

KLAUS KRÜGER

Repräsentation und Sinnstiftung

Zum Franziskusbild im Medium der frühen Tafelmalerei*

„Ich hätte wohl schweigen und mich all meiner Worte über den Seligen von Assisi enthalten können, wenn es mir möglich wäre, euch statt dessen in die herrliche Kirche zu Assisi zu führen, an deren Wänden Giotto das Leben des Franziskus abgemalt hat. Denn diese Bilder zeigen nicht nur die Taten und Begebenheiten seines Lebens, sondern sie sind auch gleichsam ein begeisterteres Lied, aus dem Geiste des Seligen geboren. Die überaus kühne und inbrünstige Kunst des Giotto ist im Grunde kaum etwas anderes als ein gewaltiger Widerhall der Stimme jenes großen Sängers und Predigers.“ Mit solchen Worten voll hochgestimmter Empfindung preist Hermann Hesse in seiner 1904 verfaßten Lebensgeschichte des heiligen Franziskus den Niederschlag, den dessen Frömmigkeit und Gottesliebe in einer unvergleichlichen Blüte der Kunst gefunden habe. So sei es auch geschehen, „daß die zarte und selige Gottesbotschaft, welche in des Franziskus Gestalt zur Erde kam, nicht mit seinem Tode erlosch. Er hatte aus vollen Händen einen guten Samen über die Erde hingestreut, und die Saat ging auf und wuchs und erblühte – hier in eines Malers, dort in eines Dichters oder Bildners oder Weisen Seele.“¹

Die Vorstellung von einer aus dem Geist religiöser Erneuerung erwachsenen Blüte der Kunst, wie sie Hermann Hesse hier beschwört, der Gedanke von einem „Born der Erneuerung“ und einem regelrechten „Frühling“², welcher die Künste wie mit frischem Leben erfüllt habe und in seiner klarsten Manifestation in den berühmten Wandgemälden von San Francesco in Assisi vor Augen stehe, bezieht sich bemerkenswerterweise nicht nur auf die neuartigen Themen und Inhalte dieser Bilder, auf die besagten „Taten und Begebenheiten“ des Heiligen, sondern vielmehr und mit explizitem Nachdruck auf den Anblick ihrer Form, also auf jene neuartige Anschauungskraft und ausdrucksstarke Lebensnähe, die seit je den Ruhm von Giottos Malerei begründete und in der Hesse nichts anderes als den poetisch verdichteten „Widerhall“ einer

* Für die Drucklegung des vorliegenden Beitrags wurde die Vortragsfassung von 1998 weitestgehend unverändert beibehalten und in den Anmerkungen lediglich um Literaturhinweise mit den nötigsten Angaben und Belegstellen ergänzt. Vgl. auch den Hinweis in Anm. 13.

1 Hermann HESSE, *Franz von Assisi*, Frankfurt a.M. 1988, 69 f. (zuerst erschienen in: *Die Dichtung*, Bd. XIII, hg. v. Paul REMER, Berlin/Leipzig 1904).

2 Ebd., 12 und 69.

neuen Religiosität erblickt: „[...] der weltberühmte Giotto, der erste große Malermeister der neueren Zeiten, ist recht eigentlich durch seine Dankbarkeit und starke Liebe zu Franziskus und durch dessen Geist zu solcher Tiefe und seelenvollen Glut der Darstellung getrieben worden, wie wir in seinen wundervollen Werken finden“³. Wie auf Giotto und seine Zeitgenossen habe der Heilige dann auch „noch lange nach seinem Tode eine solche sanfte und tiefe Macht auf die Gemüter“ ausgeübt, „daß er der Liebling aller Künstler ward. Diesen schien sein Leben so voll von Poesie [...], daß Hunderte von Malern und Bildnern seine Gestalt und Szenen aus seinem Leben abgebildet haben.“⁴

Hesses Verständnis von einer „franziskanischen Kunst“, die er als den formgewordenen und im Grunde zeitlosen Ausdruck einer christlich bestimmten Humanität ansieht und am Ende identifikatorisch auch für sein eigenes Literaten- und Künstlertum in Anspruch nimmt, steht keineswegs vereinzelt.⁵ Diego Rivera etwa, der aus dem Selbstverständnis eines revolutionären Avantgardisten in seinem Heimatland Mexiko eine neue, gesellschaftliche Funktion der Kunst durch einen „antibürgerlichen“, breiten Schichten der Bevölkerung zugänglichen Realismus zu begründen sucht, erkennt in Giotto nachgerade einen „Propagandisten des Geistes der christlichen Nächstenliebe, die Waffe der franziskanischen Mönche gegen die feudale Unterdrückung seiner Zeit“ und erhebt ihn zum leuchtenden Vorbild für seine eigene, neue, dem Volk seiner Heimat zugeeignete Monumentalmalerei. Deren kraftvoll-emphatischer Stil mit groß entworfenen und plastisch durchgeformten Figurenkompositionen speist sich unmittelbar aus Riveras Kenntnis der italienischen Wandmalerei, und er wird von ihm seit den 1920er Jahren in zahlreichen öffentlichen Gebäuden des Landes regelrecht als eine überregional verbindliche Sprachform etabliert, die in wirkungsmächtigen Episoden die Geschichte der Arbeiterschaft und näherhin das Leben und den Selbstbefreiungskampf des mexikanischen Volkes vor Augen stellt.⁶

Wie verschieden die ideologischen Zielvorstellungen und das ethisch-ästhetische Weltbild eines Hermann Hesse und eines Diego Rivera auch sein mögen, so stehen doch beide in den Prämissen ihrer Kunstauffassung und in der Einschätzung des „franziskanischen Erbes“ fraglos in der Tradition des 19. Jahrhunderts und des von der Kulturgeschichte hegelscher Prägung vorgege-

3 Ebd., 69.

4 Ebd., 72.

5 Vgl. Hans HEGENER, *Der Typus des Franz von Assisi in bildender Kunst und Literatur, Franziskanische Studien* 60 (1978), 186–201 (dort 197 ff. zu Rainer Maria Rilke, Carl Zuckmayer, Reinhold Schneider u.a.).

6 Diego RIVERA, *The Revolutionary Spirit of Modern Art*, *Modern Quarterly: A Journal of Radical Opinion* 6, 3 (1932), 51–57, hier: 57. Dt. Übers. in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hg. v. Charles HARRISON u. Paul WOOD, Stuttgart 2003, Bd. I, 503–506, hier: 506.

benen Modells, das morphologische System der Kunst als einen sichtbaren Ausdruck für den geistigen, politischen oder ökonomischen Zustand einer Zeit zu deuten.⁷ Vor allem die Romantik mit ihrer retrospektiven Öffnung auf christliche Wertvorstellungen und ihrem utopischen Verständnis einer „Individuum“ und „Volk“ umspannenden „Gemeinschaftskultur“ des Mittelalters gab hier maßgebliche Impulse. Wenn in den Schriften eines Joseph Görres (1826) und Frédéric 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 dabei 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.⁸ Bereits Johann David Passavant spricht 1820 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.⁹ 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 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’ (1885) erhielt sie den Präge-stempel eines fachlich kanonisierten Wissens. Die von Thode so nachdrücklich 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, in einer umfassenden „Bewegung der Humanität“, deren tieferer histori-

7 Vgl. dazu Ernst H. GOMBRICH, Die Krise der Kulturgeschichte, in: DERS., Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften, München 1991, 35–90 (zuerst engl. 1969).

8 Zum Ganzen: Stanislao DA CAMPAGNOLA, Le origini francescane come problema storico-grafico, Perugia 1979; 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, hg. v. Reinhard ELZE u. Pierangelo SCHIERA, Bologna/Berlin 1988, 193–220; San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento, hg. v. Silvio PASQUAZI, Rom 1983.

9 Johann David PASSAVANT, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana [...], Heidelberg/Speyer 1820, 37 ff. Vgl. dazu Enrica Yvonne DILK, Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca, 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, hg. v. Reinhard ELZE u. Pierangelo SCHIERA, Bologna/Berlin 1988, 221–242.

scher Sinn die „Befreiung des Individuums“ gewesen sei, wurde zu einer weithin als gemeingültig vorausgesetzten Sichtweise, die noch über Generationen hin kunstgeschichtliche Untersuchungen mit geradezu axiomatischer Geltungskraft bestimmte.¹⁰ Die „Ressourcen der Repräsentation“, so formulierte es noch jüngst (1995) Charles Harrison in einem durchaus fundierten Handbuch zur Kunst des italienischen Trecento, hätten sich seinerzeit im Dienst der historischen Aufgabe gewandelt, „eine revidierte Auffassung vom Menschen zu artikulieren und solcherart das Selbstverständnis der franziskanischen Bewegung zu verbreiten“¹¹.

Sieht man einmal ab von der grundsätzlichen historiographischen Problematik, die „franziskanische Bewegung“ auf ein unverwechselbares Substrat – von religiösen Erfahrungsweisen, von sozialen Lebensformen usw. – festzulegen, so wirft doch das Erklärungsmodell auch aus Sicht der Kunstgeschichte weitreichende Fragen auf, Fragen nach der Genese und den Wirkungsweisen bildlicher Medien und generell nach ihren Bedingungen von Repräsentation und Sinnstiftung, in weiter gefaßter Perspektive also Fragen nach der historischen Semantik von Bildern.¹² Inwieweit kann man davon ausgehen, daß im

-
- 10 Henry THODE, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885, zitiert nach der 4. Aufl., Wien 1934, 14 u. 81. Vgl. ebd., 448: „Giotto [...] war es vorbehalten, die neue sinnliche Religionsauffassung der Franziskanerichter und -prediger in Kunstwerke umzusetzen.“ Zur Wirkung Thodes siehe S. DA CAMPAGNOLA (wie Anm. 8), 158 ff.; DERS., Francesco d'Assisi negli studi storici dell'ultimo secolo, in: Francesco d'Assisi nell'ottavo centenario della nascita, Mailand 1982, 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 dall'umanesimo all'Ottocento, Assisi 1983, 343–383, hier: 358 ff.; San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento, hg. v. Silvio PASQUAZI, Rom 1983. Zur Problematik der zugrunde liegenden Assoziation von Franziskus mit 'Renaissance' und 'Realismus' bereits Johan HUIZINGA, Das Problem der Renaissance – Renaissance und Realismus, Tübingen 1953 (zuerst 1920 bzw. 1929).
- 11 Charles HARRISON, Giotto and the 'rise of painting', in: Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400, Vol. I: Interpretative Essays, hg. v. Diana NORMAN, New Haven/London 1995, 73–95, hier: 88 („to articulate a revised conception of the human [...] to propagandize the self-image of the Franciscan movement“; ebd. 89 f.: „Giotto as a 'Franciscan' painter“). Ähnliche Sichtweisen etwa bei Salvatore SETTIS, Ikonographie der italienischen Kunst 1100–1500: eine Linie, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Berlin 1987, 9–105, hier: 53 f.; oder bei 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, 1–37, hier: 12 ff.
- 12 Vgl. die weiterführende Erörterung bei Klaus KRÜGER, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte, hg. v. Otto Gerhard OEXLE u. Andrea VON HÜLSEN-ESCH, Göttingen 1998, 127–186.

13. Jahrhundert religiöse Ansprüche und Wertvorstellungen tatsächlich als konkreter Anschauungsgehalt in der bildenden Kunst der Zeit aufgingen, dergestalt daß sie nicht nur thematische Aussagen und ikonographische Programme der Darstellungen, sondern auch deren Stil und visuelle Grammatik, die Spezifik ihrer bildlichen „Sprachform“ also prägten oder umprägten? Und ist in diesem Zusammenhang die Hervorbringung neuer Darstellungsformen wie auch neuartiger Bildmedien auf die Erscheinung und das Auftreten des Ordensstifters selbst und die so oft beschworene Dimension seiner *novitas* zurückzuführen, oder ist sie vielmehr ein Index für jene Neuartigkeit, die in der Aufgabe seiner Repräsentation lag? Und schließlich: Ist der durch die Darstellung im Bild erwirkte Eindruck von Präsenz und Authentizität das Resultat eines neuen „Realismus“ bildlicher Darstellung oder vielmehr einer neuen Qualität der Freisetzung des Betrachters *vor* dem Bild? Anders gefragt: Welche Rolle eigentlich wächst dem Bild hier für jenes Widerspiel zu, das sich im Betrachter zwischen der Festlegung und der Freisetzung seiner Einbildungskraft vollzieht?¹³

* * *

Blicken wir, um diesen Fragen nachzugehen, auf die frühesten Darstellungen des Heiligen, wie sie sich auf den in der Ordensprovinz *Tuscia* (Toskana) verbreiteten Bildtafeln des Duecento finden. Als umfangreiche Serie von Bildern nahezu gestaltgleichen Aussehens, deren frühestes Exemplar, nur in einem Reproduktionsstich überliefert, bis ins Jahr der Kanonisation des Heiligen selbst (1228) zurückzuführen scheint und deren Produktion dann das ganze

13 Die nachfolgenden Ausführungen rekurren im wesentlichen auf meine 1992 publizierte Untersuchung zum Thema: Klaus KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, mit ausführlichen Belegen und weiterführender Argumentation sowie mit einem Katalog sämtlicher Franziskustafeln des 13. Jahrhunderts. Vgl. ferner die wichtige Studie von Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993. Darüber hinaus zu einzelnen Aspekten der Franziskusikonographie: Benvenuto BUGHETTI, *Vita e miracoli di San Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, Archivum Franciscanum Historicum 19 (1926), 636–732; Gerhard B. LADNER, *Das älteste Bild des Hl. Franziskus von Assisi*. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Porträtikographie, in: Festschrift Percy Ernst Schramm, Wiesbaden 1964, Bd. 1, 449–460; Henk VAN OS, *The Earliest Altarpieces of St. Francis*, in: *Francesco d'Assisi nella storia, secoli XIII–XIV* (Atti del I convegno di studi per l'VIII centenario della nascita di S. Francesco, Roma 1981), Rom 1983, 333–338; Dieter BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983; Chiara FRUGONI, *Francesco, un'altra storia*, Genua 1988; Rona GOFFEN, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, Pennsylvania/London 1988.

Jahrhundert über fort dauern sollte, prägten sie einen neuartigen, wirkungsvollen Typus des gemalten Kultbildes aus, an dessen Norm rasch auch die anderen kirchlichen Gemeinschaften und Institutionen des Duecento anknüpfen sollten (Abb. 1–4). Bemerkenswert an diesen Tafeln ist nicht nur der serielle Charakter ihrer Produktion sowie ihr zahlenmäßiger Umfang, der allein durch Christus- und Marienbilder überboten wird. Bemerkenswert ist vor allem auch die innovative Bildgestalt selbst, deren Giebelformat mit der Kombination von groß aufragender Mittelfigur und flankierenden Szenen in der Tafelmalerei ohne Vorläufer ist.¹⁴

Die neuartige Erscheinungsgestalt der Tafeln integriert zwei grundsätzlich verschiedene Bildgattungen in einer geschlossenen Objektform: das ganzfigurige Bildnis des Heiligen, seine *imago*, und einen Zyklus kleinformatiger Historienbilder seiner Legende. Zielt die *imago* als intendiertes Bildnis des Heiligen auf den Eindruck von dessen Präsenz, so bietet die Erzählung oder *historia* ein chronologisches Porträt seines Werdegangs und Wirkens.

Beide Bildgattungen, *imago* und *historia*, entstammen unterschiedlichen Traditionen und sind unterschiedlichen Funktionszusammenhängen verpflichtet. Die *imago* wurde als Kultbild Gegenstand der religiösen Verehrung, und die kirchliche Kultpraxis wies ihr im Mittelalter vorrangig eine Verwendung als Gnaden-, Prozessions- oder Altarbild zu. Die *historia* hingegen besitzt ihren angestammten Ort in der epischen bzw. biographischen Bilderzählung szenischer Zyklen an den Kirchenschiffswänden oder in liturgischen Handschriften. Sie diente der Memorierung geschichtlicher Taten, sei es im Sinne des liturgischen Gedenkens oder der legendarischen Vergegenwärtigung. Auf den Franziskustafeln verbanden sich also „das Kultbild als Symbol der Präsenz und die Bilderzählung als Symbol der Geschichte“¹⁵ zu einer neuen Funktionsform mit komplexen Bildabsichten. Um diese zu verstehen, ist zunächst der gattungs- und funktionsgeschichtliche Entstehungskontext näher zu beleuchten.

Dabei ergibt sich, daß die besondere Erscheinungsgestalt der Tafeln – also ihr breit gelagertes Format mit dem charakteristischen Giebelabschluß – auf einen anderen, ehemals weit verbreiteten Typus des Kultbildes weist, der wie die Franziskustafeln dem Altar verbunden war und ebenfalls nach oben hin mit einem Giebel abschloß. Es war der Marienschrein, der eine Skulptur der thronenden Muttergottes in einem Gehäuse mit gemalten Szenenflügeln barg (Abb. 5). Verbreitet war dieser Typus des plastischen Kultbildes seit dem 12. Jahrhundert insbesondere bei den alten Traditionsorden und dem Weltklerus.

14 Vgl. Hellmut HAGER, Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München 1992, bes. 88 ff. Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, 423 ff.

15 BELTING (wie Anm. 14), 20.

Die Franziskusbilder lehnten sich in ihrer giebelförmigen Gestalt und in der generellen Disposition von Mittelfigur und flankierenden Szenen offenkundig an diesen hochverehrten Typus an. Doch verzichteten sie auf die Erscheinungsweise einer dreidimensionalen Skulptur und boten sich statt dessen im alternativen Medium der flach gemalten Ikone mit Goldgrund dar. In Konsequenz verzichteten sie auch auf die beweglichen Flügel und bildeten vielmehr einen neuartigen Zusammenschluß von Szenenbahnen und Heiligenfigur in einer integrierten Objektform aus.

Für diese in der westlichen Tafelmalerei neuartige Erscheinungsform einer monumentalen Bildnisikone stand wiederum ein anderes Paradigma Pate, nämlich das östliche Ikonenformular von Heiligenfigur und umlaufend dargestellten Szenen, wie es seit langem bereits in Byzanz verbreitet war (Abb. 6).¹⁶ Allerdings waren diese Ikonen in Byzanz ausschließlich von hochrechteckigem Format und wiesen zudem bedeutend geringere Maße auf als die neuen Franziskusbilder. Darüber hinaus besaßen sie niemals wie diese die Funktion von Altarbildern. Indem die Franziskustafeln diesen östlichen Vorbildern gegenüber die Größenmaße, das breitgedehnte Format und den oberen Giebelabschluß von der Tradition der westlichen, gehäuseförmig großen Altarschreine entlehnten und zum prägenden Standard des eigenen Aussehens machten, übersetzten sie gewissermaßen die byzantinische Ikone in eine Erscheinungsform, die ihrer neuen, westlichen Funktion als Altarbild entsprach und dennoch die Anschauungswirkung der östlichen Bildform darin bewahrte und sichtbar bekundete.

Das neue franziskanische Kultbild bietet sich vor diesem Hintergrund als eine Mischform dar, die in sich die westlichen Funktionsansprüche eines Altarbildes mit der Erscheinungswirkung einer byzantinischen Ikone vereint. Welche besonderen Umstände begründeten die Genese dieser ungewöhnlichen Bildform, und welche Darstellungsabsichten und weiter reichenden Motivationen bzw. Sinngebungsabsichten waren damit verbunden? Der Hinweis auf rigoristische Tendenzen der Reformorden wie etwa der Zisterzienser, in deren Tradition die Franziskaner stehen und denen plastische Bildwerke seit je als abzulehnende Idole galten, reicht als Erklärung für die historische Besonderheit der Tafeln und ihre spezifische Form kaum aus. Ihre Entstehung erscheint vielmehr aufs engste verknüpft mit der hagiographisch bestimmten Bedeutung

16 Vgl. dazu und zum weiteren Zusammenhang der Byzanzrezeption in der italienischen Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts: James STUBBLEBINE, *Byzantine Influence in the Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), 84–101; Otto DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970; Hans BELTING, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in: *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979)*, hg. v. Hans BELTING, Bologna 1982, 35–53.

des Heiligen selbst und mit den spezifischen Gegebenheiten seines Kultes, dessen Verbreitung sie fördern sollten.

Es liegt auf der Hand, daß dabei die *novitas miraculi* seiner Stigmatisation, die ihn zu einem Ebenbild Christi erhöhte, eine zentrale Rolle spielte. André Vauchez und andere haben gezeigt, daß die Christoformität dem Heiligen auf der einen Seite ein Charisma von unvergleichlicher Wirkung schuf, auf der anderen aber zugleich auch vielfachen Zweifel, Unglauben und den Vorwurf der Blasphemie erzeugte.¹⁷ Indem die Gestalt des Heiligen in solcher Weise in den Mittelpunkt heftig geführter Kontroversen um die Auslegung seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung geriet, wurde – wenn man so will – seine historische Wirklichkeit nach und nach durch Bilder überlagert, die man sich von seiner „Wirklichkeit“ entwarf und die sich – im Ferment zunehmend mythischer Überhöhung – zum Ausdruck je unterschiedlicher gesellschaftlicher Optionen und religiöser Wertvorstellungen verdichteten.

Es ist dieser mentalitätsgeschichtlich wirksame Zusammenhang, in dem nun auch den faktischen, gemalten Bildern eine neuartige Bedeutung zuwuchs. Die Bildtafeln mit der Darstellung des Heiligen empfangen seinen Kult in ebensolchem Maß, wie sie die vielfachen Anfeindungen der Gegner auf sich zogen. Es ist daher bezeichnend, daß die Legendenberichte, die von der Wunderwirksamkeit der Franziskusbilder künden, immer wieder die Stigmata in den Blickpunkt rücken. Wenn Bonaventura etwa von einem Geistlichen berichtet, der einst in Betrachtung eines gemalten Franziskusbildes heftige Bedenken an der Authentizität der Wundmale hegte und umgehend durch ein Wunder eines besseren belehrt wurde, so illustriert dieser Bericht nichts anderes als den besonderen Zeugniswert, der den Darstellungen des Heiligen gerade in Hinblick auf seine Christoformität beigemessen wurde: „An den heiligen Wundmalen ist daher jeder Zweifel ausgeschlossen,“ wie Bonaventura lakonisch konstatiert (vgl. Abb. 7).¹⁸

So machte die im Bildnis (*imago*) beanspruchte Wahrheit von Präsenz und authentischer Vergegenwärtigung die Darstellungen des Heiligen nachgerade zu Beweisbildern seiner Stigmata. Die konkrete Relevanz dieses Zusammenhangs läßt sich nirgends deutlicher ablesen als an den zahlreichen Berichten über die heftige Kritik, ja handgreifliche Attacken und mutwillige Verletzungen, denen die Franziskusbilder von Anbeginn immer wieder ausgesetzt waren. Ein Zeugnis des späten 13. Jahrhunderts weiß von einem Dominikaner zu berichten, der „alle Wundmale von der Bilddarstellung des Franziskus tilgte“ (*stigmata omnia de pictura beati Francisci delevit*), woraufhin sie in wunder-

17 André VAUCHEZ, Les stigmates de saint François et leur détracteur dans les derniers siècles du moyen âge, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 80 (1968), 595–625.

18 Bonaventura, *Legenda Maior S. Francisci*, *Analecta Franciscana* 10 (1926) (Miracula I, 6; vgl. ebd. I, 4).

barer Weise blutend wieder auftraten.¹⁹ In Genua mußte der Bischof der Stadt in den 1250er Jahren gegen empörte Widersacher der Minoriten vorgehen, „die böswillig die heiligen Stigmata auf dem Bild des Hl. Franziskus zerstörten“ (*qui de imagine sancti Francisci malitiose deleverant [sancta Stigmata]*)²⁰. Die betreffenden Belege ließen sich vermehren. Noch im fortgeschrittenen Trecento (1368) begehrt ein Silvestrinermonch aus Foligno, dem deshalb der Prozeß gemacht wird, gegen die Bilder des Heiligen mit der Begründung auf, daß Franziskus in Wirklichkeit niemals Wundmale besessen habe, sondern die Bettelbrüder ihn einfach nur mit Stigmata auf den Bildern hätten darstellen lassen (*nunquam beatus Franciscus habuit stigmata, sed fratres Minores faciunt eum depingi cum stigmatibus*).²¹

In Reaktion auf diese Angriffe ergehen im Verlauf des 13. Jahrhunderts wiederholt päpstliche Aufforderungen, den Bilddarstellungen des Ordensstifters und der Zeugniskraft der auf ihnen zu sehenden Wundmale alle Ehrerbietung zu erweisen. Allein Alexander IV. geht in den Jahren zwischen 1255 und 1259 in nicht weniger als vier Bullen und päpstlichen Sendschreiben mit aller Schärfe gegen die Widersacher der Bilddarstellungen und all diejenigen vor, die die Wundmale darauf abgekratzt hatten. Er selbst habe noch lebhaftig und mit eigenen Augen die Stigmata des ehrwürdigen Heiligen gesehen (*oculis corporeis vidisse stigmata beati Francisci*), so erklärt er 1257 in Rom, den nicht in solcher Weise Begünstigten stünden immerhin jedoch die Bilder vor Augen.²²

Der hohe Demonstrationswert, den die Bilder als Dokumente für das authentische Aussehen des Heiligen und insbesondere für die behauptete Faktizität seiner Stigmata gewannen, läßt sich in seiner ganzen Tragweite ermessen, wenn man bedenkt, daß seine Körperreliquie – und damit das einzige „wahre“ Zeugnis seiner Wundmale – außerhalb seines Grabes in Assisi nicht verfügbar und auch dort durch massive Vermauerung im Fundament der Kirche jedem Zugang unmittelbarer Verehrung entzogen war. So konnte der Bildniskraft der gemalten Darstellung mehr und mehr der Anspruch einer Aura zuwachsen, der sonst allein von der Reliquie ausging.

An dieser Stelle wird deutlich, welche Rolle der innovativen Bildgestalt der Tafeln und insbesondere ihrer engen Anlehnung an den östlichen Ikonentyp zukam. Indem die Franziskaner im Gegenzug zu den in der westlichen Kirche verbreiteten plastischen Kultbildern die neue Seherfahrung der byzantinischen Ikone zur Grundlage ihres neuen Kultbildtypus machten, übernahm

19 Dazu Julian GARDNER, *The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), 217–247, hier: 222.

20 *Chronica XXIV Generalium*, in: *Analecta Franciscana* 3 (1897), 279.

21 Luigi OLIGER, *Acta Inquisitoris Fr. Angeli de Assisio, contra stigmata S. Francisci negantem [...]*, *Archivum Franciscanum Historicum* 24 (1931), 63–90, hier: 71.

22 *Chronica Fratris Nicolai Glassberger*, in: *Analecta Franciscana* 2 (1887), 74 f.

men sie nicht nur das Tafelbild als neue „Objektform“, sondern bemächtigten sich auch des dem Heiligen in der byzantinischen Bildertheologie zugemessenen, spezifischen Status von „Realität“ im Bilde. Dieses Bildverständnis gründete in der Auffassung, daß die Ikone die „wahre“ Erscheinung des Heiligen in Gestalt und Ausdruck präsent halte und hierdurch auch seine heilbringende Realität und Gnadenkraft vertrete und aktuell entfalte, kraft Abbildlichkeit (*similitudo*) also virtuelle Gegenwart verkörpere.²³ Durch ihre Erscheinungsqualität als monumentalisierte östliche Ikonen gewannen die Franziskustafeln somit eine neuartige Anschauungsmächtigkeit und eine neue Wirkung auf den Betrachter. Sie erhielten die Fähigkeit zur „personalen“ Vertretung des Heiligen und konnten faktisch zu Alternativen von dessen Reliquien werden; wie vormals die Reliquie durch Teilung, so ließ sich jetzt das Bild durch Kopie vervielfachen und verbreiten.

Bei alledem versteht sich, daß die Kriterien von Ähnlichkeit (*similitudo*) nicht nach einem modernen Verständnis lebensechter Porträttreue zu bemessen sind. Vielmehr konnte für die Darstellung der Gesichtszüge ohne weiteres auf ein bereits im benediktinischen Mönchtum geläufiges Bildnischema mit den idealtypischen Charakteristika eines in Askese geheiligten Mannes mit abgehärmter, hagerer Physiognomie und Bart rekurriert werden.²⁴ Indessen weisen den Heiligen sein Habit aus brauner Kutte mit gegürtetem Strick und Kapuze, der Verzicht auf Schuhwerk und nicht zuletzt das Evangelienbuch, das er als Beglaubigung für dessen regelgerechte Befolgung in der Hand hält, unmißverständlich als Repräsentanten seines neuen Ordens aus, auf dessen Ansehen wiederum seine heiligmäßige Erscheinung stärkend und bekräftigend zurückstrahlte.

* * *

Macht man sich klar, in welchem Maß die Bilder des Heiligen immer wieder zum Gegenstand heftiger Streitfälle wurden und dabei tief in die Auseinandersetzungen und Polemiken um seine Person gerieten, so wird man zugleich ermessen können, welche Zeugniskraft ihnen nicht nur in Bezug auf das äußere Aussehen, sondern auch in Hinblick auf die eigentlichen Inhalte jener „neuartigen Heiligkeit“ (*novitas sanctitatis*) zufiel, die für den Ordensstifter so heftig proklamiert wurde. Die Kontroverse um die Auslegung seines heiligmäßigen Lebenswandels (*forma vitae*), die die Franziskaner sowohl in Auseinandersetzung mit dem Weltklerus und den rivalisierenden Ordensgemein-

23 Vgl. neben BELTING (wie Anm. 14), 170 ff. (mit Literatur) bes. Gerhart B. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), 1–34; Ernst KITZINGER, *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), 83–151.

24 Vgl. LADNER (wie Anm. 13).

schaften als auch nach innen, im Widerstreit verschiedener Fraktionen und Gruppierungen führten, ist bekanntlich eines der faszinierendsten Kapitel in der Kirchen- und Geistesgeschichte des 13. Jahrhunderts, und der Niederschlag, den dieser Prozeß so nachhaltig in den verschiedenen Entwicklungsschritten der Franziskuslegende gefunden hat, braucht an diesem Ort nicht näher erläutert zu werden. Bot die 'Vita prima' des Thomas von Celano, die 1229 päpstlich approbiert wurde und im Sinne eines für die Kanonisation und ihre rasche Propagierung verfaßten Lebensberichtes letztlich an Typus und Aufgabe der herkömmlichen Heiligenvita angeschlossen, noch die unbestrittene Geltung einer verbindlichen Standarddarstellung, so kursierte bereits um die Jahrhundertmitte, kaum 25 Jahre nach dem Tod des Heiligen, eine Vielzahl unterschiedlicher, in ihrer inhaltlichen Akzentsetzung zum Teil erheblich voneinander abweichender Textfassungen, die sich je zu übertreffen suchten in ihrem Anspruch, das „wahre“ Bild des Heiligen, seiner Person und seines Wirkens, zu übermitteln. Man berief sich bald auf Augenzeugenschaft und auf das Zeugnis ursprünglicher Gefährten, bald auch auf jenseitige Formen „authentischer“ Beglaubigung und stellte doch zuletzt die Darstellung des Heiligen stets in den Dienst von eigenem Anspruch, eigener Legitimation und eigener religiöser Botschaft. Erst mit der 1263 verfaßten 'Legenda Maior' Bonaventuras zeichnet sich dann das durchgreifende Bemühen ab, dieser Tendenz von seiten der Ordensleitung Einhalt zu gebieten und die wuchernde Vielfalt biographischer Entwürfe durch den kanonischen Geltungsanspruch einer verbindlichen Fassung zurückzudrängen.²⁵

Die Verbreitung szenischer Bildzyklen auf den Franziskustafeln und ihr fortschreitender inhaltlicher Wandel stehen zu dieser historischen Entwicklung in bemerkenswerter Analogie. Die frühesten, noch vor der Jahrhundertmitte entstandenen Tafeln in San Miniato al Tedesco (1228) (Abb. 1), Pescia (1235) (Abb. 2) und Pisa (ca. 1240) (Abb. 3) führen in ihren Szenendarstellungen noch ausnahmslos und in stereotyper Wiederholung Wunderepisoden des Ordensgründers auf, wobei die an Kranken, Blinden und Lahmen geschehenen Heilungswunder dominieren. Die darin zum Ausdruck gelangende Heiligkeitskonzeption ist noch nicht darauf gerichtet, die Tugenden und Verdienste *in vita* herauszustellen, sondern legt im Hinblick auf die erst jüngst erfolgte Kanonisation (1228) den ganzen Nachdruck auf die thaumaturgische Wirkkraft des Heiligen. In ihrer Ikonographie folgen diese frühen Szenendarstellungen nicht selten bereits vorgegebenen und in der mittelalterlichen Bildtradition verbreiteten Mustern.

Die einzige, wichtige Ausnahme bilden diesbezüglich die beiden Darstellungen der *miracula in vita*, „Vogelpredigt“ und „Stigmatisation“, die von Anbeginn als zentraler Bestandteil in der Franziskus-Ikonographie vertreten

25 Stanislaw DA CAMPAGNOLA, Francesco d'Assisi nei suoi scritti e nelle sue biografie dei secoli XIII–XIV, Assisi 1981.

sind. Im Sinne eines zusammengehörigen Szenenpaares prägen sie bereits früh eine genuine, der hagiographischen Topik gänzlich enthobene Charakteristik des Heiligen aus. Dokumentiert die „Stigmatisation“ in aller Deutlichkeit seine Christoformität, so bietet ihn die „Vogelpredigt“ als den Prototypen eines apostolischen, aus der Kraft des *verbum simplex* schöpfenden Predigers dar, dessen von allen Kreaturen empfangene Botschaft ihren Verkünder als charismatisch und christusunmittelbar ausweist. Mit diesem Bildpaar, das von der christologischen Geist- und Leidenserfülltheit des Heiligen zeugt, wurde zugleich seine Revitalisierung von Apostolat und Passion bekundet, die unter dem Begriff der *ecclesiae primitivae forma* zum Anspruch und Programm der ganzen franziskanischen Bewegung wurde. Die besondere Bedeutung, die das Szenenpaar in der Ikonographie des Heiligen besaß, macht im übrigen nicht zuletzt der Umstand deutlich, daß es nicht nur auf den Tafelbildern, sondern ebenso rasch auch im Bereich der Handschriftenillustrationen und der monumentalen Freskenzyklen Verbreitung fand.

Aufs Ganze gesehen läßt sich sagen, daß sich in der frühesten Entwicklung der Franziskusikonographie, auf den Tafeln in San Miniato, Pescia und Pisa, weniger eine Sinngabe von Verdiensten im Leben (*opera pietatis in vita*), sondern vielmehr das Manifestwerden der jenseitigen Gnade und Wirksamkeit Gottes (*Deo auctore*) in den Wundern des Heiligen verdichtet. Die Szenendarstellungen bleiben dabei auf eine strenge Gleichförmigkeit stereotyper Bildmuster festgelegt, die kaum Abweichungen und Variationen zuläßt.

Erst in den Jahren um die Jahrhundertmitte verzeichnen die Bildtafeln dann einen durchgreifenden Wandel ihrer inhaltlichen Aussagen. An die Stelle der Wunder tritt jetzt die biographische Schilderung des Lebensvollzugs als zentrales Thema der Szenenauswahl. Die Tafeln in Pistoia (Abb. 4) und in S. Croce in Florenz (Abb. 8), beide im gleichen Zeitraum um 1250–55 entstanden, sind dafür ein anschaulicher Beleg. Folgt die Pistoia-Tafel (Abb. 4) ihren Vorgängern noch im Kanon der vier Wunderszenen, so erweitert sie diese doch erstmals um einen chronologisch konzipierten Vita-Zyklus, der mit der „Regelapprobation“, der „Stigmatisation“ und einer Predigtszene wichtige Stationen im Wirken des Heiligen als Ordensmann aufführt und mit der Darstellung seiner Exequien schließt. Die Heiligkeit seiner Person steht hier als diejenige seiner Lehre und Regel zur Anschauung und offenbart damit eine spezifische, auf die Ambitionen des Ordens ausgerichtete Kennzeichnung, die mit den Wunderszenen so nicht zu erzielen war. Vollends zur linearen Darstellung der Biographie in nicht weniger als 20 Episoden ist die Szenenfolge auf der Barditafel umgebildet (Abb. 8). Der Musterkanon der Wunder am assisianischen Grab, der auf den frühen Tafeln stets ausführlich auf mehreren Szenen zur Darstellung gelangte, ist hier zu einem bloßen Stenogramm der Ereignisse auf einem Bild vereint.

Imago S. Francisci in Vrbe S. Miniati .



1 Ehem. San Miniato al Tedesco, San Francesco, Hl. Franziskus mit Szenen seiner Legende, Reproduktionsstich bei Boverio (1632)



2 Bonaventura Berlinghieri, HI. Franziskus mit Szenen seiner Legende (1235), Pescia, San Francesco



3 Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, HI. Franziskus mit Szenen seiner Legende



4 Pistoia, Museo Civico, HI. Franziskus mit Szenen seiner Legende



5 Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, Altarschrein



6 Sinaikloster, Hl. Katharina von Alexandria mit Szenen ihrer Legende



7 Orte, Museo Diocesano, Wunder vor einem Bild des Hl. Franziskus, Ausschnitt aus Abb. 15



8 Florenz, S. Croce, Bardikapelle, Hl. Franziskus mit Szenen seiner Legende



9 Florenz, S. Croce, Lossagung des Hl. Franziskus von seinem Vater, Ausschnitt aus Abb. 8



10 Florenz, S. Croce, Regelapprobation, Ausschnitt aus Abb. 8



11 Florenz, S. Croce, Predigt des Hl. Franziskus vor dem Sultan, Ausschnitt aus Abb. 8



12 Florenz, S. Croce, Stigmatisation des Hl. Franziskus, Ausschnitt aus Abb. 8



13 Florenz, S. Croce, Wunder am Schrein des Hl. Franziskus, Ausschnitt aus Abb. 8



14 Florenz, S. Croce, Engel mit himmlischer Botschaft, Ausschnitt aus Abb. 8



15 Orte, Museo Diocesano, Hl. Franziskus mit Szenen seiner
Legende



16 Siena, Pinacoteca Nazionale, Hl. Franziskus mit Szenen seiner Legende



17 Giotto, Stigmatisation des Hl. Franziskus, Paris, Louvre



18 Giotto, Traum
Innozenz' III., Ausschnitt
aus Abb. 17



19 Giotto,
Regelapprobation,
Ausschnitt aus
Abb. 17



20 Giotto, Vogelpredigt, Ausschnitt aus Abb. 17

Die mit diesem ikonographischen Wandel einhergehende Tendenz zur Variabilität der Formate und ihrer Maßzahlen läßt erkennen, daß sich gleichzeitig mit dem inhaltlichen Konzeptwandel auch der bis dahin eingebürgerte Standard einer serienhaften Gestalterscheinung der Tafeln allmählich veränderte. Entspricht noch das Format der Pala in Pistoia fast bis auf den Zentimeter genau den Vorgängern in Pescia und Pisa, so weist bereits die Barditafel in Florenz für diesselben Bestandteile von Heiligenimago und Szenen einen neuen formalen Aufbau mit gelängtem Bildformat und erheblich erweiterten Maßen auf.²⁶ Sie folgt damit der neuen Aufgabe, den überlieferten Bildtyp mit einem ausladenden, im Vergleich zu allen anderen Tafeln abundanten Zyklus zu versehen.

Es verdient ein besonderes Augenmerk, daß im Zuge dieser Entwicklung mit den Wunderszenen auch ein fester ikonographischer Kanon verdrängt und schließlich vollends eliminiert wurde. Die um die Jahrhundertmitte neu entstehenden Bildlegenden bewegen sich zunächst jenseits einer autorisierten Ikonographie und weisen demzufolge auch untereinander kaum weitreichende Entsprechungen auf. Das bedeutendste Beispiel für diese disparate Situation und zugleich für die Ambition, die man nun verstärkt auf die Arbeit an hagiographischen Entwürfen und Modellprägungen für eine neue Bildbiographie des Heiligen verwendete, bietet die bereits genannte Franziskustafel in der Minoritenkirche S. Croce in Florenz (Abb. 8). Entstanden in den Jahren um 1250–55, gilt sie heute zu Recht als eines der bedeutendsten Zeugnisse aus der Frühzeit der italienischen Tafelmalerei.²⁷

Der Aufbau der Bildlegende erstreckt sich in klarer Dreiteilung von der Jugend (links) über den apostolischen Lebensvollzug (unten) bis zum posthumen Wirken des Heiligen (rechts). Die linke Bildsequenz, die den Werdegang des jugendlichen Heiligen in sechs Szenen schildert, entwirft ein Bild von Franziskus als besonderem Schutzbefohlenen der kirchlichen Autorität. Auf die Befreiung des von seinem Vater gefesselten Franziskus durch seine Mutter (1. Szene) und auf die anschließende Lossagung des jungen Heiligen von seinem Vater (2. Szene) folgen die Wahl des Ordenshabits, die Hörung des Ausendungsevangeliums (Lk 10, 7 ff.), die Regelapprobation und schließlich die kirchliche Weihnachtsfeier in Greccio (3.–6. Szene) (Abb. 9 und 10). Die Szenen thematisieren hier das monastische Ideal der Entäußerung von allem Weltlichen (*fuga mundi*) und führen mit der Lossagung vom leiblichen Vater zugleich das Bekenntnis zum himmlischen Vater und die geistliche Adoption durch die neue „Familie“ der Kirche vor. So stellen sie einerseits die göttliche

26 Bardi-Tafel: H 2,34 m gegenüber Pescia-Tafel: H. 1,60 m, Pisa-Tafel: H. 1,63 m, Pistoia-Tafel: H 1,69 m.

27 Eine ausführliche Analyse der Tafel und ihrer Ikonographie bei Chiara FRUGONI, Francesco, *un'altra storia*, Genua 1988; GOFFEN (wie Anm. 13); KRÜGER (wie Anm. 13), 119 ff.

Berufung des Franziskus heraus, der schon als Kind prädestiniert erscheint (mit Nimbus), dokumentieren aber andererseits auch die Autorität der Kirche und ihren Anteil an der Entfaltung und Lenkung seiner Heiligkeit.

Die nachfolgenden acht Szenen der unteren Zone entwerfen ein Bild vom apostolischen Wirken des Ordensstifters in seinen vielfältigen asketischen und karitativen Aspekten. Dabei figurieren links mit der Predigt vor dem Sultan und vor den Vögeln zwei thematisch verwandte und formal in enger Analogie gestaltete Episoden. Sie präsentieren Franziskus augenfällig mit der Verkündigungskraft Christi und bekräftigen zugleich – mit Blick auf das umstrittene Predigtrecht der Laienmönche – das apostolische Selbstverständnis seines Ordens (Abb. 11).

Auch die anderen Szenen dieser Bildzone zeigen den Heiligen in bemerkenswert deutlicher Assoziation zu Christus, sei es, daß in seiner Fürsorge für Schafe und Lämmer auf das Motiv des Guten Hirten angespielt wird, sei es, daß wiederholt Bildformulare der Christuspassion zitiert werden, so in der „Selbstkasteiung“ des Heiligen die Geißelung, in der „Pfleger der Leprösen“ die Fußwaschung und schließlich in der „Stigmatisation“ – ohnedies die Christoformität thematisierend – das Gebet am Ölberg (Abb. 12). Nicht zuletzt schlägt auch die unterste Szene rechts mit der „Predigt in Arles“, während der Franziskus einem Mitbruder in einer himmlischen Offenbarung *sub specie* des Gekreuzigten (*secundum crucis figuram*) erschien, erneut das Thema der Christusanverwandlung des Heiligen an.

Die rechte, abschließende Szenensequenz stellt sodann in aller Knappheit das posthume Wirken des Heiligen in seinen Wundern (*miracula*) vor Augen und hebt dabei in verschiedenen Episoden den Zustrom der Scharen von Geistlichen, Pilgern und Flagellanten zu seinem Grab in Assisi hervor, gleichsam als Zeugnis für die überregionale Ausstrahlung seines Kultes (Abb. 13). Darüber hinaus klingt im Szenenbild der „Errettung Schiffbrüchiger“ (drittletzte Szene), die als christomimetisches Wunder auf die Beruhigung des Meeres (Mt 8,23 ff.) verweist, noch einmal der Christusvergleich an.

In der Zusammenschau von umlaufender Bildlegende (*historia*) und der Ganzfigur (*imago*) des Heiligen tritt an dieser Stelle der zuvor angesprochene Sinn der integrierten Bildanlage deutlich zutage. Der Augenschein der Christoformität, den die Ganzfigur mit den ostentativ vorgewiesenen Stigmata inszeniert, wird von den Szenen gleichsam „dokumentarisch“ belegt, und umgekehrt wird die Wahrheit ihrer Erzählung durch das Bildnis und seinen Anspruch auf Authentizität beglaubigt. Auf die Bekräftigung dieses Anspruchs zielt schließlich auch die Darstellung in dem mittleren Giebelfeld der Tafel (Abb. 14). Zwei Engel weisen dort auf eine aus dem Himmelssegment herabgereichte Botschaft, als deren Mittler und Verkünder sie figurieren: „Hört auf diesen, der die Grundsätze des Lebens darbietet“ (*Hunc exaudite perhibentem dogmata vitae*). Der Text bekräftigt als himmlische Verlautba-

rung die Gottesgesandtschaft des Ordensstifters und die heilsgeschichtliche Bedeutung seiner Mission und proklamiert zugleich die Nachfolge eines Lebens, welches die Szenen als Modell vor Augen stellen.

Angesichts dieser, wie man heute sagen würde, Betrachteranweisung im Bild verdienen schließlich auch die kleinen, in kollektiver Verehrung auf die Heiligenfigur ausgerichteten Mönchsbüsten, die sich auf den Kreuzungsstellen des Zierbandes befinden (und ehemals gleicherweise auf dem äußeren, in späterer Zeit beschnittenen Rahmenverlauf zu sehen waren), besondere Beachtung. Sie dienen der Überhöhung des Heiligen und veranschaulichen sein besonderes Charisma. In der manifesten Befolgung des göttlichen, in der Schriftrolle ausgesprochenen Gebotes bieten sie sich dem außerbildlichen Betrachterkreis der vor der Tafel versammelten Konventsmitglieder von S. Croce als Modell zur eigenen Verehrung und Nachfolge des Heiligen dar. Es ist, wenn man so will, eine durch die *imitatio Francisci* vermittelte *imitatio Christi*, auf die das hagiographische Modell des *Franciscus alter Christus* hier perspektiviert ist.

Aufs Ganze gesehen läßt sich sagen, daß die Auslegung der Christusgleichheit auf der Franziskustafel in S. Croce eine Zuspitzung und Kühnheit erlangt, wie sie sonst in der Ikonographie des Heiligen während des ganzen Jahrhunderts nicht mehr begegnet. Der Legitimationsdruck, unter dem nicht nur der Kult des neuen Heiligen stand, sondern auch der junge Orden selbst, der jenseits und gegen die kirchliche Hierarchie begonnen hatte, wird daran überaus deutlich. Nicht zuletzt fällt von hier auch generell ein besonderes Licht auf die neuartige Rolle, die den gemalten Bildern im 13. Jahrhundert für die Aufgabe kollektiver Repräsentation und namentlich für die Begründung eigener Autorität zukam.

* * *

Die Produktion der Szenentafeln des Franziskus hielt das ganze Jahrhundert über bis zum Ausgang des Duecento an. Die Tafeln in Orte (ca. 1282) (Abb. 15) und in Siena (ca. 1285–90) (Abb. 16) sind die spätesten erhaltenen Beispiele einer langen Serie, deren Entstehung – wie gesehen – bis in die Zeit der Kanonisation des Heiligen zurückreicht. Mit dem Beginn des Trecento jedoch verliert der ehemals so innovative Bildtyp offenbar zunehmend seine Bedeutung für den Franziskuskult.

Verschiedene Umstände und Zusammenhänge sind zur historischen Erklärung dieses Sachverhalts in Betracht zu ziehen. Dabei ist zunächst die Frage nach der ursprünglichen Funktion der Tafeln zu stellen. Ist ihr konkreter Verwendungszweck auch nicht zweifelsfrei zu bestimmen, so spricht doch vieles dafür, daß sie ehemals als Festbilder des Heiligen dienten, die während seiner Festoktav am Hochaltar der Ordenskirchen angebracht wurden und dort den

bildlichen Fokus für die liturgische Feier und die Chorlesung der Legende bildeten. Es handelte sich also um nicht-stationäre, nur für befristete Zeit auf den Altar gestellte Bildwerke. Als sich im Verlauf des späteren Duecento die neue Funktionsform des stationären Altarretabels entwickelte, es also üblich wurde, den Hochaltar mit einem dauerhaft installierten Polyptychon auszustatten, wurde die Verwendung derartiger Festikonen offenbar zunehmend obsolet. Gleichzeitig gewann in fortschreitendem Maß das Medium monumentaler Freskenzyklen als Bilderschmuck der Bettelordenskirchen an Bedeutung, so daß die Bildlegende des Heiligen immer häufiger als Zyklus großer Wandbilder in den Chorkapellen zur Darstellung kam.²⁸ So verloren auch aus diesem Grund die Bildtafeln mit den kleinformatigen Szenendarstellungen immer mehr an Bedeutung.

Doch kommen andere Gründe hinzu. Sie haben weniger mit äußeren Bedingungen, als vielmehr mit der immanenten Entwicklung und dem zunehmenden Funktionswandel der Tafeln selbst zu tun. Mit dem seit der Jahrhundertmitte einsetzenden Prozeß ihrer konzeptuellen Veränderung zu Programmbildern, die mit hagiographischen und kirchenideologischen Aussagen befrachtet wurden, wurde auch der ursprünglich dominante Funktionsaspekt der Tafeln, nämlich das Erlebnis von authentischer Gegenwart und von Realpräsenz des Heiligen zu übermitteln, zunehmend durch diskursive, programmatisch-inhaltliche Bildabsichten überlagert. Bereits die Barditafel läßt diese Funktionsverschiebung deutlich erkennen. Sie tritt ebenso auf der späteren Tafel in Siena (ca. 1285–90) hervor (Abb. 16). Dort wird der überlieferte Bildaufbau mit der szenenflankierten Heiligenfigur um ein zusätzliches Darstellungselement bereichert, indem das Giebelsegment die Gestalt des segnenden Salvators mit einer begleitenden Schar von Engeln aufführt. Damit wird der von Bonaventura und später auch von Matteo d'Aquasparta entwickelte Gedanke veranschaulicht, demzufolge der Aufstieg des Franziskus zur Christoformität mit dem Chor der himmlischen Engel assoziiert und deren hierarchische Stufenfolge als Bild seiner mystischen Vervollkommnung gedeutet wird. So führt Matteo d'Aquasparta aus, daß Franziskus als Engel *non identitate naturae, sed conformitate gratiae* in der Welt gelebt habe.²⁹ In Analogie zu solchen Konzeptionen zielt auch die Darstellung des Giebelsegmentes der Sieneser Tafel auf den neuen Bildsinn einer endzeitlichen Überhöhung und Verherrlichung des Heiligen.

Am deutlichsten treten schließlich die veränderten Ansprüche, die man im Ausgang des Jahrhunderts an das Franziskusbild stellte, im Fall von Giottos berühmter Louvre-Pala hervor, die ca. 1300–1310 für San Francesco in Pisa

28 Vgl. dazu BLUME (wie Anm. 13).

29 Matthäus von Aquasparta, Sermones de s. Francisco [...], hg. v. G. GAL, Quaracchi 1962, 2 f.; vgl. Bonaventura, Legenda maior, Prologus I, zum Aufstieg des Heiligen als *vir hierarchicus* in evangelischer Vollkommenheit (*evangelicae perfectionis*).

entstand (Abb. 17). Steht die Tafel mit ihrem Giebelabschluß und der Kombination von Vitaszenen und einem Hauptbild mit der Ganzfigur des Heiligen fraglos in der Abkunft von dem alten Bildtyp, so wird dessen Konzeption und innerer Aufbau doch einer durchgreifenden Veränderung und Neuformulierung unterzogen. Der Szenenzyklus wird auf die knappe Auswahl von nurmehr drei Episoden reduziert und zugleich an den Bildort der Predella versetzt. Dabei wird nicht mehr der Anspruch auf eine biographisch erzählende Sequenz erhoben. Vielmehr handelt es sich um isolierte, für sich stehende Programmbilder von spezifischer kirchen- und ordenspolitischer Relevanz. Der „Traum Innozenz' III.“, in dem der Papst den Heiligen die einstürzende Lateranbasilika mit seinen eigenen Schultern stützen sieht (Abb. 18), verweist auf nichts anderes als auf die durch den Ordensstifter und seine Brüdergemeinschaft ins Werk gesetzte Restaurierung bzw. Reform der römischen Kirche als Institution. Die „Regelapprobation“ (Abb. 19) dokumentiert die Verankerung der franziskanischen *forma vitae* in der Unfehlbarkeit des päpstlichen Glaubens- und Lehrbewußtseins und entzieht sie damit jeder Anfeindung und Kritik von Gegnern der Gemeinschaft. Die „Vogelpredigt“ (Abb. 20) schließlich verweist auf die dem Orden durch päpstliche Privilegien zugesicherte Unbeschränktheit der öffentlichen Predigtübung, die gerade in jenen Jahren um 1300 erneut im Mittelpunkt heftiger Kontroversen mit dem Weltklerus stand.

Die gravierendste Veränderung, die die Louvre-Pala gegenüber dem überlieferten Bildtyp aufweist, besteht in der Umwandlung der stehenden Heiligenfigur (*imago*) zu einem Szenenbild (*historia*) der Stigmatisation. Allerdings wächst der Darstellung nicht im eigentlichen Sinn ein narrativer Gehalt zu. Vielmehr fungiert sie gleichsam als ein „kommentiertes Bildnis“ des Heiligen, das ihn im Zustand seiner christoformen Überhöhung zeigt, ähnlich wie auch die monumentalen Tafelkreuze Christus im Zustand seiner Kreuzigung darbieten.

Was mit dieser Veränderung erzielt wurde, war zunächst eine darstellerische Klärung des Franziskusbildes. Die frühen Szenentafeln boten den Heiligen noch ganz in der seit alters für Heiligenbildnisse überlieferten Darstellungsform dar, nämlich als stehende Ganzfigur mit einem Buch und einer im Gebetsgestus vorgewiesenen Hand. Indem man im Fall des Franziskus als Kennzeichnung seiner besonderen Erwähltheit die Stigmata hinzufügte, befrachtete man die Handhaltung des Heiligen mit einer eigentümlichen Ambivalenz, insofern sie sich sowohl als herkömmlicher Betgestus als auch in neuem Sinn als ostentatives Vorweisen des Wundmals auffassen ließ. Bereits auf der Barditafel wurde aufgrund der ikonographisch motivierten Variation der Handhaltung zu einem den außerbildlichen Betrachtern zugeigneten Segensgestus der Aspekt des Vorweisens verunklärt, und auf dem Sienerer Bild, auf dem beide Hände Kreuz und Buch halten, tritt im Interesse einer deutlichen

Signalisierung der Stigmata zusätzlich die Seitenwunde hinzu. Die Louvre-Pala zielt gegenüber diesen Darstellungen durch ihren neuen Bildentwurf auf ikonographische Klarheit und auf eine neue, dezidierte Aussage, indem sie den Heiligen im genauen Moment seiner Entrückung und der leiblichen Einprägung der Wundmale darbietet und diese damit zum eigentlichen Thema der Darstellung erhebt.

Den konkreten Hintergrund für diese grundlegende Neugestaltung bildet, wie es scheint, die seinerzeit neu auflebende Diskussion über die wahre Natur der Stigmatisation und über die Frage, inwieweit sie als mystische Entrückung der Seele zugleich auch ein physisch den Körper transformierendes Erlebnis sein konnte. Damit stand letztlich nichts anderes als die Frage nach der körperlichen, faktischen Realität der Stigmata und ihrer Bedeutung als wunderbar geschehene Einprägungen in den Leib des Heiligen zur Diskussion. Die Franziskaner erarbeiteten dabei in eben jenen Jahren um 1300 in zahlreichen Traktaten eine Argumentation, mittels derer sie zu beweisen suchten, daß die Stigmatisation des Franziskus als realer Vorgang nicht eine natürliche Verwandlung infolge autosuggestiver Imagination (*vehemens imaginatio*), sondern ein allein durch die höhere Kraft Gottes, also faktisch und doch zugleich extern erwirktes Wunder gewesen sei. Die grundlegende, prädisponierende Bedeutung einer affektreichen, inneren Angleichung an den Kruzifixus wurde hierdurch nicht in Abrede gestellt, doch erst als Konformität *non tantum in spiritu et anima, sed etiam in corpore* war der singuläre Rang des an Franziskus geschehenen Wunders verbürgt: *Stigmata sunt signa singulariter et mirabiliter et expresse repraesentativa Passionis Christi*.³⁰

Die mit solchen Argumenten geführte Diskussion läßt sich nur verstehen vor dem Hintergrund der damals immer häufiger werdenden Berichte über mystische Erlebnisse, über Erfahrungen der Gottesschau und der seelischen Entrückung bis hin zu neuen Fällen von Stigmatisationen, wie sie sich vor allem im Kontext der Frauenmystik zutragen.³¹ Damit drohte der außergewöhnliche und einzigartige Rang, den man der Heiligkeit des Franziskus beizumessen pflegte, zunehmend zu schwinden. Dieser Zusammenhang erklärt den besonderen Nachdruck, mit dem man auf franziskanischer Seite darum bemüht war, am Wunder des Ordensstifters seine singuläre Natur herauszustreichen und argumentativ neu zu begründen.

30 E. LONGPRÉ, Fr. Rogeri Marston et anonymi Doctoris O.F.M. questiones ineditae de B. Francisci stigmatibus, Antonianum 7 (1932), 239–244, hier: 243 f. (ca. 1285).

31 Dazu v.a. André VAUCHEZ, La sainteté en Occident aux derniers siècles du moyen âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques, Rom 1981, 514 ff.; sowie 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, 187–200.

Es ist somit kein Zufall, wenn zeitgleich zu dieser Diskussion auch die Ablösung des alten, seit dem frühen Duecento eingebürgerten Bildformulars durch einen neuen Bildentwurf erfolgte. Mit ihm sucht man die Einprägung der Wundmale, durch die Franziskus mit Christus leibhaftig und wirklich gekreuzigt worden war, unwiderleglich als reales Geschehen zu dokumentieren.

* * *

Betrachtet man, nach allem, den Entwicklungsgang der frühen Franziskusdarstellungen, so wird man zu einem differenzierteren Urteil gelangen, als es sich in der von Henry Thode begründeten und seither vielfach wiederholten Auffassung ausspricht, „daß [nämlich] die ersten eigentlichen Porträts der neueren Malerei Bildnisse des Mannes von Assisi“ seien und daß allererst „seine mächtige Persönlichkeit den Impuls gab zu den Versuchen, eine Aufgabe zu lösen, in welcher der eigentliche Charakter, die Vorbedingung einer neuen Kunstrichtung bereits angesprochen ist“³². Vielmehr erweist sich, daß der neue Anschauungsgehalt von Abbildhaftigkeit (*similitudo*) ursächlich nicht eigentlich das Produkt einer „Subjektivierung“ des religiösen Verhältnisses zum Heiligen war, sondern ein visuelles Argument zur Beglaubigung der Stigmata und gerade im Fall der frühen, den Bildtyp erst begründenden Bildtafeln mit ihrem starken Akzent auf der Wunderwirksamkeit des Heiligen ein Medium der kultischen Teilhabe an seiner heilbringenden, aber durchaus numinosentrückten Wirklichkeit. Erst in den Folgeschritten der Entwicklung ging mit einer zunehmenden Veränderung des Bildentwurfs auch ein Wandel im Realitätsverständnis der Darstellung einher, mündend schließlich in Giottos Neukonzeption. Der Eindruck, den die Bildwirklichkeit nunmehr im Betrachter hervorrief, verlagerte sich vom numinosen Erlebnis der Realpräsenz des Heiligen, wie sie sich einst durch blutende Stigmata und andere Bildwunder so wirksam und spektakulär bekräftigen ließ, hin zur Wahrnehmung eines bildlich illustrierten und durch die Darstellung fiktiv vor Augen gestellten Geschehens. So war die Bildabsicht nicht mehr, wie einst, darauf gerichtet, eine der Reliquie vergleichbare Wirkung zu erzielen. Vielmehr tritt hier erstmals das neue, zukunftsweisende Vermögen des Bildes hervor, die Erfahrung von Präsenz und Tatsächlichkeit aus ihrer Bindung an die stoffliche Objektwirklichkeit und tangible Materialität des Bildes zu lösen und kraft einer neuen Fiktionalität zu erwirken.

32 THODE (wie Anm. 10), 85 f.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Z[accaria] Boverio, *Annalium seu sacrarum historiarum ordinis minorum s. Francisci qui Capucini nuncupantur*, Lugduni 1632, 907f.; Abb. 2: Pistoia, Foto M. Tronci; Abb. 3: Pisa, Soprintendenza B.A.A.A.S.; Abb. 4: Pistoia, Foto M. Amendola; Abb. 5, 7, 15: Rom, Bibliotheca Hertziana, Foto Hutzel; Abb. 6: Reproduktion: Sotiriou; Abb. 8–14: Florenz, Soprintendenza B.A.S.; Abb. 16: Siena, Soprintendenza B.A.S.; Abb. 17–20: Paris, Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.