
Alessandro Nova

Konservative Theorie und innovative Praxis bei den Franziskaner-Observanten als Auftraggeber der bildenden Künste

I

Das hauptsächliche Ziel meiner Untersuchung über die Franziskaner-Observanten als Auftraggeber der bildenden Künste in der Lombardei, zwischen 1450 und 1517, ist es, plausible Schlußfolgerungen darüber zu ziehen, welche Auswirkungen diese Kunstwerke auf das Leben ihrer Auftraggeber und ihres Publikums hatten. Dabei richtet sich mein Interesse auf folgende Punkte: erstens die Rolle, welche die Kunstwerke beim erfolgreichen Prozeß der Institutionalisierung der Bewegung der Franziskaner-Observanten in Italien während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielten; und zweitens die Beziehung zwischen den Andachtsbildern, welche die Observanten in Auftrag gaben, und ihrem intendierten Publikum.

Bezüglich der Daten meines Projektes ist zu sagen: 1450 war das Jahr, in dem Bernardino da Siena kanonisiert wurde und zufälligerweise auch Francesco Sforza Herzog von Mailand wurde; 1517 ist das Jahr, in dem Leo X. die Bulle *Ite vos* promulgierte, welche die offizielle Trennung der Franziskaner-Observanten von der Franziskaner-Konventualen kennzeichnete. Diese beiden chronologischen Grenzen umrahmen eine entscheidende und bisher wenig verstandene Periode in der Geschichte des Franziskanerordens.¹

¹ Das Standardwerk zur Geschichte der Franziskaner bis zum Jahr 1517 ist immer noch John Moorman, *A History of the Franciscan Order. From its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968. Die neueste Bibliographie über die Franziskaner, die Franziskaner-Observanten und ihre wichtigsten Mitglieder ist sehr fragmentarisch. Für die Lombardei sind die zahlreichen Beiträge von Roberto

Vor 1450 war die Osservanza eine genuine Reformbewegung, deren Führer zu den ursprünglichen Regeln des Heiligen Franziskus zurückkehren wollten. Nach Bernardinos Tod im Jahre 1444 und vor allem nach seiner Kanonisation änderte sich die Politik der Franziskaner-Observanten radikal. Dank der höchst effektiven Predigten von Bernardino und seiner unmittelbaren Nachfolger konnte die Bewegung reiche Stifter anziehen. Viele Mitglieder der Osservanza kamen aus aristokratischen Familien, und ihre Konvente erhielten zahlreiche bedeutende Schenkungen. Gemäß einem bekannten Muster in der franziskanischen Geschichte nahm deshalb der ursprüngliche Drang nach Reform während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab. Aber ein wichtiges Ergebnis dieser neuen Haltung und der neuen Unterstützung war die Ausstattung der Observantenkirchen mit kunstvolleren, manchmal sogar ehrgeizigen Kunstwerken.

Bezüglich der Chronologie ist es wichtig, sich zu erinnern, daß das neue Bildprogramm der Observanten nicht nur die Funktion hatte, die Frömmigkeit des Publikums zu stimulieren, sondern es diente auch zur Formierung eines observantischen Bewußtseins während einer Periode, in der sich die Observanten als treibende Kraft des Franziskanerordens durchsetzten. Tatsächlich trugen die Freskenzyklen ihrer Kirchen und ihrer illustrierten Bücher (da die Observanten zu den ersten gehörten, die sofort die enorme Macht der neuen Technologie verstanden) dazu bei, das Prestige und den Einfluß der Observanten auf eine zunehmend größer werdende Gruppe der Bevölkerung auszudehnen.²

Am Ende setzten sich die Observanten trotz des erbitterten Widerstands von Papst Sixtus IV., der ein Konventuale war, als die mächtigsten und angesehensten Franziskaner durch.³ Die von Leo X. im Jahre 1517 erlassene Bulle sanktionierte die Trennung zwischen Konventualen und Observanten,

Rusconi grundlegend. Das Buch von Duncan Nimmo, *Reform and Division in the Medieval Franciscan Order*, Rom 1987, behandelt mehr Frankreich und Spanien als Italien. Zu San Bernardino vgl. die *Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano*, hg. v. Domenico Maffei und Paolo Nardi, Siena 17.-20. April 1980, Siena 1982.

² Zu den Franziskanern und der Buchindustrie in Mailand vgl. Caterina Santoro, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento. Saggio bibliografico*, Mailand 1956; Teresa Rogledi Manni, *La tipografia a Milano nel XV secolo*, Florenz 1980.

³ Diese Geschichte wurde von der offiziellen franziskanischen Historiographie ganz übersehen. Aber eine Lektüre des Bullarium Franciscanum enthüllt, daß Papst Sixtus IV. sehr aktiv gegen die Observanten agierte; vgl. *Bullarium Franciscanum, Nova Series*, Tomus III (1471-1484), Ioseph M. Pou y Marti O.F.M. (Hg.), Quaracchi 1949.

deren Mitglieder zwei verschiedenen Generalministern zu gehorchen hatten. Darüber hinaus legte die Bulle eine Prozessionsordnung fest, gemäß der die Observanten nach den Konventualen marschierten; dies war ein deutliches Zeichen des neu erworbenen höheren Status der Observanten.⁴

Nach 1517 ist jedoch die Geschichte der Observanten eine Geschichte des langsamen Niedergangs: das fünfte Laterankonzil, welches bis zum Jahre 1517 dauerte, ergriff effektive Maßnahmen, um den mittelalterlichen Typ von volkstümlichen Predigten, der einen wichtigen Beitrag zum Erfolg der Franziskaner-Observanten geleistet hatte, zu unterdrücken. Darüber hinaus wurden sie später in ihrem eigenen Bereich herausgefordert, nämlich von den Kapuzinern, die in der zyklischen Geschichte des Ordens wieder zur ursprünglichen Grundhaltung der franziskanischen Regel zurückkehren wollten.

Dieser historische Hintergrund ist wichtig für eine Diskussion über die Ideen, welche die Franziskaner-Observanten über die Funktion der Bilder entwickelten. Im Folgenden möchte ich deshalb erörtern, wie die Beziehung der Observanten zu den bildenden Künsten von Kontinuität bezüglich der mittelalterlichen Theorie ihrer Vorläufer und Wandel bezüglich der Typologien zur Formierung eines observantischen Bewußtseins geprägt war.

II

Wie wir sehen werden hatten die Bilder für die Franziskaner prinzipiell drei Funktionen: erstens, die Bildung von Leuten, die nicht lesen konnten; zweitens, die Aktivierung der Andacht im Betrachter; und drittens, das Memorieren des Evangeliums, der Heiligen-Geschichten und der Sakramente.

Diese Ideen blieben über viele Jahrhunderte unverändert. Aber die künstlerischen Mittel, mit denen man diese drei Ziele zu erreichen versuchte, wandelten sich im Laufe der Zeit.

Wenn wir in der Oberen Kirche von Assisi, also der Mutterkirche der Franziskaner und dem späteren Zentrum der Franziskanerkonventualen, als

⁴ Vgl. John Moorman (wie Anm. 1), S. 560-584.

Pilger die Zyklen des Lebens Christi und des Lebens des Heiligen Franziskus betrachten, können wir die Erfahrung eines mittelalterlichen Betrachters auch heute noch verstehen. Giotto und seine Assistenten, die den Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben von Franziskus freskierten, schrieben beispielsweise unter die Szenen den Text der *Legenda Major* von Bonaventura.⁵ Diese Interaktion zwischen Bild und Text war ein äußerst effektives Mittel, um die Pilger über das Leben des Heiligen zu instruieren. Die Pilger, die das Lesen beherrschten, konnten (ebenso wie vielleicht die Brüder selbst) den Analphabeten vor den Fresken die Lebensgeschichte erklären.⁶ Die verkürzten Texte der *Legenda Major* dienten dabei ebenso wie die Bilder als Gedächtnisstütze, um das Memorieren der Ereignisse aus dem Leben des Franziskus zu erleichtern. Die Sparsamkeit der malerischen "Sprache" Giottos, die Intensität und die Vermenschlichung seiner Darstellungen erzeugten schließlich eine große emotionale Wirkung auf das ursprüngliche Publikum.

Der berühmte Sacro Monte, der am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Varallo gegründet und im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts fast total renoviert wurde, ist eine der wichtigsten Institutionen der Franziskaner-Observanten.⁷ Wenn wir den Sacro Monte und die an seinem Fuße gelegene Kirche Santa Maria delle Grazie als Pilger besuchen, entspricht unsere

⁵ Die Bibliographie über dieses Problem ist enorm. Besonders wichtig sind Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977; Dieter Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischen Konvents Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983. Zur Kontroverse über die Zuschreibung des Zyklus zum Lebens des Heiligen Franziskus vgl. Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1974; Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Turin 1985.

⁶ Die Bibliographie über die Beziehung zwischen Bild und Text ist in den letzten Jahren enorm gewachsen. Für die hier diskutierten Aspekte ist nützlich: Herbert L. Kessler, "Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul", in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, hg. v. Herbert L. Kessler und Marianna Shreve Simpson, *Studies in the History of Art 16*, Washington 1985, S. 75-91.

⁷ Die neuesten und wichtigsten Bücher über die Sacri Monti sind Luigi Zanzi, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa ed artistica della Controriforma*, mit einem Vorwort von Dante Isella, Mailand 1990; Luciano Vaccaro/Francesca Riccardi (Hg.), *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Mailand 1992. Eine neue Perspektive über die Beziehung zwischen den Kunstwerken und dem Publikum des Sacro Monte bietet Alessandro Nova, "'Popular Art' in Renaissance Italy: Early Response to the Holy Mountain at Varallo", hg. v. Claire Farago, *Reframing the Renaissance. Critical Studies in the Migration and Reception of Visual Culture in Early Modern Europe and Latin America*, New Haven und London 1995 (im Druck).

Erfahrung dem Assisi-Erlebnis. Doch die künstlerischen Mittel unterscheiden sich grundlegend, und zwar nicht nur auf einer stilistischen Ebene. Die mit Szenen aus dem Leben und dem Leidensweg Christi dekorierten Lettner und die Sacri Monti waren vollkommen neue Kunsttypologien, observantische Kunsttypologien.⁸

Die Brüder benützten die Fresken auf dem Lettner (die in Varallo von Gaudenzio Ferrari - also von einem der bedeutendsten Nachfolger Leonardo da Vincis - im Jahre 1513 freskiert wurden), um die Pilger während der Predigt zu instruieren. Erst nach dieser "Reinigung von jedem Irrtum" - so der Wortlaut eines 1514 erschienenen Führers zum Sacro Monte - konnten die Pilger zum Heiligen Berg vordringen, in dem die mit Fresken und Statuen dekorierten Kapellen das Leben und den Leidensweg Christi sehr veristisch darstellten.⁹ Die Pilger waren in diesem Ambiente - ganz im Unterschied zu Assisi - keine passiven Betrachter, sondern aktiv Mitwirkende.

In der Kapelle der Kreuzigung, die Gaudenzio Ferrari in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts neu freskierte, traten die Pilger beispielsweise durch die Türe zur rechten Seite ein, hielten vor dem Kreuz an, waren von allen Seiten von Statuen und Fresken umgeben und verließen zuletzt den Raum durch die linksseitige Türe.¹⁰ Bei dieser komplexen theatralischen Erfahrung waren sie jedoch auf die Franziskaner-Observanten angewiesen, welche die Ereignisse des Evangeliums persönlich erklärten.

Der Sacro Monte in Varallo war sehr erfolgreich; er erreichte seinen Höhepunkt unter Leitung Carlo Borromeos und seiner Mitarbeiter, die ein Netzwerk von Sacri Monti im Gebiet zwischen den lombardischen Seen und der Schweizer Grenze gleichsam als eine Barriere gegen die Reformation aufbauten. Bei diesem Prozeß kam es zu zwei wichtigen Innovationen.

⁸ Zum Problem der observantischen Tramezzi in der Lombardei vgl. Alessandro Nova, "I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana", in: *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Mailand 1983, S. 197-215; Kornelia Imesch Oehry, *Die Kirchen der Franziskanerobservanten in der Lombardei, im Piemont und im Tessin und ihre "Lettnerwände". Architektur und Dekoration*, Essen 1991.

⁹ Eine ausgezeichnete Ausgabe des Führers aus dem Jahre 1514 bietet: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, hg. von Stefania Stefani Perrone, mit einem Vorwort von Giovanni Testori, Borgosesia 1987.

¹⁰ Vgl. Pierluigi De Vecchi, "Annotazioni sul Calvario del Sacro Monte di Varallo", in: Pietro C. Marani (Hg.), *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di storia dell' arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Florenz 1984, S. 109-118.

Erstens, es erfolgte eine Erweiterung der ikonographischen Themen. Dargestellt wurden nicht nur Leben und Leidensweg Christi, wie in Varallo, sondern auch die Mysterien des Rosenkranzes in Crea (begonnen um 1589) und in Varese (gegründet 1605) oder das Leben des Franziskus in Orta (begonnen 1590). Zweitens konnte das Publikum die Ereignisse nicht mehr aktiv miterleben, weil die Gitter, welche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zum Schutz der Kapellen eingeführt wurden, eine Erfahrung von Distanz vermittelten. Nach dieser Reform sahen die Pilger die Ereignisse nur noch durch die Löcher in den Schutzgittern. Eine aufmerksame Regie ersetzte nun die empathische Strategie des ersten Sacro Monte: die Pilger waren nicht mehr "Schauspieler", sondern distanzierte Betrachter, und die emotionalen Reaktionen des Publikums hingen von einer überzeugenden, intensiviert veristischen Inszenierung der Ereignisse ab.¹¹

Darüber hinaus wurden die Emotionen der Betrachter durch anekdotische und grausame Details intensiviert. Der Betrachter konnte nicht mehr direkt teilnehmen, aber die Statuen, manchmal mit echten Haaren oder Bärten, spiegelten bekannte Typen der lombardischen Täler wider.¹²

Gemessen an Assisi sind wir selbstverständlich in einem anderen geographischen Bezirk und in einer anderen Zeit. Deshalb, und nicht nur aufgrund des Vergleichs zwischen Fresken und Statuen, unterscheiden sich künstlerischer Stil und Eindruck grundlegend. Aber eine Predigt des Franziskaner-Observanten Michele Carcano enthüllt, daß das Ziel der franziskanischen Auftraggeber auch im Übergang zur Moderne unverändert blieb: bilden, berühren und memorieren.

Carcano (geboren um 1430) war von den Predigten des Johannes von Capistrano so beeindruckt, daß er ganz jung in den Orden der Franziskaner-Observanten eintrat.¹³ Der aus einer aristokratischen Familie Mailands

¹¹ Eine der wichtigsten Quellen über diese Phase des Sacro Monte ist der *Libro dei Misteri* von Galeazzo Alessi, der in einer kommentierten Edition vorliegt: *Libro dei Misteri: progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*, hg. v. Stefania Stefani Perrone, mit einem Vorwort von Anna Maria Brizio, Bologna 1974, 2 Bde.

¹² Zur Diskussion dieser Aspekte vgl. vor allem David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago und London 1989, S. 192-245.

¹³ Zu Carcano vgl. Paolo Maria Sevesi O.F.M., *Iconografia del Beato Michele Carcano dei Frati Minori*, Mailand 1931; Paolo Maria Sevesi O.F.M., "I 'Sermones' ed i 'Casus conscientie' del B. Michele Carcano nel Codice Aldini 62 della R. Biblioteca dell' Università di Pavia", *Studi Francescani* V, 1931, S. 324-338; Pasquale Valugani, *Il beato Michele Carcano da Milano*, Mailand

stammende Jurist, Theologe und Volksprediger wurde zu einer der wichtigsten religiösen Figuren im Italien der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Carcano, ein erfolgreicher Befürworter der öffentlichen Krankenhäuser und Pfandleihhäuser, spielte eine wichtige Rolle in dem politischen Streit gegen die Konventualen für die Reform des Ordens und seine Predigt mit dem Titel *Über die Anbetung Christi, der Jungfrau Maria, der Heiligen und ihrer Reliquien* ist gleichsam ein Manifest des observantischen Bildprogramms. Michael Baxandall hat sie bereits in seinem fundamentalen Buch *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des fünfzehnten Jahrhunderts* als ein wichtiges Dokument für die Kunst dieser Zeit erwähnt.¹⁴ Trotzdem wurde die Predigt bisher nicht weiter beachtet.¹⁵

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

1950; Roberto Rusconi, "Michele Carcano da Milano e le caratteristiche della sua predicazione", *Picenum Seraphicum* 10, 1973, S. 196-218; Roberto Rusconi, "Carcano, Michele", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 19, Rom 1976, S. 742-744.

¹⁴ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, S. 55-56.

¹⁵ Der lateinische Text der Predigt ist in Michele Carcano, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venedig (Johannes und Gregorius de' Gregoriis) 1492, f. 48r-50r.

wenn sie Bilder sehen".¹⁶

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

Baxandall diskutierte die Predigt im zweiten Teil seines Buchs, in dem er zum ersten Mal sein bahnbrechendes Konzept vom "Blick der Zeit" vorstellt. Er vertritt die Ansicht, daß die Menschen der Renaissance bestimmte visuelle Fähigkeiten entwickelten, um die Qualität von Bildern zu beurteilen. Carcanos Predigt ist ein Dokument, das Baxandall zitiert, um den neuen *modernen* Blick des fünfzehnten Jahrhunderts zu rekonstruieren. Selbstverständlich weiß Baxandall, daß Carcanos Dreiteilung nicht ganz neu ist: er nennt auch eine ähnliche Passage aus dem bereits 1286 verfaßten *Catholicon* von Giovanni Balbi. Und doch ist Baxandall überzeugt, daß Carcanos Predigt - und ich zitiere - "eine für das Quattrocento 'orthodoxe' Auslegung" der Auffassungen Balbis bietet.¹⁷ (Das Schlagwort ist hier: Auslegung oder Erweiterung).

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

Baxandall hat das nicht bemerkt, aber die Passage im *Catholicon* von Giovanni Balbi zitiert einfach aus der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin. Aber auch diese Passage ist wiederum nur ein Zitat aus einem früheren Werk des Theologen, nämlich aus seinem Kommentar zu den Sentenzenbüchern von Petrus Lombardus, den Thomas in den Jahren von 1254 bis 1256 als sein erstes größeres Werk, gleichsam als *Dissertation*, in Paris niederschrieb.¹⁸

¹⁶ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder* (wie Anm. 14), S. 56.

¹⁷ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder* (wie Anm. 14), S. 55.

¹⁸ Für die Texte von Thomas vgl. *Summa Theologica. Indices. Lexicon. Documenta*, Rom 1894, S. 197; *Scriptum super Sententiis Magistri Petri Lombardi*, Bd. III, Paris 1933, S. 312.

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

Dieser Wechsel in der Reihenfolge erlaubt uns, die vermutliche Quelle der Predigt Carcanos zu identifizieren. Erwartungsgemäß gibt es zahlreiche Berührungspunkte mit einem franziskanischen Text, nämlich mit dem Kommentar von Bonaventura zu den *Sentenzen* von Petrus Lombardus.¹⁹ Es gibt - wie wir noch sehen werden - einige Unterschiede, aber es handelt sich sicherlich nicht um eine eigenständige "Quattrocento-Auslegung" des Themas.

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

Diese zwei Texte entsprechen sich so stark, daß auf der gleichen Quelle

¹⁹ Petrus Lombardus, *Sententiae in IV libris distinctae*, Grottaferrata 1971-1981, 2 Bde. Zu Bonaventuras Kommentar vgl. *Opera Theologica Selecta*, hg. v. Leonardo M. Bello O.F.M., Bd. III, *Liber III. Sententiarum*, Quaracchi 1971, S. 194.

beruhen müssen. Man könnte an die viel benutzte *Glossa Ordinaria* des Dominikaners Hugo von Santo Caro zu den Zehn Geboten denken. Aber die zwei Brüder benutzten sicherlich nicht Hugos Kommentar zum zweiten Gebot, in dessen Rahmen die Funktion von Bildern diskutiert werden konnte. Es wäre sehr wichtig, diese gemeinsame Quelle zu identifizieren. Selbstverständlich behandeln bereits mittelalterliche griechische Quellen, wie beispielsweise Johannes von Damaskus, diese Themen, aber nicht in der selben Reihenfolge und Prägnanz.²⁰ Im Moment können wir jedoch sagen, daß die erfolgreiche dreigeteilte Formel in den späten 40er und den frühen 50er Jahren des 13. Jahrhunderts (im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse der Bettelorden für die Kunst) herauskristallisiert worden zu sein scheint. Bonaventura stellte seinen Kommentar nach 1248 zusammen und beendete ihn im Jahre 1252, während das entsprechende Werk von Thomas, das der Forschung bisher oft als erster Bezugspunkt für die Andachts-Idee diente, erst zwischen 1254 und 1256 geschrieben wurde.

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

Es scheint, daß Beda Venerabilis eine (den Texten des dreizehnten Jahrhunderts) ähnliche Struktur entwickelt hatte, als er das Thema in seinem Traktat *Über den Tempel* Salamons erörterte.²¹ Beda dachte, daß erstens Malerei dazu benutzt werden sollte, Tod und Wunder Christi "in das

²⁰ Zu Johannes von Damaskus und den Texten der griechischen Konzilien vgl. die hervorragenden Artikel von C. Emereau, "Iconoclasm" und V. Grumel, "Images (culte des)", in: *Dictionnaire de théologie catholique*, Bd. VII, Teil 1, Paris 1922, Sp. 575-595, und Sp. 766-844.

²¹ Zu Beda vgl. Lawrence G. Duggan, "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?", *Word and Image* 5, 1989, S. 229-230.

Gedächtnis des Gläubigen zurückzurufen", daß zweitens Bilder "große Schuldgefühle im Betrachter erzeugen" konnten und daß sie drittens "ein lebendiges Lesen der Geschichte des Herrn für alle, die nicht lesen konnten" darstellten.²²

Im wesentlichen sind das die drei Punkte, die wir sowohl bei Bonaventura und bei Thomas finden, aber die Veränderung im Vokabular ist bedeutsam, nämlich von Bedas "Schuldgefühl" (*compunctio*), das Reue beinhaltet, zur "Andacht" oder Frömmigkeit (*devotio*) der beiden Heiligen. Entscheidend ist, daß die Dominikaner- und Franziskanertheologen die drei fundamentalen Gründe für die bildliche Ausschmückung von Kirchen in einer einleuchtenderen und bewußteren Sprache formulierten. Ihre Texte sind der Ertrag einer scharfsinnigen Weisheit in Vergangenheit und Gegenwart. Sie sind vermutlich das Ergebnis von Diskussionen, welche das vierte Laterankonzil hervorgerufen haben dürfte. Der dominikanische Text ist ein Model des prägnanten und klaren Denkens. Der franziskanische Text ist wortreicher, aber ähnlich wirkungsvoll.

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

²² *Bedae Venerabilis Opera*, Paris II, hg. v. D. Hurst, *Corpus Christianorum, Series Latina*, 119A, Turnhout 1969, S. 212-213.

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

Zuletzt unterscheidet sich die Erörterung von *memoria* in den beiden Texten. Carcano folgt nicht Bonaventura, aber er eröffnet auch keine neue Perspektive. Seine Quellen sind hingegen Passagen aus dem Codex Iustinianus (C.1.17: *de veteri iure enucleando*) und dem Decretum Gratiani (*de consecratione, distinctione terza 3.c.*). (Und diese Quellen, die im ursprünglichen Text angegeben sind und die dem mittelalterlichen Charakter von Carcanos Text entsprechen, zitiert Baxandall nicht, weil er sich nur für die moderne Auslegung interessiert). Im Gegensatz dazu ist der Konservatismus der Ideen Carcanos über die Funktion religiöser Bilder erstaunlich.

Selbstverständlich hatten die Verfasser des fünfzehnten Jahrhunderts ein anderes Konzept von Originalität als wir heute: Carcano wußte genau, daß sein eigenständiger Beitrag in einer neuen Kombination der bekannten mittelalterlichen Quellen bestand. Aber sein Text imitierte genau das mehr als zwei Jahrhunderte vorher von Bonaventura kreierte Schema. Gleichzeitig kreierte die Franziskaner-Observanten neue künstlerische Typologien (wie freskierte Lettner und die Sacri Monti) und förderten neue künstlerische Stile. Die riesigen Fresken von Gaudenzio Ferrari und seine Statuen in den Kapellen des Sacro Monte in Varallo gehören zu den herausragendsten Beispielen der norditalienischen Renaissance.

Um zum Schluß zu kommen: Der hier diskutierte Fall zeigt, daß sich Theorie und Funktion der Bilder für die Franziskaner durch die Jahrhunderte wenig veränderten. Aber wir haben auch gesehen, daß die fundamentalen Ziele dieser Theorie (bilden, berühren und memorieren) durch den Einsatz ganz verschiedener Typologien und Stile erreicht wurden. In der religiösen Sphäre gibt es also eine tiefe Kluft zwischen dem "langen Mittelalter" der Ideen, um Le Goff zu zitieren,²³ und dem schnelleren Wechsel der stilistischen Formen und künstlerischen Typologien.

²³ Vgl. Jacques Le Goff, "Pour un long Moyen Âge", *Europe* 61, 1983, S. 19-24.



Abb. 1: Gaudenzio Ferrari, *Die Anbetung der Heiligen drei Könige*, Varallo, Sacro Monte.



Abb.2: Gaudenzio Ferrari, *Die Anbetung der Heiligen drei Könige*, Varallo, Sacro Monte (Detail).

Die Skulpturen des Sacro Monte von Varallo sind ein herausragendes Beispiel für die Kunst der Renaissance in der Lombardei. Sie wurden von Gaudenzio Ferrari und seiner Schülern in den Jahren 1524 bis 1588 geschaffen. Die Skulpturen sind in der Tradition der mittelalterlichen Skulpturen gehalten, aber sie zeigen auch die Einflüsse der Renaissance. Die Skulpturen sind in der Regel aus Holz geschnitten und sind sehr lebendig und ausdrucksstark. Sie zeigen die Heiligen drei Könige, die den Jesuskind anbeten, und die Heiligen, die den Jesuskind folgen. Die Skulpturen sind in der Regel in Gruppen angeordnet und sind in einer Art Straße angeordnet, die den Weg des Jesuskind nach Betlehem darstellt.

Die Skulpturen des Sacro Monte von Varallo sind ein herausragendes Beispiel für die Kunst der Renaissance in der Lombardei. Sie wurden von Gaudenzio Ferrari und seiner Schülern in den Jahren 1524 bis 1588 geschaffen. Die Skulpturen sind in der Tradition der mittelalterlichen Skulpturen gehalten, aber sie zeigen auch die Einflüsse der Renaissance. Die Skulpturen sind in der Regel aus Holz geschnitten und sind sehr lebendig und ausdrucksstark. Sie zeigen die Heiligen drei Könige, die den Jesuskind anbeten, und die Heiligen, die den Jesuskind folgen. Die Skulpturen sind in der Regel in Gruppen angeordnet und sind in einer Art Straße angeordnet, die den Weg des Jesuskind nach Betlehem darstellt.



Abb.3: Gaudenzio Ferrari, *Die Anbetung der Heiligen drei Könige*, Varallo, Sacro Monte (Detail).