Haus, dergestalt daß es, wie etwa Hildebert von Lavardin im frühen 12. Jahrhundert formuliert, darin gleich einem Wandelgang der Engel selbst den himmlischen Bewohnern gefallen würde.⁷⁷

In vergleichbarem Sinn fand das Motiv in der Folge seinen Eingang auch in die Hagiographie des heiligen Franziskus. Die erwähnte Episode mit der Andacht in San Damiano (vgl. Abb. 3) beschreibt den Wiederaufbau dreier ruinöser Kirchen durch den Heiligen ausdrücklich als einen ihm von Gott selbst zugewiesenen Auftrag (*vade et repara domum meam*), mit dem ihm zugleich bedeutet war, die Kirche Christi, verstanden als Institution, „nach der von ihm gegebenen Form, Regel und Lehre [...] zu erneuern“.⁷⁸ Im Oberkirchenzyklus von Assisi wird das von Franziskus wiedererrichtete Kirchengebäude mit seiner durch Skulpturen, Ornamentik und Cosmatenwerk reich ausgestalteten Fassade signifikant hinter dem aufgebahrten Leichnam des Heiligen in Szene gesetzt (Abb. 16), gleichsam als leuchtendes Vermächtnis von dessen Reformwerk und solcherart über jede puristische Kritik erhaben.⁷⁹ Die Erneuerung von Baugestalt und künstlerischem Glanz wird hier zum Signum der kirchlichen Erneuerung.

Eine ähnliche Vorstellung spricht sich in der berühmten Episode mit dem Traum Innozenz III. aus, derzufolge Franziskus die Mutterkirche der Chri-

⁷⁶ HERBERT BLOCH, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.) 1986, Bd. 1, S. 40 ff.

⁷⁷ [...] *habitationi gloriae Dei tantam ac talem basilicam construxit, ut capacior ne sit magnitudine, an arte mirabilior, difficile iudicetur. Haec eius decoris et gloriae est, quam si liceat credi celestibus incolis in hujusmodi usus humana placere domicilia, quoddam deambulatorium dicas angelorum*; Hildebert von Lavardin, *Vita Sancti Hugonis* c. 6, in: PL 159, Sp. 884 f. (über die Klosterkirche in Cluny). Vgl. zum Zusammenhang: JEAN LECLERCQ, *Spiritualité et culture à Cluny*, in: *Spiritualità cluniacense* (Convegna del Centro di studi sulla spiritualità medievale 2) Todi 1960, S. 101–151.

⁷⁸ [...] *secundum datam ab eo formam, regulam et doctrinam [...] renovanda erat Ecclesia [...]*; BONAVENTURA, *Legenda maior* (wie Anm. 28) S. 563 ff., S. 566 (cap. 2).

⁷⁹ ALASTAIR SMART, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971, S. 20 ff.; RUF, *Franziskus* (wie Anm. 21) S. 210 ff.; BELTING, *Oberkirche* (wie Anm. 17) S. 83; POESCHKE, *San Francesco* (wie Anm. 20) S. 94.



Abb. 16: Die Klarissen von San Damiano mit dem Leichnam des hl. Franziskus.
Assisi, San Francesco, Langhaus der Oberkirche.

stenheit und den Sitz ihres geistlichen Oberhauptes, San Giovanni in Laterano, vor dem Einsturz bewahrt. Mit diesem hagiographischen Bericht wird für den Ordensstifter die historische Verwirklichung jenes Mandats in Anspruch genommen, das Innozenz III. bei Eröffnung des Laterankonzils im Jahr 1215 zur verbindlichen Aufgabe erhoben hatte: *ut in hoc nostri pontifica-*

*tus anno XVIII templum Domini, quod est Ecclesia, restauretur.*⁸⁰ Bezeichnen- derweise wird die bildliche Darstellung der Episode seit der Zeit um 1260 nachgerade zum Programmbild der franziskanischen Reformmission,⁸¹ und nicht von ungefähr wird sie im Gleichzug mit den Minoriten auch von den Dominikanern für die Hagiographie ihres Gründers adaptiert.⁸²

In der Erneuerung des Kirchengebäudes und der Steigerung seiner Pracht objektiviert sich der aktuelle Impetus einer geistlichen und religiösen Erneuerung. Doch legitimiert sich der Anspruch des Neubeginns immer erst aus dem Rückbezug auf die Autorität der Vergangenheit und aus der eigenen Verankerung in deren Tradition. So strebt bereits Abt Desiderius mit seinem Neubau von Montecassino in Baugestalt und Ausstattung nach einer Erneuerung und Nachschöpfung der frühchristlichen Basilika von St. Peter in Rom, ein Bezug, der entschieden sein Programm einer ‚renovatio‘ der frühchristlichen Kirche manifestiert. Darin inbegriffen ist auch das Programm einer mit allem Einsatz betriebenen Wiederbelebung der Künste, im Sinne einer Rückkehr zu jener *magistra Latinitas*, die als spätantikes Erbe in den frühchristlichen Kirchengebäuden Roms so eindrucksvoll vor Augen stand.⁸³

Das Unterfangen, den eigenen, radikalen Neubeginn durch die Beschwörung einer mehr oder minder fiktiven Tradition zu legitimieren, wurde nachgerade für die jungen, ohne eigene Geschichte angetretenen Ordensgemeinschaften des 13. Jahrhunderts zu einer dringlichen Notwendigkeit. Das Apo-

⁸⁰ JÜRGEN WERINHARD EINHORN, Das Stützen von Stürzendem. Der Traum des Papstes Innozenz III. von der stürzenden Lateranbasilika bei Bonaventura. Vorgeschichte und Fortwirken in literatur- und kunstgeschichtlicher Sicht, in: Bonaventura. Studien zu seiner Wirkungsgeschichte, hg. v. ILDEFONS VANDERHEYDEN (Franziskanische Forschungen 28) Werl/Westf. 1976, S. 170–193, S. 175.

⁸¹ Darstellungen u. a. in Assisi (ca. 1260 und ca. 1290–95), an der Fassade von Santa Maria in Aracoeli in Rom (gegen 1290), im Chor von San Francesco in Castelvechio Subequo (ca. 1290) und mehrfach auf Tafelbildern und Freskenzyklen: vgl. KRÜGER, Bildkult (wie Anm. 18) S. 182 f.

⁸² EINHORN, Das Stützen (wie Anm. 80) S. 175 ff.

⁸³ Zum ganzen Zusammenhang: ERNST KITZINGER, The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method, in: Transactions of the Royal Historical Society 22 (1972) S. 87–102; DERS., The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy, in: Renaissance and Renewal (wie Anm. 74) S. 637–670; HERBERT BLOCH, The New Fascination with Ancient Rome, in: ebd., S. 615–636; BLOCH, Monte Cassino (wie Anm. 76) S. 40 ff.; sowie HÉLÈNE TOUBERT, Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie, Paris 1990. Vgl. auch HANS R. HAHNLOSER, Magistra Latinitas und Peritia graeca, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965, S. 77–93. Zum Ideal der ‚ecclesia primitiva‘ und dem Programm ihrer Erneuerung: GIOVANNI MICCOLI, ‚Ecclesiae primitivae forma‘, in: DERS., Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI (Storici antichi e moderni, n. s. 17) Florenz 1966, S. 225–299; GLENN OLSEN, The Idea of the ‚Ecclesia Primitiva‘ in the Writings of the Twelfth-Century Canonists, in: Traditio 25 (1969) S. 61–89.

stolat der Frühkirche, der ‚ecclesia primitiva‘, bildete für sie sowohl nach innen, in ihrem Selbstverständnis, als auch nach außen, in ihrer Selbstdarstellung, den historischen Horizont ihrer heilsgeschichtlichen Berufung. Die „Größe und Kraft ihrer Bewegung“, so weiß bereits Jacobus von Vitry von den Minoriten zu berichten, gründe in dem Umstand, daß sie den Glauben, die Armut und die Demut der Urkirche (*primitiva ecclesie*) in sich erneuern (*reformare procurant*) und namentlich das Leben der Apostel nachahmen.⁸⁴ Aus dem ideellen Bezug auf ein urchristliches Charisma ergab sich zugleich das Argument der eigenen Traditionsbegründung: [...] *non est [...] haec vitae res nova, sed veterum vetustissima*, wie es John Pecham um 1270 lakonisch formuliert.⁸⁵ Noch ein später, kritisch gehaltener Vermerk des Bartolo da Sassoferrato (†1357) zur *religio*, der religiösen Lebensform der Bettelorden, deren Leben „eine so große Neuartigkeit“ darstelle (*tanta est novitas*), daß für sie „im ganzen kirchlichen Recht keinerlei Autorität gefunden werden“ könne,⁸⁶ beleuchtet deutlich, welch zentraler Stellenwert dieser Frage nach einer Spanne zwischen dem christlich-radikalen Heiligungswillen auf der einen Seite und seiner ideologischen Verankerung in kirchlich autorisierten Traditionen auf der anderen zukam.

Man weiß, daß die erbitterten Auseinandersetzungen und Kontroversen, die die Bettelorden hierüber mit dem Weltklerus und den alten Orden benediktinischer Prägung auszutragen hatten, sich insbesondere seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, also in der Zeit der verstärkten institutionellen und gesellschaftlichen Konsolidierung, aufs heftigste zuspitzten und auf dem berühmten Mendikantenstreit in Paris (seit 1252) eine Theoriediskussion von ungekannter Schärfe hervorriefen.⁸⁷

⁸⁴ [...] *primitivae ecclesie religionem, paupertatem et humilitatem in se diligenter reformare procurant, puras evangelici fontis aquas cum siti et ardore spiritus haurientes, quod non solum evangelica precepta sed et consilia, vitam apostolicam expressius imitantes, modis omnibus adimplere laborant*; Jacques de Vitry, hg. v. HINNEBUSCH (wie Anm. 22) S. 159.

⁸⁵ JOHN PECHAM, *Canticum pauperis pro dilecto*, in: *Bibliotheca franciscana ascetica medii aevi*, Bd. 4, Quaracchi 1905, S. 131–205, S. 181.

⁸⁶ [...] *cuius vita tanta est novitas, quod de ea in corpore iuris non reperitur auctoritas*; zit. nach: HERIBERT ROGGEN, *Saint Bonaventure comme ‚le second Fondateur‘ de l'ordre des Frères Mineurs*, in: *Franziskanische Studien* 49 (1967) S. 259–271, S. 261.

⁸⁷ SOPHRONIUS CLASEN, *Der hl. Bonaventura und das Mendikantentum. Ein Beitrag zur Ideengeschichte des Pariser Mendikantenstreites (1252–72)*, Werl/Westf. 1940; YVES M.-J. CONGAR, *Aspects ecclésiologiques de la querelle entre Mendicants et Séculiers dans la seconde moitié du XIIIe siècle et le début du XIVe*, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age* 36 (1961) S. 35–151; BRIAN TIERNEY, *Origins of Papal Infallibility 1150–1350*, Leiden 1972, S. 58 ff. Grundsätzlich zum Problem der historischen Selbstdeutung der neuen Orden im 13. Jahrhundert: KASPAR ELM, *Die Bedeutung historischer Legitimation für Entstehung, Funktion und Bestand des mittelalterlichen Ordenswesens*, in: *Herkunft und Ursprung. Histori-*

Es sind dies zugleich eben jene Jahrzehnte, in denen die Bettelorden ihre auf öffentliche Wirkung zielende Kunstproduktion in einem bis dahin ungekannten Ausmaß förderten und damit geradezu einen Schub der künstlerischen Erneuerung bewirkten, der weit über ihr Ambiente hinaus die allgemeine Kunstentwicklung belebte und vorantrieb. Dabei ist immer wieder die Hervorbringung von Darstellungsformen und Gestaltkonzeptionen zu beobachten, die auf der einen Seite höchst innovativ sind, und doch auf der anderen zugleich den Rekurs auf Vorgaben von verbürgter Autorität suchen. Einen ebenso anschaulichen wie prominenten Beleg bietet die um 1250 fertiggestellte Kirche von San Francesco in Assisi, die in ihren gotischen Architekturformen höchste Modernität bekundet und doch zugleich im Dekorationssystem der Schiffshochwände unübersehbar auf die altchristlich-römische Basilikaltradition verweist. Entsprechend zielt auch das Programm ihrer singulären, um 1260 begonnenen Ausmalung auf eine geschichtstheologisch bestimmte Einbindung der zeitgeschichtlichen Franziskuslegende in den Horizont des biblisch bezeugten Heilsplans. So steht der Kirchenbau mit seiner Ausstattung als ein sinnfälliges Monument für denjenigen Heiligen vor Augen, der im Spiegel zeitgenössischer Wahrnehmung wie kein anderer den Anspruch einer radikalen ‚novitas‘ mit demjenigen der strengsten Christus- und Apostelnachfolge in sich vereinte.⁸⁸

Ein ähnlich komplementäres Zusammenspiel von Erneuerung und Traditionsversicherung offenbart sich immer wieder auch in anderen Bereichen künstlerischer Produktion. So bedienen sich die Bettelorden für die neuartigen Kultbilder, die sie mit großer Wirksamkeit in ihren Kirchen einführen, der in alter Überlieferung und großem Ansehen stehenden, doch in Italien bis dahin kaum geläufigen Bildform der ostkirchlichen Ikone. Zur Propagierung ihrer Heiligen setzen sie damit gegenüber den plastischen Kultbildern der alten Orden und des Pfarrklerus nicht nur einen neuartigen Typus des monumentalen Tafelbildes durch, sondern mit ihm zugleich auch die im byzantinischen Ikonenkult entwickelte, besondere Auffassung von der Authentizität der bildlichen Darstellung. Es ist der innovative Gebrauch einer an sich tradierten Bildform, durch den sich die Bettelmönche hier der charismatischen Autorität ihres neuen Kultmediums versichern.⁸⁹

sche und mythische Formen der Legitimation, hg. v. PETER WUNDERLI, Sigmaringen 1994, S. 71–90.

⁸⁸ Vgl. zum ganzen: RUF, *Das Grab* (wie Anm. 20); DERS., *Franziskus* (wie Anm. 21); BELTING, *Oberkirche* (wie Anm. 17); POESCHKE, *San Francesco* (wie Anm. 20). Zur Architektur zuletzt: WOLFGANG SCHENKLUHN, *San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche*, Darmstadt 1991. Zur Ausstattung der Unterkirche (1260–61) siehe auch oben S. 133 mit Anm. 22.

⁸⁹ KRÜGER, *Bildkult* (wie Anm. 18).

V.

Exemplarisch läßt sich der für die Kunstpolitik der Bettelorden so bezeichnende Zusammenhang zwischen Erneuerungsanspruch und Traditionsanbindung am Beispiel des Grabmonumentes fassen, das die Dominikaner ihrem Ordensvater 1265–67 in San Domenico in Bologna errichteten (*Abb. 17–21*).⁹⁰ Dabei zeigt sich erneut jenes Phänomen der Überformung eigener monastischer Vorgaben zugunsten einer wirksamen Selbstdarstellung. Als marmornes Prunkmonument mit einem dezidierten Reichtum an Skulpturen- und Reliefschmuck setzt sich das Grabmal augenscheinlich über alle Normen hinweg, die in den Statuten des Ordens als strikter Verzicht auf künstlerischen Aufwand und insbesondere auf jegliches skulptierte Bildwerk festgeschrieben waren.⁹¹ Per se steht es in offenem Widerspruch zur topischen, auf das Neue Testament zurückgehenden und seit der Zeit der Kirchenväter immer wieder vorgetragenen Forderung, jeden äußeren Prachtaufwand am christlichen Bestattungsort als Verstoß gegen das Gebot irdischer ‚humilitas‘ zu vermeiden.⁹² *Ex magna humilitate quam habebat*, so heißt es, habe noch

⁹⁰ JOACHIM JOSEPH BERTHIER, *Le Tombeau de Saint Dominique*, Paris 1895; STEFANO BOTTARI, *L'Arca di San Domenico in Bologna*, Bologna 1964; JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture*, London 1972, S. 180 ff.; zuletzt: ANITA FIDERER MOSKOWITZ, *On the Sources and Meaning of Nicola Pisano's Arca di San Domenico in Bologna*, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, hg. v. STEVEN BULE, ALAN PHIPPS DARR, FIORELLA SUPERBI GIOFFREDI, Florenz 1992, S. 271–281; DIES., *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, Pennsylvania 1994; die Arbeit von BARBARA W. DODSWORTH, *The Arca di San Domenico*, New York – Bern – Berlin u. a. 1995, bietet keine neuen Ergebnisse. Zur Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens (*vgl. Abb. 17*): JOHN POPE-HENNESSY, *The Arca of St. Dominic: a Hypothesis*, in: *The Burlington Magazine* 93 (1951) S. 347–351; ANITA FIDERER MOSKOWITZ, *The Arca di San Domenico Caryatids: Supports for a Hypothesis*, in: *Source. Notes in the History of Art* 6 (1987) S. 1–6; MAX SEIDEL, *Adsit ei angelus Michael. Eine neuentdeckte Skulptur von Giovanni Pisano*, in: *Pantheon* 46 (1988) S. 5–12. Zu den im 15. und 16. Jahrhundert erfolgten Überarbeitungen und Veränderungen: JOHN POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London-New York 1970, S. 301 f.

⁹¹ *Non fiant in ecclesiis nostris cum sculpturis prominentibus sepulture. et que facte sunt auferantur*; Bestimmung des Generalkapitels von 1245 in Paris: *Acta Capitulum Generalium Ordinis Praedicatorum I*, hg. v. BENEDICTUS MARIA REICHERT (*Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica* 3) Rom 1898, S. 32: *nec fiant in domibus nostris superfluitates et curiositates notabiles in sculpturis. et picturis. et pavimentis. et aliis similibus. que paupertatem nostram deformant*; Bestimmung der Generalkapitel von 1261 (Barcelona), 1262 (Bologna) und 1263 (London): ebd. S. 108, 114 u. 117.

⁹² *Vgl. Mt. 23, 27*. Siehe dazu: INGO HERKLOTZ, ‚Sepulcra‘ e ‚Monumenta‘ del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Rom 1985, S. 25 ff. u. 229 f.; sowie DERS., *Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien*, in: *Materielle Kultur und religiöse Stif-*

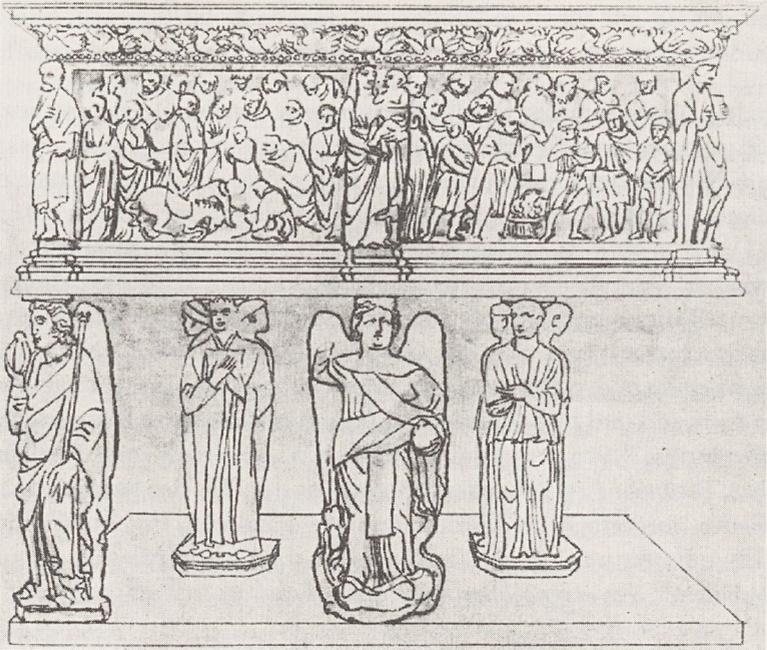


Abb. 17: Arca di San Domenico. Bologna, San Domenico
(Rekonstruktion nach Pope-Hennessy 1951).

der dominikanische Papst Benedikt XI. (gest. 1304) eine Beisetzung in einem schlichten Bodengrab für sich verfügt.⁹³ Wenn dennoch das Dominikusgrabmal in seiner aufwendigen Form entstehen konnte und bereits 1267, im Hinblick des soeben vollendeten Werkes, der dominikanische Erzbischof Bartolomeo delle Breganze in Emphase von dessen *benedictio decoris* spricht und die *gloria* rühmt, die in seinem Skulpturenschmuck so reich zutage trete,⁹⁴ so kennzeichnet dies hinreichend die Paradoxie des mit ihm verknüpften Anspruchs: dem Stifter eines Bettelordens ein Prunkmonument seiner Heiligkeit zu setzen.

In der Geschichte des italienischen Heiligengrabmals kommt dem Werk eine singuläre Bedeutung zu. Sie ist hier nur zu skizzieren, zumal die kom-

tung im Spätmittelalter (Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs 12) Wien 1990, S. 233–271, S. 233 ff.

⁹³ HERKLOTZ, ‚Sepulcra‘ (wie Anm. 92) S. 230; DERS., Grabmalstiftungen (wie Anm. 92) S. 236.

⁹⁴ BERTHIER, Le Tombeau (wie Anm. 90) S. 24 f. u. 149 f., Doc. X. Vgl. unten Anm. 111.

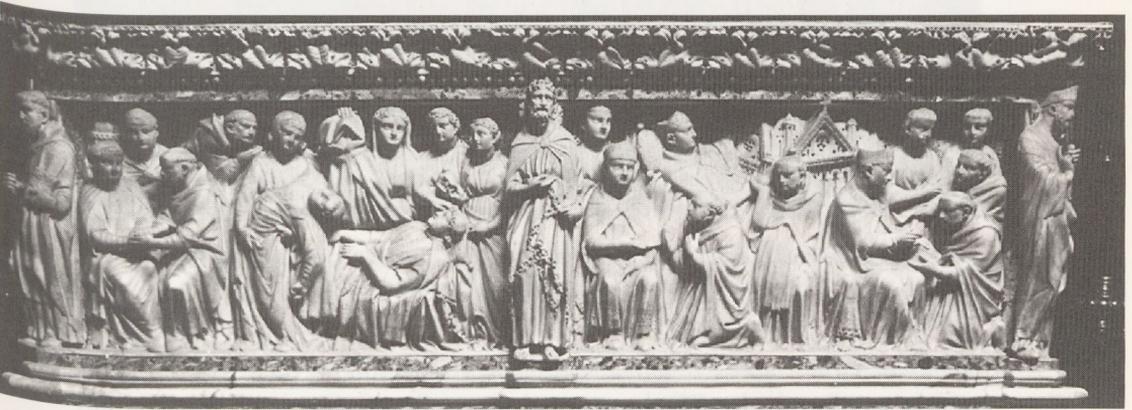
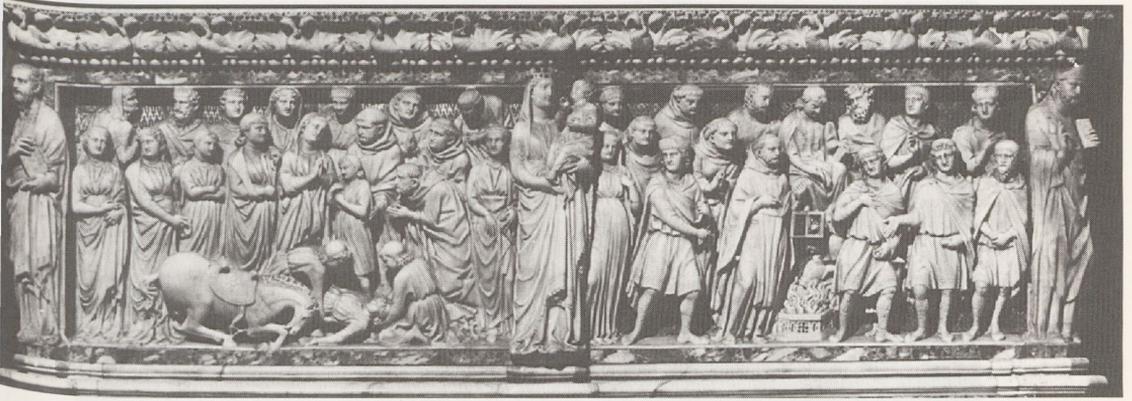


Abb. 18 (oben): Arca di San Domenico, vordere Längsseite: Wiedererweckung des Napoleone Orsini, Bücherverbrennung in Fanjeaux. Bologna, San Domenico.

Abb. 19 (unten): Arca di San Domenico, hintere Längsseite: Wunderbare Rettung und Berufung des Beato Reginaldo, Traum Innozenz' III. und Regelapprobation. Bologna, San Domenico.

plexe Frühgeschichte mittelalterlicher Heiligengrablegen ein für Italien noch kaum erschlossenes Feld darstellt.⁹⁵ Sieht man dabei von den diversen For-

⁹⁵ Umfassendere Untersuchungen liegen bislang nur für den nordalpinen, vor allem den französischen Raum vor, dessen Verhältnisse allerdings nicht auf Italien übertragbar sind: HILDE CLAUSSEN, Heiligengräber im Frankenreich. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Frühmittelalters, Diss. Marburg 1950; SABINE KOMM, Heiligengrabbmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchungen zu Typologie und Grabverehrung, Worms 1990. Siehe für Italien vorläufig den Beitrag von JÖRG GARMS, Gräber von Heiligen und Seligen, in: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, hg. v. JÖRG GARMS u. ANGIOLA MARIA ROMANINI (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut, 1. Abt., Ab-



Abb. 20: Arca di San Domenico, Schmalseite: Empfang von Stab und Buch und Aussendung der Mitbrüder. Bologna, San Domenico.

men von Holz- oder Edelmetallschreinen einmal ab, so rückt vor allem die verbreitete Praxis der Wiederverwendung antiker Sarkophage aus Marmor oder Porphyrt in den Blick, wie sie im Zuge der seit dem 8. Jahrhundert im großen Stil anhebenden Reliquientranslationen gebräuchlich wurde, um für die verehrten Gebeine eine würdevolle Aufbewahrung zu gewährleisten.⁹⁶ Bedeutsam ist dabei, daß auch die prunkvolleren Sarkophage zunächst ausschließlich *unter* den Altären deponiert wurden und auf diese Weise den Blicken der Gläubigen vollständig entzogen waren. Als etwa im neunten Jahrhundert in Mailand die Basilika Sant'Ambrogio unter Bischof Angil-

handlungen 10) Wien 1990, S.83–105. – Eine größer angelegte Untersuchung des Verfassers über die Frühgeschichte des italienischen Heiligengrabbals ist geplant; die folgenden Ausführungen sind daher kursorisch gehalten.

⁹⁶ Eine systematische Untersuchung hierzu steht noch aus; siehe bislang das Material bei: ISA RAGUSA, *The Re-Use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Renaissance*, Ph.D. New York University 1951; *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo* (Pisa, 5–12 settembre 1982), hg. v. BERNHARD ANDREA U. SALVATORE SETTIS, Marburg 1984.



Abb. 21: Arca di San Domenico, Schmalseite: Wunderbare Brotvermehrung. Bologna, San Domenico.

bert II. (824–859) einen neuen Hauptaltar erhält, werden die Gebeine des Titelheiligen mit denjenigen der Heiligen Gervasius und Protasius vereint und gemeinsam unter dem Hauptaltar in einem antiken Porphyrsarkophag beigesetzt, der erst bei seiner Freilegung im Jahr 1864 wieder zum Vorschein gelangte.⁹⁷

Erst einem Folgeschritt der Entwicklung gehört dann, wie es scheint, zunehmend die sichtbare Aufstellung der wieder in Gebrauch genommenen Sarkophage an, und sie geht offenbar Hand in Hand mit einer nun häufiger werdenden Wiederverwendung gerade der reliefgeschmückten Monumente. In Cortona wird für den im Range eines Seligen verehrten Minoriten Beato Guido bald nach seinem 1247 erfolgten Tod ein mit kostbarem Reliefdekor geschmückter Dionysos-Sarkophag aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus als Grablege eingerichtet (*Abb. 22*). Über die genaue Plazierung

⁹⁷ LUIGI BIRAGHI, I tre sepolcri Santambrosiani scoperti nel gennaio 1864, Mailand 1864; RICHARD DELBRÜCK, Antike Porphyrwerke, Berlin–Leipzig 1932, S. 220 f.; RAGUSA, The Re-use (wie Anm. 96) S. 72. Vgl. grundsätzlich zum Phänomen: HERKLOTZ, ‚Sepulcra‘ (wie Anm. 92) S. 110 ff.



Abb. 22: Sarkophag (2. Jh. n. Chr.), ehem. Grablege des Beato Guido da Cortona. Cortona, Museo Diocesano.

des Marmorsarkophags besteht heute keine Gewißheit mehr, doch reichen bis ins 14. Jahrhundert die Nachrichten zurück, darunter bewundernde Beschreibungen von Donatello und Brunelleschi, die von der eindrücklichen Wirkung seines Skulpturenschmucks Zeugnis geben.⁹⁸ In Perugia wird in San Francesco al Prato der in der Region hoch verehrte Minorit Beato Egidio 1262 in einen frühchristlichen Sarkophag mit der Reliefdarstellung des thronenden Christus als Weltenherrscher in flankierender Begleitung von Aposteln überführt (Abb. 23), der nachweislich in freistehender, das heißt den Blicken sichtbar dargebotener Aufstellung direkt unter der auf Säulen ruhenden Altarmensa postiert wird.⁹⁹

Vor dem Hintergrund solcher und vergleichbarer anderer Beispiele und im Licht der durch sie angezeigten Entwicklungslinie tritt der besondere Rang, der der Arca di San Domenico zuwächst, deutlich hervor (Abb. 17–21). Er ist gekennzeichnet durch den innovativen Anspruch einer Grabmalsgestalt,

⁹⁸ NICOLA BRUNI, *Le reliquie del Beato Guido da Cortona compagno di S. Francesco al lume della leggenda e della scienza*, Cortona 1947; ANTONIO MINTO, *Il sarcofago romano del Duomo di Cortona*, in: *Rivista d'Arte* 26 (1950) S. 1–22; RAGUSA, *Re-Use* (wie Anm. 96) S. 48f.; zum Sarkophag zuletzt: GUGLIELMO MAETZKE, in: *Il Museo diocesano di Cortona*, hg. v. ANNA MARIA MAETZKE, Florenz 1992, S. 19. Eine Sichtung der betreffenden Quellen bietet MARCO E. MICHELI, *Aneddoti sul sarcofago del Museo Diocesano di Cortona*, in: *Xenia* 5 (1983) S. 93–96; sie ergibt, daß sich der Sarkophag wohl seit seiner Wiederverwendung in einer Anbringung *sopra l'altare* befand.

⁹⁹ ANNAROSA SAGGIORATO, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968, S. 31 ff.; *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, bearbeitet von JUTTA DRESKEN-WEILAND, Mainz 1997, Bd. 2 Nr. 123; DIES., *Zur Rolle der Auftraggeber frühchristlicher Sarkophage*, in: *Das Münster* 50 (1997) S. 19–27, S. 21 ff. (dort auch zur Klärung der Ikonographie).



Abb. 23: Sarkophag aus San Francesco al Prato in Perugia (4. Jh. n. Chr.),
 ehem. Grablege des Beato Egidio. Perugia, San Bernardino.

die im Grad der monumenthaften Demonstration alles Vorangehende weit überflügeln sollte. An die Stelle wiederverwendeter Antike tritt hier der zeitgenössisch gestaltete Marmorsarkophag selbst, und im gleichen Zug an die Stelle eines pagan-mythologischen oder frühchristlichen Bildprogramms die aktuelle, zeitgeschichtlich relevante Legende des Heiligen im vierseitig skulptierten Szenenfries. Erstmals erhebt sich nunmehr der Sarkophag in eine exponierte, auf Fernblick hin arrangierte Aufstellung über tragenden Stützfiguren. Im Einklang hiermit steht eine bis in die Details hinein planvoll auf Pracht- und Monumentwirkung zielende Schmuckentfaltung, von den vollendet gebildeten Details der Szenendarstellungen über die Gesimsleiste mit Akanthusblättern und Vögeln bis hin zu den mit Glaseinlegearbeiten gezierten Bildgründen.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Das Feld historischer Vorstufen in der Typologie italienischer Heiligengrabbmäler ist hier nicht näher zu erörtern. An vorangehenden Beispielen von nichtantiken Sarkophagen, die umlaufende Reliefs mit Darstellungen der betreffenden Heiligenlegende aufweisen, sind vor allem der 1179 geschaffene Sarkophag der heiligen Sergius und Bacchus im Museo di Castelvecchio in Verona (aus der nahegelegenen Abtei San Silvestro in Nogara; vgl. SCIPIONE MAFFEI, *Museum veronese*, Verona 1749, S. CLXXXIII; GÉZA DE FRANCOVICH, *Contributi alla scultura romanica veronese*, in: *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 9 [1942] S. 103–147, S. 103 ff.; RENÉ JULLIAN, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945, S. 174 ff.; LANFRANCO FRANZONI, *Un rilievo del 12° secolo a Nogara*, in: *Vita Veronese* 14

Der durchschlagende Erfolg, der dieser Wirkungsabsicht beschieden war, dokumentiert sich nicht zuletzt in dem Tatbestand, daß die Arca di San Domenico in Italien im Sinne eines Initialwerkes eine typengeschichtlich klar sich ausprägende Tradition des Heiligengrabbmals von seither ebenso rascher wie ausgreifender Verbreitung inauguriert.¹⁰¹ Das ausdrücklichste Zeugnis

[1961] S. 170–176) und die um 1225 entstandene ‚Arca di San Giovanni Battista‘ im Dom von Genua zu nennen (vgl. ORLANDO GROSSO, *Il tesoro della Cattedrale di Genova*, I. Le arche di San Giovanni Battista e il piatto di Salomè, in: *Dedalo* 5 [1924–25] S. 414–442, S. 415 ff.; CLARIO DI FABIO, in: *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genua 1987, Bd. I, S. 172, Nr. 9 [mit Literatur]). Zwar orientieren sich auch diese Werke unzweideutig an der Vorgabe antiker Sarkophage, doch trennt sie vom innovativen Rang der Dominikus-Arca einerseits der Umstand, daß sie Gebeine frühchristlicher Märtyrer bergen und in den Reliefs demzufolge längst ferngerückte Legendeninhalte illustrieren, andererseits die grundsätzliche Gestaltkonzeption, die in beiden Fällen weit hinter den monumentalen Sarkophagmaßen und der auf Fernblick hin organisierten und über Stützfiguren erhobenen Szenenkomposition des Bologneser Werkes zurückbleibt. Bei anderen reliefgeschmückten Werken wie dem Sarkophag der heiligen Lucillus, Lupicinus und Crescentius aus dem frühen 12. Jahrhundert in der Krypta von San Zeno in Verona (vgl. KARL WEISS, *Der Sarkophag-Altar der Kirche zu St. Zeno in Verona*, in: *Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission* 7 [1862] S. 310–311; GIUSEPPE TRECCA, *Facciata e cripta della basilica di S. Zeno*, Verona 1941, S. 145 ff.; UMBERTO G. TESSARI, *Note per il sarcofago dei ‚Tre Santi‘*, in: *Vita veronese* 10 [1957] S. 85–90; WALTRAUD NEUMANN, *Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona*, Frankfurt a.M. 1979, S. 118 ff.) oder demjenigen der heiligen Abdon und Sennen von ca. 1180 in der Kathedrale von Parma (vgl. TERESA COPPELLI, *L’arca veronese del duomo di Parma*, in: *Rassegna d’arte* 9 [1909] S. 206–208; GÉZA DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l’arte del suo tempo*, Mailand–Florenz 1952, S. 81 ff.; ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Un compagno di Benedetto, l’officina campionesese e altre storie*, in: *DERS., Benedetto Antelami. Catalogo delle opere a cura di ARTURO CALZONA, GIUSEPPA Z. ZANICHELLI* [Ausst. Kat. Parma 1990], Mailand 1990, S. 132–157, S. 132 ff.) handelt es sich im Unterschied zu Bologna um reine Sarkophag-Altäre, Altargrabbmäler also; entsprechend ist ihr figürliches Programm nur partiell den Heiligen selbst gewidmet und in erster Linie christologisch-heilsgeschichtlich angelegt. Die wenigen Beispiele von über Säulen erhobenen Heiligen-Sarkophagen schließlich, die der Dominikus-Arca zeitlich vorangehen, sind ausnahmslos ohne figürlichen Schmuck gestaltet: siehe den Sarkophag des heiligen Geminianus in der Krypta des Domes von Modena, aus dem frühen 12. Jahrhundert (vgl. CARLO GUIDO MOR, *Il sarcofago di S. Geminiano e le condizioni economiche di Modena nel IV secolo*, in: *Rivista San Geminiano* 1 [1956], S. 3 ff.; CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, LUCIANO SERCHIA, SERGIO PICONI, *I restauri del Duomo di Modena 1875–1984*, Modena 1984, S. 52 ff. u. 304 ff.; ALBERT DIETL, *Defensa Civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998, S. 79 ff.) oder den im Jahr 1263 über Stützsäulen erhobenen Marmorsarkophag des heiligen Antonius in Sant’Antonio in Padua (vgl. CESARE GASPAROTTO, *Guide e illustrazioni della Basilica di Sant’Antonio in Padova*, in: *Il Santo* 2 [1962] S. 229–255, S. 369–387; ANTONIO SARTORI, *Le traslazioni del Santo alla luce della storia*, in: *Il Santo* 2 [1962] S. 5–31). Zur außeritalienischen Typologie säulengestützter Heiligengrabbmäler siehe zuletzt KOMM, *Heiligengrabbmäler* (wie Anm. 95) S. 106 ff.

¹⁰¹ Vgl. den Überblick bei GARMS, *Gräber* (wie Anm. 95); MOSKOWITZ, *Nicola Pisano’s Arca* (wie Anm. 90) S. 27 ff.

dieser vielzählig belegbaren Vorgabebedeutung bietet nicht von ungefähr das Grabmonument des zweiten großen Dominikanerheiligen, des Petrus Martyr in Mailand, das in den Jahren 1335–39 Giovanni di Balduccio in der Dominikanerkirche Sant'Eustorgio errichtete.¹⁰² Auf ausdrücklichen Wunsch seiner Auftraggeber sollte das Monument in Gestalt und Material dem Bologneser Vorbild ähnlich sein, *in forma et materia simile per omnia sepulcro beati Dominici, patris nostris*, wie es heißt.¹⁰³ Gleicherweise folgt seinem Modell auch das in denselben Jahren, etwa 1335–40, und wiederum für die Dominikaner errichtete Grabmal der Ordensheiligen Margarethe von Ungarn in Budapest, von dem heute nurmehr vereinzelte Bruchstücke weißen Marmors existieren.¹⁰⁴

Die besondere Akzeptanz, ja Hochschätzung der Bologneser Arca als Paradigma eines *sumptuosum opus*, wie es im Fall des Mailänder Nachfolgewerkes ausdrücklich heißt, läßt sich in bemerkenswerter Deutlichkeit auch an dem Wandel ablesen, der nach dem Ende des Generalates von Humbertus de Romanis im Jahr 1263 die ordensoffiziellen Stellungnahmen zu Fragen der Ästhetik von Ausstattung und Bauschmuck im Sinne einer neuen Aufgeschlossenheit und Konzilianz kennzeichnet. Legt das Pariser Generalkapitel von 1245 noch ausdrücklich fest, daß in den Ordenskirchen alle verzierten und skulptierten Grabmäler zu entfernen sind,¹⁰⁵ wird 1246 im Fall des Konvents von La Rochelle noch rigoros die Entfernung eines Grabmals aus dem Chorbereich der Kirche eingefordert,¹⁰⁶ und wird auf den Generalkapiteln bis ins Jahr 1263 immer wieder jede Anbringung von *curiositates notabiles in sculpturis* und nicht zuletzt die Errichtung von Grabmälern untersagt,¹⁰⁷

¹⁰² LUCA BELTRAMI, Vicende della tomba di S. Pietro Martire in Milano, in: *Emporium* 13 (1901) S. 188–201; VENTURINO ALCE, La tomba di San Pietro Martire e la Cappella Portinari in S. Eustorgio di Milano, in: *Memorie Domenicane* 69 (1952) S. 3–34; ANITA MOSKOWITZ, Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function, in: *Arte Lombarda* 96–97 (1991) S. 7–18.

¹⁰³ *Acta Capitulum Generalium Ordinis Praedicatorum II*, hg. v. BENEDICTUS MARIA REICHERT (*Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica IV*) Rom 1899, S. 233.

¹⁰⁴ PÁL LÖVEL, The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty, in: *Acta Historiae Artium* 26 (1980) S. 175–222; DERS., A Sepulchral Monument of the Arpad Dynasty: The Tomb of Margaret of Hungary, in: *Arte Funeraria (Coloquio Internacional de Historia del Arte 1)* Mexico 1987, S. 257–262.

¹⁰⁵ Vgl. Anm. 91.

¹⁰⁶ *Iniungimus priori Rupellensi. quod tumbam que est in choro fratrum. faciat efferri. si comode poterit. vel saltem in angulo ecclesie collocari*; *Acta Capitulum I* (wie Anm. 91) S. 37.

¹⁰⁷ Vgl. Anm. 91. Ferner die Anweisung des Generalkapitels von 1250 (London): [*Admonemus*] *Quod in nostris ecclesiis sepulture non fiant*; *Acta Capitulum I* (wie Anm. 91) S. 53. Generalkapitel von 1252 (Bologna): *Visitatores huius anni advertant diligenter. si quas invenerint curiositates in celaturis. vel incisionibus lapidum. in picturis. vel in choris. sigillis. fibulis. cultellis. corrigis.*

so mehren sich seit der zweiten Hälfte der 1260er Jahre die Vermerke, die wie selbstverständlich von der Schönheit der Konventsgebäude berichten, Kirchen des Ordens als *valde pulchra*, ihre Refektorien, ihre Kapitelsäle als *pulchrum et bonum* und die ins Werk gesetzte Ausstattung als *tam decorum* bezeichnen.¹⁰⁸ Es fügt sich unmittelbar in diesen Kontext, wenn 1265 auf dem Generalkapitel in Montpellier zur Aufbringung stattlicher Geldsummen aufgerufen wird, um in Bologna für das Grab des heiligen Dominikus eine *structura solempnis*¹⁰⁹ zu errichten, und wenn schließlich zwei Jahre später, angesichts des fertiggestellten Werkes, wie erwähnt, seine *gloria decoris* gepriesen wird.

Was sich im Licht dieser Zeugnisse abzeichnet, ist nicht nur die pragmatische Entschiedenheit, mit der man die Errichtung des Grabmonumentes in Angriff nahm, sondern auch die Weitsichtigkeit, mit der man dessen allgemeiner Akzeptanz und Wertschätzung im Orden den Boden bereitete. Es liegt auf der Hand, daß es dabei um mehr ging als allein um eine bloße Prachtinszenierung. Auf die inhaltliche, programmatisch bestimmte Sinngebung, die man vielmehr mit dem Werk verband, weist nicht nur grundsätzlich sein neuartiger, planvoll konzipierter Aufbau, sondern näherhin auch der besondere Wert, den man dabei auf seine enge Anknüpfung an die Antike legte. Die Forschung hat herausgearbeitet, in welchem Maß für die Ausgestaltung von Einzelformen und -motiven wie auch für die kompositorische Organisation der Reliefs antike Vorgaben in einer sehr konkreten Weise Pate gestanden haben.¹¹⁰ Dabei wird deutlich, in welchem Grad auch dort, wo der Künstler Antike nicht unmittelbar zitierte, das Paradigma ihrer Formqualität prägend in das Entwurfs- und Stilniveau seiner Gestaltung einwirkte. Der zuvor im Blick auf die gesamte Grabmalkonzeption erschlossene Sachverhalt, daß an die Stelle wiederverwendeter Antike hier der zeitgenössisch gestaltete Marmorsarkophag, an die Stelle eines mythologischen oder frühchristlichen Themas dezidiert die zeitgeschichtlich relevante Le-

baculis. vestibus. vel huiusmodi. et excessus circa hec viriliter corrigant et emendent; ebd. S. 64. Vgl. den Beschluß des Provinzialkapitels der Provence von 1251 zur Dominikanerkirche in Le Puy: *Priores caveant fabricas notabiles et sumptuosas et superfluas et sepulchra inserta parieti ecclesie, sicut in Podio*; Acta Capitulum Provincialium Ordinis fratrum Praedicatorum, hg. v. CÉLESTIN DOUAI, Toulouse 1894, S. 42 f.

¹⁰⁸ Vgl. zum ganzen: MONTAGNES, L'attitude des Prêcheurs (wie Anm. 14).

¹⁰⁹ Acta Capitulum I (wie Anm. 91) S. 130.

¹¹⁰ Grundlegend: MAX SEIDEL, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 19 (1975) S. 307–390. Ferner: CHARLES SEYMOUR, JR., Invention and Revival in Nicola Pisano's 'Heroic Style', in: Studies in Western Art 1 (Acts of the XX. International Congress of the History of Art), Princeton 1963, S. 207–226, S. 217 f.

gende des ‚neuen‘ Heiligen tritt, findet hier auf stilistischer Ebene eine augenfällige Entsprechung.

Daß sich auch dem zeitgenössischen Betrachter das betont Antikisierende des Werkes anschaulich erschloß, und nicht nur dies, vielmehr daß in dieser Anschauung zugleich die Wahrnehmung entschiedener, wohl gesetzter Ansprüche auf eine Revitalisierung und Aktualisierung vergangener, antiker Monumentqualitäten aufging, vermag das Zeugnis eben jener bereits erwähnten Predigt zu belegen, die der Dominikanerbischof Bartolomeo delle Breganze 1267 in Bologna vor dem versammelten Generalkapitel aus Anlaß der feierlichen Weihe der Arca hielt: „Der Segen künstlerischen Schmuckes“, so verkündet er den Mitbrüdern, „offenbart sich hier, an den Skulpturen“ (*benedictio decoris, quod patet ex sculpturis et diversis celaturis*). Und er fährt fort: „Wenn nämlich die gewaltsamen Taten der Tyrannen in die Ehrenbögen, Säulen und Portale gemeißelt wurden, um gleichwohl vergänglich und zudem von schandhafter Wirkung zu sein, um wieviel mehr sind dann die wunderbaren Taten und Werke von diesem hier [i. e. Dominikus] dem Gedenken seiner geistlichen Söhne anzuempfehlen, als solche nämlich, die in Ewigkeit siegen werden. Seht her, Brüder, in das Monument sind die ruhmreichen Taten und Werke unseres Vaters gemeißelt“: *Patris nostri gesta et opera gloriosa in monumento celata sunt*.¹¹¹

Die Ausführungen des Bischofs zeugen sowohl von dem Monumenteindruck, den das Grabmal bei den Zeitgenossen hervorrief, als auch von der Wirkungsmächtigkeit, die gerade dem Medium des skulptierten Marmors dabei zuwuchs. Sie erweisen darüber hinaus, welche Bedeutung dem Anspruch einer Erneuerung, bezogen auf die Werke der Vergangenheit, das heißt der Antike, dabei zufiel. Vor allem aber lassen sie erkennen, in welchem Grad mit diesem Erneuerungsanspruch zugleich inhaltliche Bedeutungen und Implikationen verbunden waren, im Sinne der Demonstration eines neuen, überlegenen, im neuen Heros Dominikus gipfelnden Ruhmes der Jetztzeit.

Die ordensideologisch bestimmte Programmatik des Grabmals tritt noch klarer hervor, wenn man zum Vergleich den Blick auf ein anderes, in seiner Zeit ähnlich beispielloses Werkensemble lenkt, das nahezu zeitgleich zum

¹¹¹ *De tertio benedicta est benedictione decoris, quod patet ex sculpturis et diversis celaturis. Si enim tyrannorum fortia gesta in arcibus, columnis et portis sculpebantur, peritura tamen, et plurimum nocitura, quanto magis mirabilia istius gesta et facta memorie filiorum utiliter et delectabiliter et salubriter commendanda in eternum victura? Ecce, Fratres, Patris nostri gesta et opera gloriosa in monumento celata sunt [...]*; BERTHIER, Le tombeau (wie Anm. 90) S. 149 f., Doc. X. Vgl. auch THOMAS KÄPPEL, Der literarische Nachlaß des sel. Bartholomäus von Vicenza, in: *Mélanges August Pelzer*, Louvain 1947, S. 275–301, S. 290 ff.



Abb. 24: Hochaltarretabel, ehem. San Francesco al Prato in Perugia
(Rekonstruktion nach Gordon 1982).

Dominikusgrabmal, aber für den rivalisierenden Orden der Franziskaner, in der Kirche S. Francesco al Prato von Perugia, entstand. Im Zuge eines umfangreichen Ausstattungsauftrages, der unter anderem ein monumentales Lettnerkreuz einschloß, wurde hier um 1270 ein beidseitig bemaltes Hochaltardossale installiert, von dem sich heute nurmehr die in Einzeltafeln zersägten Teile der einen Hälfte erhalten haben (vgl. die Photomontage in *Abb. 24*).¹¹² Das Retabel zeigte einst, beiderseits eines thronenden Salvators im zentralen Giebelfeld, das Kollegium der zwölf Apostel unter Einschluß des heiligen Franziskus. Auch dieses Bildwerk ist insofern von entschieden innovativem Rang, als es eines der frühesten Beispiele überhaupt für die Gattung des Altarretabels in Italien darstellt und als solches – mit monumentalen Ausmaßen von ca. 3,50 m Breite – in regionaler Ausstrahlung typenprägend wurde bis hinein in die Mitte des nachfolgenden Jahrhunderts. Eine der Repliken, entstanden gegen 1322 für die Kirche des zweiten bedeutenden Minoritenkonvents in Perugia, San Francesco al Monte (Monteripido) bei der Porta Sant'Angelo,¹¹³ zeigt, wie man sich das Original in seinem ursprüngli-

¹¹² Vgl. dazu ausführlich: DILLIAN GORDON, A Perugian Provenance for the Franciscan Double-sided Altarpiece by the Maestro di S. Francesco, in: *The Burlington Magazine* 124 (1982) S. 70–77; ferner zuletzt: JOHN POPE-HENNESSY, LAURENCE B. KANTER, *The Robert Lehman Collection. I: Italian Paintings*, New York–Princeton 1987, S. 78 ff.

¹¹³ FRANCESCO SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Rom 1969, S. 65 f. Nr. 30. Vgl. neuerdings zur Frage von Datierung, Proven-

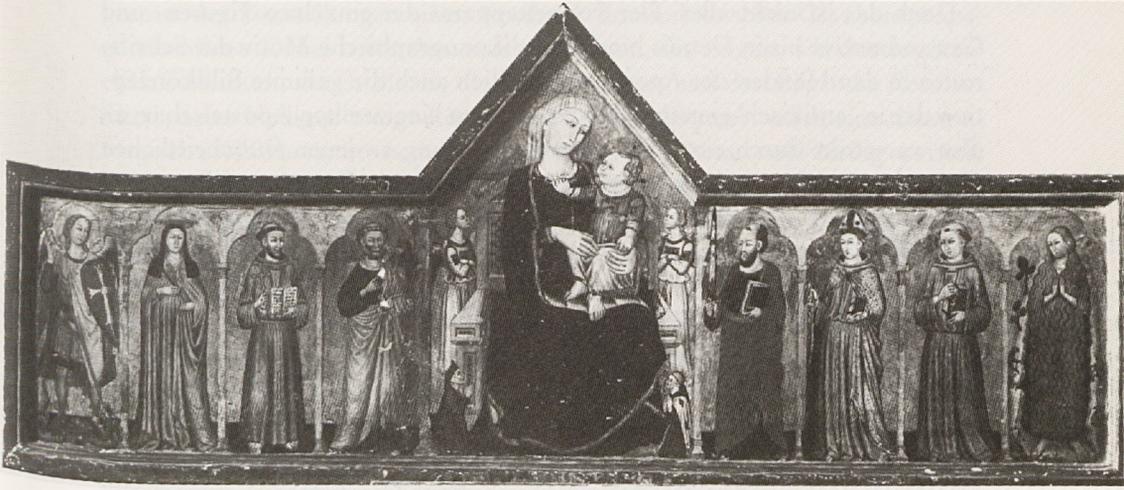


Abb. 25: Hochaltarretabel, ehem. Sant'Antonio in Paciano bei Perugia. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

chen Zustand vorzustellen hat (Abb. 25): als Rechteckdossale mit Mittelgiebel, nur daß im Zentrum, wie man annehmen muß, anstelle der Muttergottes ein thronender Salvator figurierte.¹¹⁴

Die Darstellung des Retabels aus Perugia setzt in überlegtem Arrangement die beiden äußersten Apostel links als Zweiergruppe in einem Bildfeld hintereinander, um auf diese Weise die zusätzliche Aufnahme des heiligen Franziskus auf dem äußersten Kompartiment zu ermöglichen. Die Zuwendung des hinteren Apostels im Dialog zu Franziskus, diejenige des vorderen zu seinem Gegenüber, schließt sinnfällig den Heiligen in das gesamte Kollegium und in die von ihnen dialogisch geübte ‚*disputatio fidei*‘ ein. Prägnant gelangt hier das Programm einer Aufwertung des Heiligen zum ‚neuen Apostel‘, in dessen Person und in dessen Orden sich die Urkirche Christi in der Gegenwart erneuert und aktualisiert hat, zur Darstellung.

nienz und Ikonographie des Retabels: DILLIAN GORDON, The So-called Paciano Master and the Franciscans in Perugia, in: *Apollo* 143, Nr. 3 (1996) S. 33–39.

¹¹⁴ Weitere Repliken befinden sich heute u. a. im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt (von Meo da Siena, dat. 1333; Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a.M. 1971, S. 41 f.) und im Konvent des Sacro Speco in Subiaco (CESARE BRANDI, in: *Catalogo della VI mostra di restauri*. Roma, Istituto Centrale del Restauro, Rom 1949, S. 14 f., Nr. 82 u. 83; MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura Umbra e Marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Florenz 1973, S. 14).

Doch das ist nicht alles. Der Formenapparat der einzelnen Figuren- und Gewandmotive bis in Details hinein, das ikonographische Motiv der Schriftrollen in den Händen der Apostel, schließlich auch die gesamte Bildkonzeption der in ‚antikisch‘ gemeinte Säulenarkaden eingestellten Apostelschar: all dies war strikt durch eine enge Formangleichung an jenen frühchristlichen Sarkophag bestimmt, der seit 1262 die Gebeine des in Perugia verehrten und dem frühesten, ‚apostolischen‘ Gefährtenkreis des Franziskus angehörenden Minoriten Beato Egidio barg und von dem zuvor bereits die Rede war (Abb. 23). Der Sarkophag, der auf seiner Front eine Reliefdarstellung des thronenden Christus in seitlicher Begleitung der 12 Apostel aufführt, stand, wie erwähnt, direkt unter der auf Säulen erhobenen Altarmensa. Die Formangleichung zielte hier darauf, dem Programm einer in Christus, Franziskus und den Aposteln in idealer Weise vereinten Gemeinschaft durch den anschaulichen Gleichklang mit dem altchristlichen Zeugnis des Sarkophags die Überzeugungskraft der Evidenz zu verschaffen. Das Konzept einer direkt auf die Frühkirche, die ‚ecclesia primitiva‘, rekurrierenden Traditionsbegründung, zu deren Bekräftigung man sich auf das frühchristliche Monument – in klarer Einschätzung der Zeugniskraft seiner konkreten Objektwirkung – bezog, tritt hier klar zutage.

Im Licht solcher Beispiele besehen, zeichnet sich ab, wie sehr auch mit der Arca di San Domenico in ihrer gewollt antikischen Gestaltprägung die Manifestation einer neuen Heiligkeit vor Augen stand, einer Heiligkeit, in der sich die Ahnenschaft der Frühkirche zu lebendiger, gegenwärtiger Erneuerung erhob. Leitmotivisch war diese Kennzeichnung der ‚sanctitas‘ des Ordensvaters seit je im hagiographischen Schrifttum. Bereits aus Anlaß seiner Kanonisation (1234) führt Gregor IX. aus, er habe in ihm einen Menschen erkannt, der das Werk der Apostel selbst in Vollkommenheit erfüllt habe; daher sei gewiß, daß er im Jenseits an ihrer Seite stehe.¹¹⁵

Dem retrospektiv geprägten Anspruch der künstlerischen Form entspricht auch die Ikonographie der Szenenreliefs, die das Wirken des Heiligen vor Augen stellen.¹¹⁶ Verkürzt gefaßt, läßt sich sagen, daß das Gesamtpro-

¹¹⁵ MARIE-HUBERT VICAIRE, *Histoire de saint Dominique*, Paris 1982, II, S. 343; zum hagiographischen Bild des Dominikus als *vir apostolicus*: DERS., *Vesperus (l'étoile du soir)*, ou l'image de saint Dominique pour ses frères au XIIIe siècle, in: DERS., *Dominique et ses prêcheurs* (Studia Friburgensia, n. s. 55) Paris 1977, S. 280–304.

¹¹⁶ Allgemein zur Ikonographie der Szenen und ihrer Relation zu den schriftlichen Vita-Fassungen: MOSKOWITZ, *Nicola Pisano's Arca* (wie Anm. 90) S. 9 ff. Vgl. aber neuerdings die präzisierende und in vieler Hinsicht weiterführende Analyse von JOANNA CANNON, *Dominic alter Christus? Representations of the founder in and after the Arca di San Domenico*, in: *Christ among the Medieval Dominicans*, hg. v. KENT EMERY, JR. u. JOSEPH P. WAWRYKOW, *Notre Dame* (Indiana) 1998, S. 26–48.

gramm der Darstellungen einen Ausdruck dominikanischer Glaubenspropaganda bildet. Dabei tritt neben solchen Szenen, die zeigen, wie durch göttliches Einwirken, durch Maria, die Apostelfürsten und den Papst die Reformation des Heiligen in der Römischen Kirche affirmiert wird, eine thaumaturgische Gnadengabe bemerkenswerterweise nahezu vollständig zurück. Das Apostolat des Heiligen wird als Besitz der Glaubenswahrheit und als beharrliche Realisierung eines universalen Reformordens im Auftrag und im Dienst des himmlischen Willens und der Kirche anschaulich. Die Episode der ‚Bücherverbrennung in Fanjeaux‘ etwa (*Abb. 18*), aus der allein das von Dominikus als Summe der tradierten Heilsauslegung niedergeschriebene Werk unversehrt hervorgeht, während die Schriften der Häretiker allesamt verbrennen, bezeugt dem Ordensmann die dogmatische Kompetenz und die Heiligkeit seiner Lehre. Die Szene, deren kompositorischer Aufbau sich am Typus frühchristlicher Philosophensarkophage orientiert, verweist augenscheinlich auf das Vorbild des Apostels Paulus, dessen Wort einst die Magier von Ephesos bekehrte, so daß sie ihre eigenen Bücher verbrannten und hierdurch öffentlich ihrem Unglauben ‚abschworen. *Ita fortiter crescebat verbum Dei, et confirmabatur*, wie der betreffende Bericht der Apostelgeschichte resümiert.¹¹⁷ Der ‚Traum Innozenz‘ III.¹¹⁸ und die nachfolgende ‚Regelapprobation‘ (*Abb. 19*) beschreiben die himmlisch, kraft einer Traumoffenbarung bestimmte, und sodann päpstlich, kraft eines historischen Aktes affirmierte Mission des Heiligen, die Römische Kirche im Zustand ihres Verfalls zu stützen und zu erneuern. Der ‚Empfang von Stab und Buch‘ aus den Händen der beiden sich mittels einer Vision offenbarenden Apostelfürsten in Rom mit dem Auftrag: ‚Geh hin und predige durch die Welt, denn du bist von Gott zu diesem Amt ausersehen‘, sowie die anschließende Aussendung seiner Mitbrüder je zu zweien (*Abb. 20*), proklamieren erneut Apostolat und Lehrwahrheit des Stifters und seines Ordens, dessen Wachstum so als Manifestation eines göttlich gelenkten Heilsplans verständlich wird. So wird im ganzen der Reliefzyklus als ein Triumphalprogramm der in Dominikus erneuerten Kirche lesbar, deren apostolische Frühzeit mit Jüngeraussendung, Bekehrungsmission und Ausbreitung des Glaubens darin unmittelbar anschaulich wird und so als Zeugnis der authentisch erneuerten Tradition vor

¹¹⁷ Apg. 19, 18–20. Vgl. zum faktischen Stellenwert, den die Verbrennungen von ‚libri haereticorum‘ für das Selbstverständnis der Bettelorden und ihren Glaubenskampf gegen Ketzerbewegungen besaß: THOMAS WERNER, Vernichtet und vergessen? Bücherverbrennungen im Mittelalter, in: *Memoria als Kultur*, hg. v. OTTO GERHARD OEXLE (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121) Göttingen 1995, S. 149–184, S. 163 ff. Zur Anlehnung an den frühchristlichen Sarkophagtypus: CANNON, Dominic (wie Anm. 116).

¹¹⁸ Vgl. oben Anm. 82.

Augen steht. An dieser Stelle wird deutlich, mit welcher Konsequenz die inhaltlich-ideologische Dimension des Programms hier in einer genauen Wahl des Mediums selbst aufging, des Marmorreliefs, dessen monumenthafte Anschauungsqualität ihm erst seine Evidenz und unmittelbare Sinnfälligkeit verlieh.

Darüber hinaus zeichnet sich auch in diesem Fall erneut der Umstand ab, daß die Selbstdarstellung der Bettelorden im Medium der Kunst nur vor dem Hintergrund einer wechselseitigen Akkulturierung zu verstehen ist, die Ordenswelt und weltlich bestimmtes Umfeld im Zeichen einer neuen, gemeinsamen „urban spirituality“ (L. K. Little) verband.¹¹⁹ So lassen sich die Entstehungs- und Wirkungsbedingungen der Arca di San Domenico und näherhin die Motivationen ihrer Antikenrezeption kaum losgelöst vom Kontext jener Motivationen und Formen von Antikenrezeption betrachten, die im Duecento und längst auch zuvor vielerorts und insbesondere im Ambiente der norditalienischen Kommunen begegnen. In Venedig wird gerade in den mittleren Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts durch die Nachahmung, Anverwandlung oder Wiederverwendung antiker bzw. frühchristlicher Kunst die für sich in Anspruch genommene Verankerung in frühchristlichen Traditionen, im Sinne einer ideologisch motivierten ‚renovatio‘, in vielfältiger Weise ins Werk gesetzt, und dies zuvörderst im Bereich der Sarkophag- und Grabmalsgestaltung.¹²⁰ In Padua ist seit der Zeit um 1260 die Bewunderung für den antiken Sarkophag bezeugt, den man als authentische Grablege des mythischen trojanischen Stadtgründers Antenor ansah und dem man demzufolge eine außergewöhnliche Bedeutung zumaß.¹²¹ Die Kommune ließ 1283 ein seinen Standort architektonisch überhöhendes Tabernakel errichten, wohl auf Anregung des Paduaner Protohumanisten Lovato dei Lovati, der in der Folge sein eigenes, gleichfalls an antiken Sarkophagformen orientiertes

¹¹⁹ LITTLE, *Religious Poverty* (wie Anm. 41) S. 171 ff.

¹²⁰ OTTO DEMUS, *A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, S. 348–361; HANS-MICHAEL HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen ‚Protorenaissance‘*, München 1986, mit einer kritischen Sichtung des betreffenden Materials. Vgl. zum Kontext zuletzt: PATRICIA FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven – London 1996, S. 11 ff., bes. S. 21 ff.

¹²¹ GIOVANNI FABRIS, *La tomba d’Antenore*, in: *Padova, Rivista del Comune* 6, n. 7 (1932) S. 12–26, wieder in: DERS., *Scritti di arte e storia padovana*, Padua 1977, S. 315–339; CESIRA GASPAROTTO, *Alla origine del mito della tomba di Antenore*, in: *Medioevo e rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, I: *Dal Duecento al Quattrocento*, S. 3–12; LORENZO BRACCESI, *La Leggenda di Antenore a Padova*, Padua 1984; *Padova per Antenore*, hg. v. GIROLAMO ZAMPIERI, Padua 1990. Der Gründungsmythos geht zurück auf Vergils Aeneis, I, 242 ff.

Grabmal unmittelbar neben demjenigen des verehrten Stadtgründers aufstellen ließ.¹²² In Bologna selbst entsteht in engster zeitlicher Nähe zur Erschaffung und Weihe der Dominikus-Arca mit dem Mausoleum des Legisten Odofredo Denari (gest. 1265) das erste aus der stattlichen Reihe der Glossatorengräber, jener Grabmonumente, die den Gelehrten der Bologneser Universität in urbanistisch wirkungsvoller Aufstellung auf den Plätzen vor San Domenico und San Francesco errichtet wurden (vgl. *Abb. 26*). In ihren als Säulenpyramiden mit eingestelltem Sarkophag angelegten Aufbauten greifen sie in absichtsvoller Anspielung die monumentale Gestaltform antiker Mausoleen wieder auf, gleichsam als den ideellen Horizont, vor dem die eigene Wirklichkeit und Gegenwart den Glanz einer mythisch überhöhten Vergangenheit gewinnt.¹²³ Die prominente und auf öffentliche Sichtbarkeit bedachte Aufstellung dieser Monumente in unmittelbarer Nachbarschaft und Zuordnung zu den Konventen der beiden Bettelorden¹²⁴ bietet ein eindrucksvolles Zeugnis für die personell wie institutionell eng geflochtenen Beziehungen, die – ganz im Sinne jener Vorstellung von einer „urban

¹²² GIOVANNI FABRIS, Il sarcofago di Lovato de' Lovati restituito al suo luogo, in: DERS., *Scritti* (wie Anm. 121) S. 477–480. Zum ideologiegeschichtlichen Kontext: ROBERTO WEISS, Lovato Lovati (1241–1309), in: *Italian Studies* 6 (1951) S. 3–28; GUIDO BILLANOVICH, Il preumanesimo padovano, in: *Storia della Cultura Veneta*, II, Il Trecento, Vicenza 1976, S. 19–110. Zu weiterem Paduaner Material vgl. WOLFGANG WOLTERS, Il Trecento, in: *Le Sculture del Santo di Padova*, hg. v. GIOVANNI LORENZONI (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, VIII, Studi 4) Vicenza 1984, S. 5–30; HERZOG, Untersuchungen (wie Anm. 120) S. 129 ff. Vgl. generell zum Phänomen der Selbstdeutung nord- und mittelitalienischer Kommunen im Rekurs auf frühzeitliche Gründungsmythen: CHARLES T. DAVIS, ‚Il Buon Tempo Antico‘ (The Good Old Time), in: *Florentine Studies*, hg. v. NICOLAI RUBINSTEIN, London 1968, S. 45–69.

¹²³ CORRADO RICCI, Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV, Bologna 1888; RENZO GRANDI, Le tombe dei dottori bolognesi: ideologia e cultura, in: *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, n. s. 29–30 (1978–79) S. 168–181; DERS., I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267–1348), Bologna 1982; ferner die betreffenden Hinweise und Berichtigungen von MARTIN BERTRAM, Mittelalterliche Gelehrtengräber in Bologna. Anmerkungen zu dem neuen Werk von Renzo Grandi, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 65 (1985) S. 427–435; IPPOLITA ADAMOLI, Il restauro delle Tombe dei Glossatori, in: *Strenua storica bolognese* 37 (1987) S. 17–23; ein knapper Überblick zuletzt bei: HANS KÖRNER, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 92 ff. Zur Herleitung vom antiken Mausoleumstypus vgl. bereits SALVATORE AURIGEMMA, Il tipo architettonico delle ‚Tombe dei Glossatori‘ in Bologna, in: *Il Comune di Bologna* 20, 4 (1933) S. 5–16; sowie zum betreffenden Material und seiner Überlieferung DERS., I monumenti della necropoli romana di Sarsina, in: *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* 19 (1963) S. 1–107.

¹²⁴ Vgl. die Dokumentation in: *Archeologia medievale a Bologna. Gli scavi nel Convento di San Domenico* (Ausst. Kat. Bologna 1987), hg. v. SAURO GELICHI u. RICCARDO MERLO, Bologna 1987, bes. S. 75 ff. u. 99 ff.; ferner HERKLOTZ, Grabmalstiftungen (wie Anm. 92) S. 241 ff.



Abb. 26: Blick auf die Piazza di San Domenico mit den Grabmonumenten des Egidio de' Foscherari (Nr. 2) und des Rolandino Passaggeri (Nr. 3), Stich des 18. Jahrhunderts

spirituality“ – zwischen der protohumanistischen Bildungselite und politisch führenden Schicht auf der einen Seite und den Mendikanten auf der anderen ausgebildet waren.¹²⁵

Welche Wirkung das Grabmal des Dominikus als Monument und Zeugnis der Erneuerung einer großen Ahnenschaft vor den Zeitgenossen entfalten mochte, läßt sich schließlich ermessen, wenn man hört, wie bereits gegen 1230, wiederum in Bologna, Buoncompagno da Signa, der Florentiner Humanist und Magister an der Bologneser Universität, davon spricht, daß „heutzutage“ die Gräber bedeutender und gelehrter Männer durchaus aufwendig gestaltet und mit steinernen Aufbauten und einer Vielfalt von Farben geschmückt seien, daß durchaus auch Bilder der Gottheit hinzugemalt wür-

¹²⁵ Vgl. AMEDEO D'AMATO, *I Domenicani e l'Università di Bologna*, Bologna 1988.

den oder solche Mariens und der Heiligen, oder daß auch gemalt würde, wie Engel oder Heilige die Seelen der Verstorbenen der göttlichen Majestät anempfehlen. „Allein, in ferner Zeit“, so klagt er hierauf, „entstanden bewunderungswürdige Skulpturen“ (*sculpture mirabiles*) „in erlesensten Marmorarten“ (*in marmoribus electissimis*) „und mit eingemeißelten Inschriften, die wir heute kaum mehr zu lesen noch auch zu verstehen imstande sind“.¹²⁶ Die Klage über den Verlust des Vergangenen wird hier zum Ausdruck der Sehnsucht nach eigener historischer Bedeutung. Es ist eben dies: Das Beschwören eigener Bedeutung im Medium des Gedenkens an ein Goldenes Zeitalter der Vergangenheit, das sich – nunmehr gewendet in einen zukunftsweisenden Selbstanspruch – in den *gesta et opera gloriosa in monumentum celata* und *in eternum victura* bekundet, die der Bischof von Vicenza 1267 am Grabmal des Dominikus rühmt.¹²⁷

Kehrt man vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen zum Gesamtzusammenhang unserer Darlegung zurück, so schließt sich hier ein Argumentationskreis, der bei Vasaris Huldigung an den *bellissimo ornamento* der Bettelorden seinen Ausgang nahm. Was sich dabei abzeichnete, war ein bestimmender historischer Konflikt zwischen dem radikalen Anspruch auf Weltverzicht, bei dem man sich im Verständnis einer direkten Deszendenz auf das Vorbild Christi und den apostolischen Besitzverzicht berief, und dem gleichermaßen ausgeprägten Anspruch auf eigene Prachtentfaltung, mit deren Verwirklichung man allererst seine Verankerung in einer fernen, mythisch überhöhten Frühzeit der Kirche bzw. des Mönchtums zu beglaubigen suchte. Die Konfliktverstrickung und zugleich der lastende Erklärungsdruck, der von dieser Konstellation ausging, konnten sich nur im Horizont

¹²⁶ *Sepulcra sublimium personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adornantur; fiunt super eis architecta lapidea colorum diversitatibus redimita; fiunt etiam epitaphia, dicuntur carmina quibus posteris ad memoriam reducuntur magnitudines et merita defunctorum et semper in fine fit mentio de contemptu mundi; pingitur etiam ymagines deitatis vel beatae virginis aut sanctorum vel sanctarum ad quorum vel quarum honorem ecclesie sunt constitute; depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine maiestati presentant. Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie legere vel intelligere non valemus; zit. nach: HERKLOTZ, ‚Sepulcra‘ (wie Anm. 92) S. 239; vgl. FRITZ BURGER, Die Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904, S. 21; dt. Übers. bei KURT BAUCH, Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 15 (1971) S. 227–258, S. 243. Vgl. zu Buoncompagno da Signa und seiner retrospektiven Orientierung auch CHIARA FRUGONI, L'antichità, ‚Mirabilia‘ alla propaganda politica, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. v. Salvatore Settis, Bd. I: L'uso dei classici, Turin 1984, S. 5–72, S. 21 f.*

¹²⁷ Vgl. oben Anm. 111.

einer Projektion lösen, die die Schönheit und ästhetische Schmuckaufwendung als sichtbaren Niederschlag einer religiösen Weihe begriff, ganz im Sinne jener *gloria decoris* der Bologneser Skulpturenpracht. Die Uneinholbarkeit eines Ideals der Ferne wird im Medium der ästhetischen Erhöhung kompensiert und eben hierdurch das entfernte Vergangene in den Erfahrungsraum der Gegenwart geholt.