

Anselm Rau

Das Modell Franziskus



Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 22

Anselm Rau

Das Modell Franziskus

Bildstruktur und Affektsteuerung in monastischer
Meditations- und Gebetspraxis

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf und mit Hilfe der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V. Frankfurt am Main (unterstützt durch die Christa Verhein Stiftung)

GERDA HENKEL STIFTUNG



*Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V.
Frankfurt am Main*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Einbandgestaltung und Layoutkonzeption: M&S Hawemann · Berlin
Coverabbildung: Seraphim (Detail), Sammelhandschrift, nach 1169, Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 66, S. 100 (vgl. Taf. 9)
Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza
Schriftart: Minion; Papier: 135 g/qm Magno Satin
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2825-0

Inhalt

Einleitung.....	9
Teil I: Die Stigmatisation als Ausgangspunkt der Legendenschreibung von Franziskus – Die Begründung des „Modells Franziskus“ in monastischen Meditations- und Aufstiegsschemata.....	31
Die Überhöhung – Die <i>Epistola</i> des Elias von Cortona zum Tode von Franziskus	37
Die Ordnung – Die Heiligsprechungsbulle von Papst Gregor IX.	47
Die Kreuzigung des Fleisches – Die Stigmatisation als Ideal und Ausdruck monastischer Vervollkommnung	53
Das Ochsen gespannt – Das Streben der körperlichen Sinne und die geistige Ausrichtung	59
<i>ascensus spiritualis</i> – Ein Beispiel für die Systematik von Geistesgaben und Tugenden	63
Franziskus als Jakob – Jakobstraum, Tugendleiter, Meditationsfiguren und liturgischer Bezug	72
Das gegen die Liebe befohlene Schlafgemach – Das Gebet der Psalmen und die zwei Seiten des Aufstiegs.....	87

Teil II: Das Modell des Seraphen – Schlüssel für den Zugriff auf Tugenden und Emotionen in Meditation und Gebet im monastischen Bereich..... 97

Bildgenese – Die Erscheinung des Seraphen in der Stigmatisationszene der Legenden von Thomas von Celano und Bonaventura	99
Das Modell des Seraphen I – Die bisherige Auseinandersetzung.....	117
Konzeption – Der Seraph als mnemotechnisches Modell und die Frage nach der Bildstruktur	122
Der Prolog von <i>De sex alis cherubim</i> I – Die Entwicklung und Begründung des Seraphen als Schaubild der Bußmeditation	125
Dionysius Areopagita – Die Konzeption der Engelshierarchie	126
Gregor der Große – Die Hierarchie der Engel und die Buße.....	132
Bernhard von Clairvaux – Demut und Liebe.....	139
Der Prolog von <i>De sex alis cherubim</i> II – Vor dem Hintergrund der Engelshierarchie... ..	147
<i>imaginatio</i> und <i>memoria</i> – Das System der Mnemotechnik	153
<i>lectio</i> und <i>imaginatio</i> – Die Entzifferung des Schaubildes des Seraphen	161
<i>profectus virtutum</i> – Das Voranschreiten in den Tugenden	181
Die Vermögen der Seele – Was ist ein Affekt und was ist eine Tugend?	185
<i>affectio</i> und <i>ratio</i> – Der <i>Benjamin minor</i> von Richard von St. Viktor	191
Wirkweise und Stellenwert von <i>affectus</i> bei <i>meditatio</i> und <i>oratio</i> – <i>De meditando</i> und <i>De modo orandi</i> von Hugo von St. Viktor und die Bedeutung der Psalmen	241
Das Modell des Seraphen II – Und nun? Intendierte Bedeutung und Funktion des Schaubildes für die Betrachtung des Modells Franziskus	247

Teil III: Rituelle Imaginationsprozesse – Das Modell Franziskus in den Bildern des 13. Jahrhunderts und die Affizierung des Betrachters..... 255

Der Ausgangspunkt – Die frühen Vitatafeln von Franziskus	257
Die Franziskustafeln – Ein Grabbild?.....	266
Affektiv gebundene Imagination – Die Franziskustafeln und der Seraph als Anleitung des rituellen Bußprozesses.....	283
Psalm und Antiphon – Das Reimoffizium Julians von Speyer und die Franziskustafeln	288

Das Modell des Seraphen als liturgischer Vollzug im Kirchenraum – Die Umgestaltung der Unterkirche von San Francesco in Assisi	301
Bußweg – Pilger in der Grabeskirche	320
Abseits – Die Stellung der Stigmatisationszene	333
<i>meditatio, oratio</i> und <i>contemplatio</i> – Das System bei Bonaventura	339
<i>purificatio, illuminatio</i> und <i>perfectio</i> – <i>meditation, oratio</i> und <i>contemplatio</i>	346
Das <i>Lignum vitae</i> – Schema, Meditation und Gebet	357
Die <i>croci dipinte</i> – Die Versenkung des Blicks	393
Ein Schlußwort?	429
Anhang I	437
Clemens von Llanthony: <i>De sex alis cherubim</i> Übersetzung ins Deutsche von Anselm Rau	437
Anhang II	459
Richard von St. Viktor: <i>Benjamin minor</i> Übersetzung ins Deutsche von Anselm Rau	459
Quellen- und Abkürzungsverzeichnis	536
Literaturverzeichnis	541
Abbildungsnachweis	563
Dank	565

Einleitung

Man mag sich fragen, ob eine weitere, vertiefende Abhandlung zu Franziskus notwendig ist. Franziskus ist *der* Heilige des hohen und späten Mittelalters. Er ist Projektionsfläche der Laienbewegungen, die sich ab dem späten 11. Jahrhundert zunehmend Gehör verschafften und Konflikte mit der hierarchischen Kirche heraufbeschworen. Zugleich war er aber auch willkommene Gelegenheit, um widerstrebenden Kräften in der Kirche Einhalt zu gebieten beziehungsweise diese an seinem Beispiel, seiner Bewegung, seinem Orden zu kanalisieren.¹ Franziskus ist ein bewußt konzipierter „Neuheiliger“.² Diese Konstruktion, seiner Figur und seines Lebens, läßt sich anhand schriftlicher Dokumente nachzeichnen – angefangen bei dem wahrscheinlich authentischen Sendschreiben mit der Nachricht über seinen Tod durch den damaligen Generalvikar Elias von Cortona, über die diversen Vitenfassungen bis hin zu der als allein gültig erklärten von Bonaventura.

Eine immense Zahl an Untersuchungen und Betrachtungen, theologische, historische und kunsthistorische, stellen die Interpretation von Franziskus als ein *alter Christus* beziehungsweise

¹ Siehe zu den Bewegungen (Humiliaten, Waldenser usw.) seit dem 11. Jahrhundert immer grundlegend Herbert Grundmann: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*, Darmstadt 1970; zudem mit dem Fokus auf die Franziskaner Ernst Benz: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reformation*, Stuttgart 1934.

² Siehe zu dieser Thematik mit positivistischem Ton John V. Apczynski: *What has Paris to do with Assisi? The Theological Creation of a Saint*, in: Cynthia O. Ho, Beth Mulvaney und John Downey (Hrsg.): *Finding Saint Francis in Literature and Art*, New York 2009, S. 79–108.



Abb. 1 Giotto: Stigmatisation von Franziskus, ehem. San Francesco in Pisa, datiert zwischen 1297 und 1300 nach Cooper (2013), Tempera und Gold auf Holz, 313,5 x 162,5 cm, Musée du Louvre, Paris

abgeschwächt seine *christiformitas*, seine unmittelbare Nachfolge Christi, in den Mittelpunkt.³ Seine Figur als Heiliger, im Grunde gezeichnet nach der eines wahren Kämpfers für den christlichen Glauben in spätantiker Tradition, steht vor dem Dilemma eines Mangels, was seine wahre Heiligkeit auszeichnen und beweiskräftig machen würde: das Martyrium. Sind Heilige, Mönche oder Märtyrer natürlich das Gefolge Christi, so ist Franziskus der erste, dessen evangelikales Leben nach und nach explizit auf die Liebe zu Christus und seine Passion ausgerichtet konstruiert wurde. Mit der schon von Zeitgenossen stark kritisierten Überformung zu einer Christusähnlichkeit auf das engste verbunden, den eigentlichen Anlaß hierfür gebend und sichtbar dokumentierend, ist das wohl erstmals von Elias von Cortona verkündete, „nie dagewesene Wunder“ der Stigmatisation auf dem Berg LaVerna. Die Auszeichnung mit den Stigmata Christi setzte Franziskus dem Rang nach weit über andere Heilige. Sie ist der Ausgangspunkt, das Fundament, der Grundstein für die Entwicklung seiner Legende. Es ist dieser eine postulierte Moment, der Franziskus einzigartig macht und seine Darstellung, Würdigung und Interpretation, gerade auch im Bild verkomplizierte – aber von allem bisher Dagewesenen abhebt. Es ist die Schlüssel-

szene im Leben des Heiligen und Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Die Stigmatisation als literarische, konstruierte Szene, erstmals durch Thomas von Celano entwickelt, die alsbald auch künstlerisch ihren visuell erfahrbaren Ausdruck fand, bildet den Referenzpunkt dieser Analyse. In den Legenden wird beschrieben, wie Franziskus der sechsflügelige Seraph erscheint, zwischen

³ Zu den Stichworten *christiformitas*, *alter Christus* und „Nachfolge Christi“ siehe Helmut Feld: Franziskus von Assisi, der „zweite Christus“, Mainz 1991; ebenso Anne Holloway und Anna Welch: The Founder as alter Christus: Communal Identities Among the Order of Friars Minor and Order of Preachers in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Constant J. Mews: Interpreting Francis and Clare of Assisi. From the Middle Ages to Present, Mulgrave 2010, S. 75–91; sowie Lester K. Little: Imitatio Francisci: The Influence of Francis of Assisi on Late Medieval Religious Life, in: Michael F. Cusato und G. Geltner (Hrsg.): Defenders and Critics of Franciscan Life. Essays in honor of John V. Fleming, Leiden [u. a.] 2009, S. 195–218.

dessen Flügeln er die Gestalt eines oder gar *des* Gekreuzigten erblickte – als Beispiel hier eine der wohl bekanntesten Darstellung auf der sogenannten Louvre-Tafel von Giotto (Abb. 1). Durch die Konzeption Bonaventuras in der *Legenda maior/minor*⁴ mit Bezügen auf viele seiner Schriften, darunter die bekanntesten und einschlägigsten *De triplici via*⁵ und *Itinerarium mentis in Deum*⁶, wird in seiner Folge das „Modell Franziskus“ schließlich zu einem einzigen und stetigen kontemplativen Aufstieg in den Tugenden – Demut und Liebe – gegenüber dem Gekreuzigten

4 Die *Legenda maior* und *minor* finden sich in der Ausgabe von Quaracchi der *Opera Omnia* Bonaventuras. Als Referenz wird für gewöhnlich, wie bei den meisten franziskanischen Quellen, die Ausgabe der *Analecta Franciscana* (AF) angegeben, so auch hier, siehe für die *Legenda maior*, AF X, S. 555–652 (für die *Legenda minor*, AF X, S. 653–678). Für die Ausgabe des Legendenmaterials in deutscher Sprache wurde sich an der neusten Edition durch Dieter Berg und Leonhard Lehmann orientiert, siehe Dieter Berg und Leonhard Lehmann (Hrsg.): *Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden*, im Auftrag der Provinziale der deutschsprachigen Franziskaner, Kapuziner und Minoriten, Kevelaer 2009. Die deutschen Übersetzungen waren bis dahin durch die Arbeit von Kajetan Esser und Sophronius Clasen geprägt (siehe Literaturverzeichnis), die auch für die Neuausgabe der Ausgangspunkt waren. So erfolgte die Übertragung der *Legenda maior* durch Marianne Schlosser, (Schlosser/Clasen [2009], S. 686–778), die des Mirakelbuches der *Legenda maior* durch Florian Mair (Mair/Clasen [2009], S. 779–813) und die der *Legenda minor* durch Paul Zahner (Zahner/Clasen [2009], S. 813–844). – Auch die Legendenberichte von Thomas von Celano, allen voran die bis zu Bonaventuras *Legenda maior* allein offiziell gültige *Vita (Vita prima s. Francisci)*, in: AF X, S. 3–115), sowie die *Vita secunda* (AF X, S. 127–268), das Mirakelbuch (AF X, S. 269–330) und die *Legenda ad usum chori* (AF X, S. 118–126 und S. 720–723) sind bei Lehman/Berg auf Grundlage der älteren deutschen Übersetzungen durch Engelbert Grau (siehe Literaturverzeichnis) versammelt. Die Übersetzungen der ersten drei Schriften Thomas' von Celano wurden von Johannes Baptist Freyer erbracht, jene der Chorlegende von Leonhard Lehmann. Zur Einordnung der Schriften von Thomas von Celano siehe seine Einleitung in: Berg/Lehmann (2009), S. 187–194. Zur Bezeichnung aller Franziskusquellen werden im Folgenden die geläufigen Kürzel, wie sie auch bei Berg/Lehmann (2009) angegeben werden, verwendet (bspw. bei Thomas von Celano: 1–4 Cel; bei Bonaventura: LM, LMMir und Lm). Eine Auflistung der Kürzel findet sich im Anhang. – Zu den ersten Legenden, die etwa zeitgleich nach der Heiligsprechung von Franziskus 1228 und um 1230 beziehungsweise etwas früher als jene von Thomas von Celano entstanden sind, gehören die Fassungen Julians von Speyer und Heinrichs von Avranches. Siehe die *Vita* und das Reimoffizium Julians von Speyer *Vita S. Francisci*, AF X, S. 333–371; Schlageter (2009), S. 523–570 [Jul]; *Officium rhythmicum S. Francisci*, AF X, S. 372–388; Schneider (2009), S. 499–522 [JulOff]; Heinrich von Avranches: *Legenda versificata* (AF X, S. 407–521). Siehe hierzu auch die aktuellen Beiträge von Paul Bösch: Schichten des frühen Franziskus-Bildes. Eine Analyse der drei ältesten Lebensbeschreibungen, in: *Wissenschaft und Weisheit 77* (2014), S. 6–52; sowie zu jener, heute verschollenen, wohl eigentlich an zweite Stelle zu setzenden *Vita Quasi stella matutina*, Ders.: Die verschollene *Vita Quasi stella matutina* im Gesamt der frühen Franziskus-Quellen, in: *AfH 108* (2015), S. 3–40. Bösch untersucht das textliche Verhältnis der Viten untereinander und deren mögliche Entwicklungsstränge.

5 Die für das Spätmittelalter überaus einflussreiche Schrift Bonaventuras *De triplici via (De trip.)*, die im dritten Teil dieser Arbeit behandelt wird, findet sich in der Gesamtausgabe der Werke Bonaventuras von Quaracchi, Bonaventura: *De triplici via*, *Opera omnia* 8 (1898), S. 3–27. Im weiteren wurde wesentlich auf die folgende Ausgabe zurückgegriffen, Bonaventura: *De triplici via – Über den dreifachen Weg*, lateinisch-deutsch, übers. u. eingel. v. Marianne Schlosser, Freiburg [u.a.] 1993 (Fontes Christiani, 14).

6 Das *Itinerarium mentis in Deum* ebenso bei Quaracchi, Bonaventura: *Opera omnia* 5 (1891), S. 293–316; für die weitere Beschäftigung, gerade auch hier im dritten Teil der Untersuchung, wurde folgende Ausgaben verwendet, Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum*, in: Bonaventura: *Pilgerbuch der Seele zu Gott / Itinerarium mentis in Deum – Die Zurückführung der Künste auf die Theologie / De reductione artium ad theologiam*, lateinisch-deutsch, eingel., übers. u. erl. v. Julian Kaup, München 1961, S. 44–155; siehe auch die Ausgabe von Schlosser, Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum – Der Pilgerweg der Seele zu Gott*, lateinisch-deutsch, übers. und erl. v. Marianne Schlosser, Münster 2004 (Theologie der Spiritualität, Quellentexte, 3).

geformt. Damit wird das Leben des Heiligen *ad memoriam passionis Christi* zur real faßbaren Darstellung der Devotion und ihrem gestuften, emotionalen Aufstieg.

Zum Vorgang der Stigmatisation, was sie tatsächlich war und wie sie zu verstehen ist, gibt es wiederum eine Vielzahl an Interpretationen und Stellungnahmen; diese reichen von theologischer (franziskanischer) Deutung bis zu medizinisch-pathologischer Wertung.⁷ Letztere sollte hier wohl kaum Thema sein, und ebenso müssen bei der Untersuchung der Stigmatisationszene zwei Dinge bewußt gemacht werden. Spricht man über das Wunder dieser Auszeichnung, so ist dies, dem religiösen, spirituellen Bereich als nicht greifbares überwesentliches Ereignis zugeordnet, nicht antastbar – im wissenschaftlichen Sinne. Nach der Wahrheit, dem tatsächlichen Hergang zu fragen oder gerade auch die Authentizität der Wundmale von Franziskus als jene Christi zu bekräftigen, muß von der eigentlichen Frage nach der Konstruktion unterschieden werden. Natürlich zeugen gerade päpstliche Bullen ab den 1230er Jahren davon, wie versucht wurde, untrügerisch und ohne den Verdacht von Blasphemie aufkommen zu lassen, die Ursächlichkeit der Stigmata durch Christus selbst zu bekräftigen.⁸ Heute viel erstaunlicher ist aber, welche Systematik der Legende und der Stigmatisationszene selbst gewinnbringend für den Rezipienten hinterlegt wurde. Es ist die Innovationskraft des in der Stigmatisation begründeten Modells Franziskus. Man könnte vorweggreifend an dieser Stelle auch sagen, die Verkündung des Wunders legte die Konstruktion seines Modells der Heiligkeit auf Grundlage monastischer Devotionskultur nahe. Die literarische Anlage prägte die Umsetzungen der bildenden Kunst maßgeblich und nachdrücklich.

Die Darstellung des Heiligen im Bild trägt der Legendenentwicklung Rechnung. Nahezu unzählige Untersuchungen sind zur Genese der Bilder und des „Bildkultes“ von und um Franziskus verfaßt worden, deren neuzeitlicher kunsthistorischer Ausgangspunkt bei Henry Thode zu finden ist.⁹ In jüngerer Zeit sind neben Einzeluntersuchungen, auf die im Folgenden an gegebener Stelle eingegangen wird, vor allem die großen Monographien zu nennen. Dabei wird die franziskanische Kunst, da sie gerade durch Adaptionen geprägt ist, gerne als Aufbruch zu einem neuen und selbstbewußten Kunstverständnis gesehen, das sich von mittelalterlichen Verkrustungen löste, so bei Hans Belting, der 1977 seine Arbeit zur Ausstattung der Oberkirche von San Francesco in Assisi vorlegte.¹⁰ Unter diesem Gesichtspunkt wurde und wird die

7 Ausführlich bei Oktavian Schmucki: *The Stigmata of St. Francis of Assisi. A Critical Investigation in the Light of Thirteenth-Century Sources*, übers. Casinius F. Connors, New York 1991 (Franciscan Institute Publications, History Series, Bd. 6); etwas kompakter Ders.: *Die Wundmale des hl. Franziskus von Assisi nach den ältesten Quellenzeugnissen*, in: Ders.: *Beiträge zur Franziskusforschung. Zum 80. Geburtstag hrsg. v. Ulrich Köpf und Leonhard Lehmann*, Kevelaer 2007, S. 465–492. Siehe ebenso Kees van Dooren: *The Stigmatization of St. Francis: Fact or Fiction?*, in: Yiannes Teklemariam: *Verum, pulchrum et bonum. Miscellanea di studi offerti a Severus Gieben in occasione del suo 80° compleanno*, Rom 2006, S. 155–184; vgl. auch Christoph Daxelmüller: „Süße Nägel der Passion“. Die Geschichte der Selbstkreuzigung von Franz von Assisi bis heute, Düsseldorf 2001, S. 101–122. Siehe auch den Sammelband von Bettina Menke (Hrsg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004.

8 Siehe hierzu gerade die päpstlichen Bullen, die in Teil II der Untersuchung Erwähnung finden.

9 Siehe Henry Thode: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, zweite verb. Aufl., Erstausgabe 1885, Berlin 1904.

10 Siehe Hans Belting: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977. Siehe auch die umfangreichen Dokumentationen von Joachim Poeschke:

franziskanische Kunst als Ausdruck eines neuen Selbstbewußtseins betrachtet und das künstlerische Handwerk als für die Ordenspropagierung instrumentalisiert. So widmete sich Dieter Blume gewissermaßen in der Folge Beltings den franziskanischen Bildprogrammen des 13. und 14. Jahrhunderts.¹¹ Stets sind hier zwei Dinge unweigerlich miteinander verknüpft: Franziskus, ausgezeichnet mit den Wundmalen Christi, als Ausdruck einer neuen Heiligkeit und das Kunstschaffen. Aufgerufen werden hier die Namen zweier Persönlichkeiten, die in ihrem jeweiligen Zuständigkeitsbereich zu Umbrüchen führten: Bonaventura und Giotto. Wird in Bonaventuras Theologie, seinen Schriften und der Fokussierung seiner Legende von Franziskus auf den Gekreuzigten, ein Öffnen der monastischen Spiritualität gesehen, so gilt Giotto als derjenige, der dies in eine visuelle Erfahrbarkeit überführte. Gerade am Beispiel von San Francesco in Assisi, vor allem im Hinblick auf die Ausgestaltung der Oberkirche und den Freskenzyklus zum Leben von Franziskus, wurde sein Name zum Hauptgegenstand der Diskussion – „Giotto, Non-Giotto“ – und der kunsthistorischen Positionierungen.¹²

Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, mit Aufnahmen von Stefan Diller, München 1985; Gerhard Ruf: Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004.

11 Siehe Dieter Blume: Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983.

12 Die Zuschreibung des Freskenzyklus des Langhauses an Giotto wird kontrovers diskutiert. Natürlich wies Vasari Giotto die Fresken des Franziskuslebens zu (Dokumente des frühen 14. Jahrhunderts erwähnen zumindest seine Anwesenheit in Assisi). Grob lassen sich zwei Lager bilden. Sehen die italienische Forschung und auch viele deutsche Untersuchungen die Zuschreibung an Giotto positiv, so wird im angelsächsischen Raum vernünftigerweise eine kritische Haltung eingenommen. Zumindest möchte man hier Giotto das Feld nicht gänzlich überlassen. Man sieht verschiedene römische, toskanische, umbrische und norditalienische Werkstätten beteiligt beziehungsweise andere Künstler wie den Franziskusmeister, den Cäcilienmeister oder Pietro Cavallini. Die Diskussion um die Zuschreibung wird anhand stilistischer Händescheidung, technischer Untersuchungen, künstlerischer Kooperation und Schülerschaft (Cimabue – Giotto), historischer Indikatoren in den Bildern selbst und einer mit alledem zusammenhängenden, möglichen Datierung geführt. Dies soll hier nicht im einzelnen nachvollzogen werden, da es für das Thema dieser Arbeit keine größere Relevanz hat. Daher hier nur in Kürze. Was die Datierung und Zuschreibung an Giotto betrifft, müssen seine weiteren römischen Aktivitäten (zwischen 1299/1300 und 1313) und jene in Padua (1303–05) beachtet werden. Gemeinhin wird der Zyklus auf 1296–1300 datiert, Vasari gibt die Zeit des Generalats von Giovanni Muro della Marca (1294–1304) an. Als *terminus post quem* wird 1291 angenommen, da unter anderem in der sechsten Szene die Lateranbasilika nach ihrer Erneuerung unter Papst Nikolas IV. (1288–1292) dargestellt wird, und als *terminus ante quem* 1305. In der ersten Szene wird der Palazzo del Capitano in Assisi als im Bau befindlich gezeigt, die Fertigstellung wurde erst 1306 realisiert. Jene, die gute Argumente für eine Zuschreibung an den Cäcilienmeister anführen, vertreten eine Entstehung zwischen 1305 und 1308 oder auch zwei Phasen, von denen die eine (der Planung?) vor und die andere nach dem Jahr 1300 liegt. Siehe Michael Viktor Schwarz: *Giottus Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien 2008; Thomas de Wesselow: *The Date of the St. Francis Cycle in the Upper Church of S. Francesco at Assisi. The Evidence of Copies and Considerations of Method*, in: Cook (2005), S. 113–167; Margrit Lisner: *Die Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi. Farbgebung und Farbikonographie – Zur Giotto-Frage und zur Datierung*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 33 (1999/2000), S. 31–82. – Für die pro-Giotto-Seite seien hier stellvertretend mit teils unterschiedlichen Voraussetzungen und Argumenten angeführt Hans Belting (1977); Roberto Salvini: *Bemerkungen über Giottos Frühwerk in Assisi*, in: Ders. und Mirjo Salvini (Hrsg.): *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta e scritti* (1934–1985), 2 Bde, Florenz 1987, Bd. 2, S. 377–490; Robert Oertel: *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1966. – Für die contra-Giotto-Seite, abgesehen von bereits Genannten Bruno Zanardi: *Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi*, in: Anne Derbes and Mark Sandona (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Giotto*,

Die wohl grundlegendste Publikation zur Bildentwicklung und Neuformung überkommener Konventionen bot Anfang der 1990er Jahre Klaus Krüger mit seiner Studie „Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien“.¹³ Dabei liegt sein wesentliches Verdienst darin, die Entwicklung der Darstellung des Heiligen in ihren formalen und konzeptuellen Strukturen aus der italienischen und byzantinischen Tradition vorzustellen. Ruth Wolff wiederum geht in ihrer Arbeit der Sicht auf Franziskus einerseits in den Schriften und andererseits in den Bildern nach und konnte dabei signifikante Kongruenzen beziehungsweise Verknüpfungen zwischen Textquelle und Bildschöpfung nachzeichnen. In ihrer eindeutigen Zuweisung der ersten von Thomas von Celano verfaßten Legende des Heiligen, der *Vita prima* (1 C), als Referenz für die Bildkonzeption der Florentiner Bardi-Tafel in Santa Croce (Taf. 19) und ihre Darlegung des erstmaligen Greifens von Bonaventuras *Legenda maior* innerhalb der Bildkonzeption des Franziskuszyklus der Oberkirche in Assisi, bewies sie nicht zuletzt, daß die Betrachtung der Bildwerke in ihrer Eigenständigkeit und ihrer (theologischen) Anlage auch ohne Rückversicherung auf Bonaventura rezipierbar sind.¹⁴ Darüber hinaus legte sie dar, wie evident für Bildschöpfung und Bildaussage schriftlich fixierte Quellen sind.

Rosalind Brooke folgt in ihrer Untersuchung „The Image of St Francis. Responses to Sainthood in the Thirteenth Century“¹⁵ methodisch ihren Vorgängern und zeichnet die Entwicklung von Bild und Legende nach. Dagegen bekommt die Franziskusforschung namentlich durch Donal Cooper und Janet Robson einen neuen Impuls, insofern beide den Bezug der Bildwerke zu ihren „Nutzern“ in den Mittelpunkt stellen, sich in ihrer Auseinandersetzung diesen bezüglich ihrer Funktion und ihres Gebrauchskontextes nähern und damit die kunsthistorische Franziskusforschung in den letzten Jahren maßgeblich vorangetrieben haben. Ihre Arbeiten finden im dritten Teil dieser Untersuchung eingehende Berücksichtigung.¹⁶ Hier muß auch Marcello Gaeta benannt werden, der mit seiner grundlegenden und umfänglichen Studie einen wesentli-

Cambridge 2004, S. 32–62; Ders.: Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, Mailand 2002; James H. Stubblebine: Assisi and the Rise of Vernacular Art, New York 1985; Alastair Smart: The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi, Oxford 1971; Leonetto Tintori und Millard Meiss: The Painting of The Life of St. Francis in Assisi, with Notes on the Arena Chapel, New York 1962; Richard Offner: Giotto, Non-Giotto 1 und 2, in: The Burlington Magazine 74 und 75 (1939), S. 96–113 und 259–268. – Siehe hier auch die von Ladis versammelten Beiträge wesentlicher Autoren, Andrew Ladis: Giotto and the World of Early Italian Art. An Anthology of Literature, New York/London 1998.

13 Siehe Klaus Krüger: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktion des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.

14 Siehe Ruth Wolff: Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts, Berlin 1996. Wolff positionierte sich hier in einigen Punkten gerade hinsichtlich der Bardi-Tafel gegenüber der Arbeit von Rona Goffen: Spirituality in conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel, London [u.a.] 1988.

15 Siehe Rosalind Brooke: The Image of St. Francis. Responses to Sainthood in the Thirteenth Century, Cambridge 2006.

16 Wesentlich sind hier zunächst die folgenden Arbeiten zu nennen: Donal Cooper und Janet Robson: The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica, New Haven/London 2013; Donal Cooper: In medio ecclesiae. Screens, Crucifixes and Shrines in the Franciscan Church Interior in Italy (c. 1230–c. 1400), Boston 2000 (Diss. Courtauld Institute, London 2000); Janet Robson: The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Fresco Programme in the Lower Church at Assisi, in: Cook (2005), S. 39–70.

chen Beitrag hinsichtlich der Entwicklung der im 13. und 14. Jahrhundert omnipräsenten *croci dipinte* geleistet hat.¹⁷

Die Verkündung der Stigmatisation von Franziskus begründet und bestimmt die Entwicklung der Quellen und Bilder zu seinem Leben, dem ein bis dato nicht gekannter Vorbildcharakter zugeschrieben wurde. Zugleich ist es genau diese Szene, die der Bildfindung die größten Schwierigkeiten bereitete, wobei, wie sich bei dieser Untersuchung zeigen wird, die vor allem zu Anfang gefundene Lösung eine äußerst konsequente war. Es stellt sich die Frage: Ist die ikonographische Szene der Stigmatisation tatsächlich eine Neuschöpfung oder lediglich eine konsequente Fortführung monastischer Traditionen? Ist sie nur Ausdruck der höchsten visionären Stufe, Auszeichnung des vollkommenen Heiligen und visuell sichtbare Dokumentation dieses Status in Form der Stigmata?

Chiara Frugoni bietet mit ihrer Untersuchung „Francesco e l’invenzione delle stimmate“¹⁸ für diese Arbeit wegweisende Anhaltspunkte, gerade hinsichtlich einer hagiographischen, theologischen und zudem quellenkritischen Analyse für die Begründung der Stigmata und die Entwicklung des Stigmatisationsvorgangs. Jedoch muß an dieser Stelle bereits eine Abgrenzung erfolgen. Frugoni vermag es, die Anleihen für die Konstruktion der Stigmatisation und ihre theologisch rechtmäßige Begründung herzuleiten, ebenso durch eine Untersuchung des franziskanischen Quellenmaterials eine Ordnung der Referenzen der einzelnen Legendenberichte untereinander zu erschließen (eine Diskussion, die in der Forschung seit Jahren und wohl auch noch weiter im Rahmen der „Franziskanischen Frage“¹⁹ geführt werden wird). Dabei bleibt ihr Blick auf die Figur Franziskus und darauf, was ihm selbst zuteil wurde, begrenzt, was aber die Forschung allgemein prägte. Letztlich scheint es ihr ein Anliegen, den Vorgang der Stigmatisation selbst als historische Wahrheit aufzufassen, diesen als solchen zu belegen und damit dessen wahren Hergang ergründen zu wollen.

Das Grundanliegen dieser Untersuchung ist es dagegen, das „Modell Franziskus“, wie es sich für den Rezipienten in Text und Bild darstellte, zu erarbeiten, das heißt wie es aus der monastischen Kommentar- und Meditationstradition beziehungsweise deren Kultivierung entwickelt wurde. Der evangelikalen Ausrichtung der Franziskaner entgegen ist die Stigmatisation ein Produkt monastischer Meditationsfiguren beziehungsweise aus typologischen Bildformeln gebildet, die in Verbindung mit dem Bild des Crucifixus aktualisiert werden und so als Brücke zwischen Liturgie und spätmittelalterlicher Passionsmeditation zu verstehen sind. Aufgrund dieses darin begründeten Potentials führen sie zu einer Emotionalisierung des Bildes in der Meditationspraxis selbst. Allerdings ist an dieser Stelle ausdrücklich zu betonen: Es ist nicht das erklärte Ziel dieser Untersuchung, die Entwicklung hin zur spätmittelalterlichen Devoti-

17 Siehe Marcello Gaeta: Giotto und die *croci dipinte* des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290 – ca. 1400), Münster 2013 (Tholos, Kunsthistorische Studien, Bd. 6).

18 Siehe Chiara Frugoni: Francesco e l’invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto, Turin 1993.

19 Siehe zur Franziskanischen Frage die sehr übersichtliche Einführung von Leonhard Lehmann, in: Berg/Lehmann (2009), S. 165–179, die dem Legendenmaterial vorgeschaltet ist. Für eine ausführliche Darstellung ist auf Helmut Feld zu verweisen, siehe Helmut Feld: Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt 2007.

onspraxis nachzuzeichnen. Den frühen Bildern von Franziskus soll auf Basis der monastischen Meditation Geltungsanspruch verliehen, dabei die Bild-Intention ergründet und mit der Imaginationsanforderung an den Betrachter verbunden werden. Ihren spezifischen Fokus legt diese Arbeit auf die Betrachtung der Genese dieser Emotionalisierung durch Text und Bild und im Strukturvergleich von visuellen Projektionen und rezeptiven Vergegenwärtigungen. Das Fundament hierfür bilden speziell die im 12. Jahrhundert im monastischen Bereich sich konkretisierenden Anweisungen für Gebet und Meditation, aber auch der Umgang und Einsatz von Bildern für diese selbst.

Gerade von der Kunst könnte man erwarten, daß die Darstellung von Emotionen, so beispielsweise in der Mimik, ein gut zu bearbeitendes Thema ist und die Auseinandersetzung hiermit kein Problem darstellt. Tatsächlich ist es aber in Bezug auf die mittelalterliche Kunst eine größere Frage, wie man Zugriff auf die das Bild vermittelnden Emotionen bekommt und auch zu differenzieren, geht es um dargestellte Emotionalität oder die Affizierung des Betrachters. Nach letzterer fragt diese Untersuchung und welche Strategien hierfür eingesetzt werden. Daher ist zuerst der Status und der kulturelle Rahmen der Emotionen zu klären.

Grundlage der Emotionsforschung bezüglich des Mittelalters ist die Einsicht, daß die schriftliche Überlieferung und die bildliche Darstellung von Emotionen keine Aussagen zur individuellen oder gar privaten Verfaßtheit machen, sondern jeweils kulturell konditionierte Emotionen wiedergeben. Für die Geschichtswissenschaft war in Auseinandersetzung mit Norbert Elias²⁰ entscheidend – im Anschluß aber an Pierre Bourdieu²¹ – nachzuweisen, daß Emotionen im hohen Maße zeremoniell und ritualisiert kalkuliert sind.²² Die Geschichtswissenschaft verankert die Emotionen in historisch variablen, soziokulturellen Bewertungssystemen, wobei sowohl eine große Anzahl der im Mittelalter benannten Emotionen, als auch der enorme Grad der Emotionskontrolle – und damit die kulturelle und politisch-soziale Konditionierung – betrachtet werden. Zudem verdeutlicht sie, daß die Funktionen der Emotionen intentional eingesetzt wurden. Die historische Variabilität der Emotionen konstatieren auch die Literaturwissenschaftler mit Bezug auf soziologische Modelle.²³

20 Siehe Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bern 1969.

21 Siehe Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, übers. v. Günter Seib, Frankfurt am Main 1987.

22 Vgl. hierzu die Arbeiten von Gerd Althoff: *Der König weint. Rituelle Tränen in öffentlicher Kommunikation*, in: Müller (1996), S. 239–252; Ders.: *Empörung, Tränen, Zerknirschung. „Emotionen“ in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 60–79; Ders.: *Die Macht der Rituale*, Darmstadt 2003; ebenso die Beiträge von Barbara Rosenwein: *Worrying about Emotions in History*, in: *The American Historical Review* 107 (2002), S. 821–845 und Dies.: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca [u. a.] 2006.

23 Vgl. dazu die Beiträge des Sammelbandes von Ingrid Kasten und Stephen Jaeger: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, Berlin [u. a.] 2003; sowie Rüdiger Schnell: *Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Aspekte und Probleme der Referentialität*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008), S. 79–102; Jutta Eming: *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin 2006. Aufmerksam gemacht werden muß zudem auf den erst 2015 erschienen Doppelband Rüdiger Schnells, der zu einem Rundumschlag hinsichtlich der Betrachtung der Emotionen von Seiten der Litera-

Die Kunstgeschichte hat hier die Aufgabe, solche Art der Konditionierungen bewußt und lesbar zu machen. Das Frankfurter Kolloquium „Das Porträt vor der Erfindung des Porträts“ im Jahr 2000 ging von Luca Giuliani aus, der im Widerspruch zu den physiognomischen Interpretationen von Ludwig Curtius die pathognomische Rhetorik der antiken Skulptur thematisiert.²⁴ Ähnliches verfolgte auch Dominic Olariu mit weiterführenden Fragestellungen zur Entstehung des Porträts als ähnliche und individuelle Menschendarstellung und seiner Funktionen im 13. und 14. Jahrhundert.²⁵ Für die mittelalterliche Kunst stellt sich nicht nur die Frage, auf welche Weise Emotionen durch die Pathognomie repräsentiert werden, sondern auch, wie das Verhältnis von Repräsentation und der „alltäglichen“ Funktion der Mimiken und Gebärden zu beschreiben ist. Beispielsweise zeigt sich am Speyerer Grabbild Rudolfs von Habsburg und an dem Bild Ludwigs des Heiligen, daß sich hier jeweils soziale mit liturgischen Intentionen verschränken.²⁶ Ein vergleichbares Ergebnis zeigt die Untersuchung des Verhältnisses der Pathognomie des Lettner und der Stifterfiguren in Naumburg.²⁷ Jacques LeGoff hat, auf andere Weise, solche Verschränkungen an der Entwicklung des Lachens im Mittelalter nachgewiesen: Verhaltensregeln, die durch die monastische Lebensführung begründet sind, konnten in höfisch konnotierte Anstandsregeln überführt werden.²⁸ Höfische Kodifizierungen von Emotionen (vornehmlich Lächeln) werden nicht überschritten, wie das mittelalterliche Porträt zeigt. Nach dem Vorbild der Heiligen ist es nur devotionale Ergriffenheit, die eine intensive Emotionsdar-

turwissenschaft ausholt, der aber nicht mehr hinreichend beachtet werden konnte. Siehe Rüdiger Schnell: *Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer History of Emotions*, 2 Bde, Göttingen 2015.

24 Siehe Martin Büchsel und Peter Schmidt: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003; ebenso Luca Giuliani: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986; Ders.: *Das älteste Sokrates-Bildnis: Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker*, in: Wilhelm Schlink (Hrsg.): *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*, Freiburg i. Br. 1997, S. 11–56.

25 Olariou verfolgte dies maßgeblich im Rahmen des Karlsruher Graduiertenkollegs „Bild-Körper-Medium“. Siehe seine Dissertation, *Dominic Olariu: La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern 2014.

26 Zum Grabbild Rudolfs von Habsburg siehe Martin Büchsel: *Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, in: Büchsel/Schmidt (2003), S. 123–140. Dem Bild Ludwigs des Heiligen widmete sich Tanja Praske in ihrer Dissertation: *Ludwig IX. der Heilige – eine Zäsur für die monumentale französische Königsdarstellung. Bildkonzepte der Zeit Philipps IV.*, 2 Bde, Frankfurt am Main 2015 (online-Publikation).

27 Siehe hierzu die Beiträge von Martin Büchsel, Tobias Frese und Dagmar Schmengler in Krohm/Siebert (2011), der Katalog zur Naumburger Ausstellung vom 29. Juni bis 2. November 2011, Bd. 1: Martin Büchsel: *Afekt und Individuum*, S. 177–186; Bd. 2: Tobias Frese: *Die ‚passiones animae‘ zwischen Verdammung und Erlösung*, S. 1119–1125; Bd. 3: Dagmar Schmengler: *Das „Baukastenprinzip“ der Reimser Bildhauer und das „Naturstudium“ – Zur Konstruktion von Gesichtern*, S. 168–179.

28 Dabei ist der Vergleich von Benediktsregel und Rosenroman signifikant. Siehe Jacques LeGoff: *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachw. v. Rolf Michael Schneider, aus dem Franz. v. Jochen Grube, Stuttgart 1989/2004. Siehe auch die Vorgabe des Rosenromans (V. 13359–62), daß beim Lachen die Zähne nicht gezeigt werden dürfen. Hierzu auch Willibald Sauerländer: *Vom Gelächter des Teufels zur Ironie der Philosophen*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 13 (1999), S. 30–79. Siehe zum Rosenroman die Ausgabe Guillaume de Lorris und Jean de Meun: *Der Rosenroman*, übers. u. eingl. v. Karl August Ott, 3 Bde, München 1976–1979, hier Bd. 2 (1978), S. 730/731.

stellung erlaubt²⁹, über das „private“ Empfinden wird nichts ausgesagt. In den Porträts der frühen niederländischen Kunst fehlt der mimische Ausdruck völlig, dabei hat die Funktion der Wiedererkennbarkeit einer Person offenbar die Emotionsdarstellung zurückgedrängt.³⁰

Die Frage nach dem Verhältnis von Konditionierung und alltäglicher Funktion von Mimiken und Gebärden bindet die Emotions- in die Realitätsforschung ein.³¹ In der Gestenforschung operieren Marcus Mrass und auch Rüdiger Schnell diesbezüglich mit dem Unterschied von Gebärden als Ausdruck unmittelbar psychischer Reaktionsformen und von Gesten als Ausdruck einer rhetorisch bewußten Sprache.³² Diese theoretisch wohl begründete Unterscheidung ist am kunsthistorischen Material jedoch nur mit großer Schwierigkeit nachzuvollziehen. In der Darstellung von Emotionen werden, beginnend im 13. Jahrhundert, natürliche und artifizielle Formen miteinander verbunden. Die so entstandenen Bilder wirken zwar der Wirklichkeit nah, sind ihr jedoch entfremdet. Damit geht es nicht nur um das Verhältnis von natürlicher Ausdrucksform und Kodifizierung, sondern auch um die ästhetische Transformation in den Darstellungen.³³ Die Kunst folgt in jenem Vorgang, der von Philologen als Kodierung bezeichnet wird, kulturellen, teils präreflexiven Ausdrucksmodi und verstärkt diese noch. Hierbei werden bewußt Übertreibungsformen, Abstraktionen, Überformungen als rhetorische und narrative Mittel eingesetzt, um spezifische Inhalte zum Beispiel zur *historia* oder Verfaßtheit des Dargestellten zu transportieren – wie sie die Literaturwissenschaft untersucht (s. o.). Sie werden aufbauend auf den Wahrnehmungsgewohnheiten der intendierten Rezipienten entwickelt, so daß eine kognitive Einordnung der derart rhetorisch formulierten Botschaft der Emotionsdar-

29 Wobei diesbezüglich zu differenzieren ist, ab wann eine solche Ergriffenheit in der Mimik faß- und beschreibbar wird. Der maßgeblich untersuchte Zeitraum des 12. und 13. Jahrhunderts zeigt sich hier eher zurückhaltend, bzw. zur Klären ist, an was man eine solche tatsächlich festmacht und inwiefern Körperhaltung und Gebärde hier miteinbezogen und interpretiert werden (müssen).

30 Siehe Martin Büchsel: Emotion und Wiedererkennbarkeit im Porträt der frühen niederländischen Kunst, in: Städel-Jahrbuch 20 (2009), S. 91–104.

31 Unterschiedliche neue Impulse finden sich bei Heike Schlie: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002; siehe besonders Martin Büchsel: Realismus und Meditation. Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks, in: Büchsel/Schmidt (2005), S. 191–225.

32 Siehe Marcus Mrass: Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen, Regensburg 2005; Rüdiger Schnell: Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung, in: Frühmittelalterliche Studien 38 (2004), S. 173–276.

33 Daher können artifiziell modifizierte Emotionsdarstellungen kaum mit dem „Facial Action Coding System“, wie es Paul Ekman darlegte, entschlüsselt werden. Siehe Paul Ekman und Wallace V. Friesen: Facial Action Coding System. A Technique für the Measurement of Facial Movement, 2 Bde, Palo Alto 1978; Paul Ekman: Emotion in the Human Face. Guidelines for Research and an Integration of Findings, New York [u. a.] 1972. – Konkrete Emotionsdarstellungen selbst markieren eine Schranke zur gelebten Wirklichkeit, auch wenn sich veristische Formen entwickeln, und streben nach Entschlüsselung durch kognitive Reaktionen. Siehe hierzu die Dissertation von Benenike Berentzen: Niclaus Hagenower. Studien zum bildhauerischen Werk, Petersberg 2014. Der Schlüssel ist im Vergegenwärtigungsverlangen zu finden, das die Möglichkeit birgt, die Strategien der Vermittlung von Emotionen im Bild oder die den Rezipienten affizierenden und Emotionen einfordernden Strukturen zu dekodieren. So erst gelingt die Bestimmung des Status spezifischer Emotionsdarstellungen bzw. Emotionschiffren und ihrer Vermittlung in ästhetischen Konzepten. Fragen danach, wie Kodierungen systematisch, bewußt entwickelt werden, nach den Strategien, die das affizierende Potential eines Werkes erhöhen, nach einem bestimmten Vokabular sowie nach Strukturen, die konkret ausgebildet werden oder nach einer Abfolge verschiedener Emotionen, können so beantwortet werden.

stellung gelingt, ja in deren Sehgewohnheiten eingeht und ihre Wahrnehmung, vielleicht sogar die Emotionen selbst moduliert werden.³⁴

Meditation, Gebet und Emotionen beziehungsweise die Affekte sind auf das Engste miteinander verbunden. Die hochmittelalterliche Meditations- oder Devotionspraxis und ihre Rezeption im franziskanischen Milieu bietet der historischen Emotionsforschung ein Beispiel, wie Emotionen kulturell gebunden erzeugt werden. Diese kulturelle Prägung erfaßt auch die Funktion bildlicher Darstellungen. Die moraltheologische Bewertung von Emotionen aufgrund der augustinischen *caritas*-Theorie, liturgische Rahmenbedingungen und die paraliturgische Ausbildung von Strategien der Emotionsvermittlung und -kontrolle stellen die Voraussetzung dafür dar, daß in monastischen Meditationsmodellen Bilder emotional rezipiert werden und ihr Einsatz emotional gesteuert wird. Daher ist aus den Anforderungen an das „spirituelle Sehen“ durch das Bild die Strategie der Konditionierung nachzuvollziehen und das Vergegenwärtigungsverlangen zu erschließen.

Nach der *caritas*-Theorie erhalten die Emotionen durch das Leiden, die Seelenqualen Christi in Folge seiner Barmherzigkeit zentrale Bedeutung im Verkehr zwischen Gott und Mensch.³⁵ Sie sind gewissermaßen das einzig verständliche und nachvollziehbare Kommunikationsmittel mit der göttlichen Instanz, das seinen festen Ort in Gebet und Meditation hat. Hierzu kann Bernhard von Clairvaux zitiert werden:

„Beachte auch, daß die Liebe des Herzens in gewisser Weise fleischlich ist, weil sie das Menschenherz mehr für den leiblichen Christus entflammt und für das, was Christus im Fleisch gewirkt und befohlen hat [...] Wenn [der Mensch] betet, steht vor seinem Auge das heilige Bild des Gottmenschen [...] und jedes Bild dieser Art, das vor seinem Auge aufsteigt, muß entweder sein Herz in der Liebe zur Tugend anrühren oder die Laster des Fleisches tilgen, die Verlockungen verscheuchen und die Begierden beschwichtigen. Dies war, wie ich glaube, für den unsichtbaren Gott ein besonderer Grund dafür, daß er im Fleisch gesehen werden und als Mensch mit den Menschen verkehren wollte. Damit wollte er zuerst alle Neigungen der im Fleisch Lebenden, die nur fleischlich lieben konnten, auf die heilbringende Liebe zu seinem Fleisch hinführen und sie so stufenweise auf die geistige Liebe hinlenken.“³⁶

34 Vgl. Büchsel (2005).

35 Vgl. zur *caritas*-Theorie Büchsel (2011), S. 107. *Agape* wird als Ausdruck der Hinwendung zu Gott im Kontrast zu lasterhaften Emotionen gesehen.

36 Bernhard von Clairvaux: *Sermones super canticum canticorum*, *Sermo XXV*, 6, PL 183,870; zitiert nach Bernhard von Clairvaux: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard B. Winkler, Bd. 5, Innsbruck 1994, S. 284/285, dort auch im Original: *Et nota amorem cordis quodammodo esse carnalem, quod magis erga carnem Christi, et quae in carne Christus gessit vel iussit, cor humanum afficiat [...] Adstat oranti hominis Dei sacra imago [...] et quidquid tale occurrerit, vel stringat necesse est animum in amorem virtutum, vel carnis exturbet vitia, fuget illecebras, desideria sedet. Hanc ego arbitror praecipuam invisibili Deo fuisse causam, quod voluit in carne videri et cum hominibus homo conversari, ut carnalium videlicet, qui nisi carnaliter amare non poterant, cunctas primo ad suae carnis salutarem amorem affectiones retraheret, atque ita gradatim ad amorem perduceret spiritualem.* Im Folgenden wird, wie gesehen, bei zweisprachigen Ausgaben von Quellen durch Schrägstrich getrennt auf das Original und die Übertragung in derselben Ausgabe verwiesen.

Grundlage ist das Erbarmen Gottes, seine Liebe, die es zu suchen gilt und ganz deutlich geht hieraus der bewußte Abgleich der körperlichen Empfindungen und Erfahrungen mit dem geistigen Nachvollzug der Emotion hervor, der wiederum seinen intendierten Ausgang und Bezug in der Imagination von Bildern und Ereignissen hat. Dies ist ein zentraler Punkt in dieser Untersuchung. Die *compassio* als Verinnerlichung der Leidensäußerungen Christi bedeutet somit auch eine starke Kontrolle der Gefühlsregungen selbst. Die „Devotion“ als solche stellt das komplexeste emotionale Geflecht dar. Tobias Frese untersuchte diesbezüglich die Bedeutung der Emotionsregulierung der bildlichen Darstellung innerhalb der Liturgie – von den Anfängen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.³⁷ Die Passion Christi verkörpert selbst eine emotionale Präsenz Christi und verlangt nach emotionalen Reaktionsweisen; sie offenbart die *caritas Dei* aber auch Christi *humanitas*. In der Liturgie wird die Emotion ritualisiert, zugleich bietet sie die Grundlage der Passionsfrömmigkeit, die wiederum Grenzen dieser paraliturgisch überschreitet. Schon bei von Simson und seitdem ist die *compassio* als zentrale Kategorie der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit thematisiert und die Kunst als Mittel dieser Devotion reflektiert worden.³⁸ Die Funktion der Darstellung des leidenden Christus ist die Vermittlung des Leidens Christi an die Gläubigen als Mitleidende (*passio* und *compassio*).

Die Auseinandersetzung mit der Ritualisierung und Konditionierung von Emotionen und den daraus – in Bezug auf das Bildwerk – sich ergebenden kognitiven Funktionen des Festhaltens und Vermittelns von diesen ist daher gefordert. Grundvoraussetzung für die *compassio*, die ihre höchste Steigerung in der *imitatio* findet, ist die *compunctio*, also die Reue, die gerade im monastischen Bereich die tägliche, demütige Lebensführung bestimmt und ihre rückbindende Parallele in der Beichte vor der Kommunion hat.³⁹ Damit erhält reziprok die *compassio* als *passio* des einzelnen in diesem konditionierten Rahmen ihr selbstreflexives, individuelles Moment. Die *compunctio* ist aber so die maßgebende Voraussetzung für den liturgischen Rahmen selbst und damit kontrolliert rückgebunden, ebenso steht sie auch in den monastischen Meditationsprogrammen am Anfang auf dem Weg der Reinigung, Erleuchtung und der hingebungsvollen, freudigen Vereinigung in der Liebe Gottes durch seine Gnade.⁴⁰

37 Siehe hierzu Tobias Frese: Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter, Berlin 2013 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 13); Ders.: Vision, Bild und Affekt. Die christliche Liturgie als *mysterium tremendum* und *sacramentum pietatis*, in: Beate Fricke, Markus Klammer und Stefan Neuner (Hrsg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie, München 2011, S. 78–106.

38 Siehe Otto G. von Simson: *Compassio* and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross, in: The Art Bulletin 35/1 (1953), S. 9–16; zuletzt Marcus Schaub: Andachtsbild oder andachtsfähiges Bild. Bilder als Instrumente mittelalterlicher Religiosität, München [u. a.] 2007.

39 Siehe hierzu ausführlich Reinhard Meßner: Feiern der Umkehr und Versöhnung, in: Ders. und Reiner Kaczinski (Hrsg.): Gottesdienst der Kirche. Handbuch für Liturgiewissenschaft, Bd. 7,2: Sakramentliche Feiern, Regensburg 1992, S. 11–240.

40 Zur Voraussetzung der monastischen Meditationsprogramme vgl. Fritz Oskar Schuppisser: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methode der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern, in: Walter Haug und Burghart Wachinger (Hrsg.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Tübingen 1993, S. 169–210.

In der Voraussetzung der Reue für die Kommunion führte die Beichte zu einer Kultur der Zerknirschung (*contritio*) und Bildstrategien sind in Hinblick auf *contritio* und *compunctio* entwickelt worden.⁴¹ Mit der Institutionalisierung der Reue als Element der täglichen Lebensführung war ein Extrem der Emotionskontrolle erreicht, von der die Traktate der *devotio moderna* einen intensiven Eindruck vermitteln. Johanna Scheel untersuchte in ihrer Dissertation am altniederländischen Stifterbild, wie sich die Vorbildhaftigkeit der Emotion und die Emotionskontrolle auf Grundlage der Devotionsliteratur auf die Darstellung des Devoten auswirken.⁴²

Das Mönchtum steht im Kontext einer Gemeinschaft. Gebete und Lebensweise sind auf das universale Heil der Menschheit ausgerichtet und entwickeln sich paraliturgisch. So ist auch hier die Meditation des einzelnen in Analogie zur Liturgie und in der Emotionalisierung als stetige Rückbindung an die gottesdienstliche Handlung zu betrachten, was Emotionen als nicht-privat, sondern kontrolliert durch die fortwährende Konditionierung charakterisiert. Aufgrund der Untersuchung von Quellen, die den Betenden zu einer selbstreflexiven Positionierung in seiner Devotionspraxis anleiten, in Bezug und im Zusammenspiel mit dem Bild, lassen sich Emotionen, deren einzelne Kategorien in diesen beiden Medien ergründen und darlegen. Die Meditation selbst vollzieht sich zwar in den Schritten von *compunctio*, *compassio* und *imitatio*, ein besonderes Gewicht legt sie aber auf die *imaginatio*.

Aus der Typologie entwickelte Meditationsfiguren oder -schemata, die einen „Aufstieg“ symbolisieren, bestehen aus semiotisch darstellbaren Zeichen⁴³, die im Mönchtum als beherrschbare Kommunikationscodes⁴⁴ fungieren. Die Konstitution der Legende von Franziskus ist ein Zeugnis für die Wirkweisen der visuellen Kultur des Mittelalters. Die visionäre Verwandlung übersetzt die piktoralen Hilfsmittel der Meditation in das Ziel der Meditation selbst. Sie transformiert das Bild in eine legendäre Wirklichkeit. Diese Verwandlung vollzieht sich innerhalb des komplexen Systems des Sehens, das etwa Suzannah Biernoff⁴⁵ für das Mittelalter nachgezeichnet hat. An die antike Tradition – vornehmlich an Aristoteles – schließen die Wahrnehmungstheorien an, die Sehen als physiologisch gesteuerten Vorgang begreifen.⁴⁶ Sehen wird andererseits in der Platontradition ontologisiert. Die Identität von Sehen und Erkennen, das sehende Erkennen aus dem Wort Gottes, wird als die ursprüngliche Weise des Wissens der geistigen Kreatur verstanden, so bei Augustinus.⁴⁷ Als ursprüngliche Identität ist dies das Gegenbild der fleischlich motivierten und fleischlich empfänglichen Augenlust (vgl. auch oben Bernhard), die in der Meditationspra-

41 Siehe Martin Büchsel: Das Schächerfragment des Meisters von Flémalle: Reue und Erkenntnis. Ein Beispiel emotionaler Selbstkontrolle, in: Tobias Frese und Annette Hoffmann (Hrsg.): *Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text. Festgabe für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch*, Berlin 2011, S. 93–115; Julia Gerth: *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen*, Berlin 2010 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 8).

42 Siehe Johanna Scheel: *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 14).

43 Siehe Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1987.

44 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*, Frankfurt am Main 1984.

45 Suzannah Biernoff: *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, New York 2002.

46 So etwa bei Bacon, siehe Biernoff (2002), S. 73–84.

47 Siehe hierzu auch ebd. S. 63–84. – Des Weiteren auch die Untersuchungen zur Meditationspraxis bei Hamburger, Kessler und Büchsel. Siehe Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality*

xis reglementiert werden muß, daher wird der Blick moralisiert. Schon Augustinus hat Sehen in der Gestalt von *curiositas* als Laster entwickelt.⁴⁸ Im Gegenspiel von Moralisierung, das heißt Reglementierung und dem Versuch der Vergeistigung des Sehens werden genaue Meditationsanweisungen und Regeln der visuellen Partizipation am Kult entwickelt – Biernoff spricht hier von *ocular communion*⁴⁹. Die Verschmelzung von visuellen und emotionalen Kategorien entspricht auch der Entwicklung der philosophischen Emotionstheorie im Mittelalter. Schließlich werden von Wilhelm von Ockham die sensitiven Affekte in Analogie zu den Funktionen der Wahrnehmung analysiert.⁵⁰

Visionsvorstellungen – die Erfahrung von Franziskus bei der Stigmatisation wird als visionäres Erlebnis verstanden – werden im Rahmen dieser Sehkonzepte entfaltet.⁵¹ Visionen selbst sind – auf der wahrnehmungstheoretischen Ebene – als offenbarende Imaginationen von den Produkten der die Wahrheit verzerrenden Imagination zu unterscheiden. Eine visionäre Erfahrung stellt den Erkenntniszustand vor dem Sündenfall wieder her (Augustinus)⁵² und ist eine Offenbarung Gottes, die die Inversion des Sehens bewirkt. Wir sehen Gott, weil Gott uns sieht. Visionen erfüllen aber gerade auch dessen Offenbarung im Kult.⁵³ So geht das Sehen Gottes bei der Stigmatisation in die eucharistische Substanzvermittlung über, zugleich verbindet die Moralisierung des Blicks das Sehen mit Tugend- und Lasterkategorien, die emotional gedacht werden. In der Stigmatisation werden streng genommen *visio* und *caritas* eins und da beides die

in Late Medieval Germany, New York 1998; Herbert L. Kessler: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; Büchsel, Einleitung zu Realität und Projektion, in: Ders./Schmidt (2005), S. 9–31.

48 Vgl. Hans Blumenberg: *Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1997. Ders.: *Der Prozeß der theoretischen Neugier*, Frankfurt am Main 1988. Siehe zur Entwicklung des Verständnisses der *curiositas* ebenso Gunther Bös: *Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin*, Paderborn [u. a.] 1995. Für eine weiterführende Beschäftigung mit dem Begriff und seiner sich wandelnden Auffassung siehe den interdisziplinären Band von Klaus Krüger (Hrsg.): *Curiositas und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002 (*Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 15).

49 Siehe Biernoff (2002), S. 133–164.

50 Siehe Simo Knuutila: *Emotions in the Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford 2004, S. 256–274.

51 Siehe zu den Wahrnehmungsvorhängen grundsätzlich die folgenden Arbeiten: David C. Lindberg: *Auge und Licht im Mittelalter – Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987; Jeffrey F. Hamburger: *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 47–69; Michael Camille: *Before the Gaze – The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: Robert S. Nelson (Hrsg.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance – Seeing as Others Saw*, Cambridge [u. a.] 2000, S. 197–223; Cynthia Hahn: *Visio Dei – Changes in Medieval Visuality*, in: Nelson (2000), S. 169–196; Dies.: *Vision*, in: Conrad Rudolph (Hrsg.): *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, New York 2008, S. 44–64; Thomas Lenten: *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 179–220; Silke Tammen: *Wahrnehmung*, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Darmstadt 2003, S. 380–385. Katherine H. Tachau: *Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries* in: Hamburger/Bouché (2006), S. 336–359.

52 Siehe Kurt Ruh: *Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, München 2001, S. 103–113.

53 Siehe hierzu vor allem Frese (2011); ebenso Frese (2013).

Meditationspraxis bestimmt, ist ein Verständnis der Konzeption und gerade der Anleitung für den Betrachter zu entwickeln. Letzterer ist in seiner Devotion auf seine Imagination angewiesen. Daher gilt es hier, die regulierenden Wirkweisen bei und in dieser und jene der Emotionen beziehungsweise Affekte zu beleuchten, was anhand der Auseinandersetzung mit dem Konzept der *memoria*, die sich aufgrund der *imaginatio* konstituiert, gelingt.⁵⁴

Die kognitive Funktion des Bildes wurde bislang nur thematisiert, sofern eine intellektuelle Transformation von Elementen des Sehens selbst repräsentiert wurde.⁵⁵ Diese Betrachtungen des „spirituellen Sehens“ klären nicht, wie die Kategorie der Emotion intentional als zentrale Voraussetzung und Möglichkeit zur graduellen Bereitung für *imaginatio* und *visio* im Bildwerk eingesetzt und seine eigentliche Funktion zur Erreichung dieses Grades des „geistigen Wissens“ im Sinne der Rezeption des Betrachters visuell umgesetzt wird.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Stigmatisation von Franziskus und der legendarisch und ikonographisch entwickelte Hergang des Ereignisses als aus monastischen Meditationsfiguren konstruierte emotional akzentuierte Vision. Das Franziskusbild selbst zeigt sich dabei als ein durch Bildoperation der exegetischen Kommentartradition des monastischen Bereichs, schließlich in Verbindung mit der Passionsfrömmigkeit generiertes Modell. Hierdurch wird eine Engführung der Diskussion von Emotion und Erkenntnis anhand der Wirkungsgeschichte von Meditationsfiguren ermöglicht. Damit wird aber bereits an diesem Punkt deutlich, daß es in Bezug auf das gestellte Thema nicht darum geht, einen mimischen oder gestischen Emotionsausdruck zu finden (der am zu untersuchenden Material weitestgehend nicht existiert), sondern das Bild in seinem konzeptuellen (literarischen) Kontext zu betrachten. Der methodische Ansatz ist daher, das Bild aus dem Quellenmaterial heraus zu verstehen und beider Intention zu ergründen. So wird der Textanalyse breiter Raum eingeräumt, um nicht zuletzt spezifische Terminologien herauszuarbeiten und auf diese aufmerksam zu machen. Es werden die Konzeptionen wie jene der Strebevermögen der Seele, der Tugenden, Emotionen beziehungsweise Affekte, wie auch die Anweisungen zu Gebet und Meditation dargestellt, jedoch aus dem konkreten, objektbezogenen Material herausgearbeitet und nicht als reines Theoriegebilde durch verkürzende und zusammenfassende Paraphrase verklausuliert. Daher werden auch möglichst viele Passagen im Original angegeben, und seien es Bibelstellen zitiert nach der Vulgata, um hierdurch Textinhalt tatsächlich zur Verfügung zu stellen und nicht nur darauf zu verweisen. Dies ist aus dreierlei Gründen wichtig. Erstens schärft dies den Blick auf und das Verständnis für das Bildmaterial. Zweitens soll hier der Anlage mittelalterlicher, exegetischer Traktate dadurch

⁵⁴ Zur *Memoria* siehe eine der grundlegenden Darlegungen, die erstmals 1990 publiziert wurde, Mary Carruthers: *Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge [u. a.] 2008. Ebenso Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 2012.

⁵⁵ Vgl. hierzu Sixten Ringbom: *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965; Ders.: *Devotional Images and Imaginative Devotions*, in: *Gazettes des beaux-arts* 73/111 (1969), S. 159–170; Hamburger (1998); Ders.: *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, traduit de l'anglais par Catherine Bédard et Daniel Arasse, Paris 2000; Kessler (2000); Thomas Lentens: *Der mediale Status des Bildes: Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung*, in: Ders. und David Ganz (Hrsg.): *Die Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004 (*KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, Bd. 1), S. 13–73; siehe ebenso die zuvor genannten Lindberg (1987); Hamburger (2000), Camille (2000); Hahn (2000) und (2008); Lentens (2002); Tammen (2003); Tachau (2006).



Abb. 2 Jakobstraum, Relieftafel, Fragment der Elfenbeintafeln des Domes von Salerno, 1080–1100, Elfenbein, Museo Diocesano di Salerno

entsprochen werden, daß kurze Schriftzitate als Gedächtnisstütze dien(t)en und deren größerer Zusammenhang memoriert werden muß. Es genügt nicht allein, mit diesen, neudeutsch gesprochen „Headlines“ zu argumentieren, was gerade im Kontext von Bild und Text bei Meditation und Gebet in der *imaginatio* entscheidend ist. Drittens ist es ein Anliegen, wie schon betont, das „Modell Franziskus“ tatsächlich aus den Grundlagen heraus zu verstehen. In der Kunstgeschichte geschieht es leider nur allzu oft, daß die Auseinandersetzung mit Bildern des 13. Jahrhunderts – und nicht zuletzt jenen von Franziskus – in Bezug auf ihren Gebrauchskontext und ihre Intention innerhalb der Devotion aus Sicht und auf Grundlage einer rückwärtsgerwandten Argumentation der Praxis des 14. und 15. Jahrhunderts erfolgt. Der franziskanischen Spiritualität wird ein hohes Maß an Emotionalität zugesprochen, jedoch wie diese herausgearbeitet werden kann, wie sie zu lesen ist, wird nicht ergründet.

Der erste Teil der Untersuchung ist trotz seiner Ausführlichkeit gewissermaßen propädeutisch zu betrachten. Ausgehend von der vermutlich ersten Beschreibung der Stigmata durch Elias von Cortona, der heilsgeschichtlichen Einordnung von Franziskus dort und jener in der Kanonisationsbulle Papst Gregors IX. wird Bekanntes auf Basis der Arbeiten von Frugoni, aber gerade Ruth Wolffs referiert. Dies dient dazu, auch in dieser Analyse die Komplexität der Figur von Franziskus voranzustellen, auch für jene, die mit der Materie nicht gänzlich vertraut sind. Zentral ist jedoch die eingehende Auseinandersetzung und Kommentierung des durch die Autorität des Papstes sanktionierten Heiligkeitsmodells, welche bisherige Betrachtungen erweitert. Als Ausgangspunkt der Legendenschreibung ist dieses im Grunde eine Darlegung asketischer Praxis, der Ausrichtung der Devotion in Meditation und Gebet: des *ascensus spiritualis*. Es finden sich Hinweise auf die Auseinandersetzung mit den körperlichen und geistigen Sinnen, die Ausbildung der Tugenden und Bezüge auf monastische, meditative Schemata des Aufstiegs – wie auch in der *Regula Benedicti*. Diese manifestieren sich exemplarisch im Bild der Himmelsleiter, die auf dem biblischen Jakobstraum beruht (als Beispiel Abb. 2).⁵⁶ Jene erfuhr bereits im 12. Jahrhundert vielfältige Ausdeutungen beziehungsweise Darstellung in unterschiedlicher Variation und Kontextualisierung. Zentral ist der typologische Vergleich mit Jakob, welche die Anlage des Modells Franziskus entscheidend bestimmt.

⁵⁶ Zu den Elfenbeinen aus Salerno siehe den jüngsten Sammelband Francesca Dell'Acqua [u. a.] (Hrsg.): *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, Berlin 2016.

Auf dieser Grundlage ist ein wesentlicher Aspekt des zweiten Teils die Frage nach dem Verständnis, der Definition und der Lesbarmachung von Emotionen und dem möglichen Zugriff auf diese selbst. Der Umgang mit Begriffen wie *lectio*, *meditatio*, *oratio*, *compunctio*, *contemplatio*, *compassio* und *imitatio* gehört bei der Analyse von Bildwerken in der Mediävistik zum Alltagsgeschäft. Doch liegt hier das eigentliche Problem. Als standardisierte Schlagworte werden sie leeren Schablonen gleich als Argument in den Raum gestellt, das Konzept scheint bekannt zu sein. Es wird erstaunlicherweise kaum danach gefragt, wie diese einzelnen, komplexen Kategorien tatsächlich ineinandergreifen, und einen gezielten Ablauf bedingen. Schnell wird *compassio* als eine Emotion deklariert, doch erklärt allein ein Überbegriff noch nicht, was eine Emotion im Mittelalter bedeutet, darstellt und ausmacht. Wie man Zugriff auf geforderte Abläufe von Emotionen erhält, wie die Affizierung im einzelnen erfolgt beziehungsweise erfolgen soll, ist daher die Kernfrage.⁵⁷

Die Einführung des sechsflügeligen Seraphen und die Schöpfung der eigentlichen Stigmatisationsszene durch Thomas von Celano in der ersten offiziellen Franziskuslegende (*Vita prima*) erweiterte den Aufstiegsgedanken um ein weiteres Vorstellungsmodell beziehungsweise integriert, wie zu sehen sein wird, durch exemplarische Anwendbarkeit die anderen. Der Seraph, der durch die Berufungsvision Jesajas (Jes 6) bekannt ist (beispielsweise illustriert im Bamberger Jesaja-Kommentar der Reichenau, Abb. 3), wird aufgrund der Vorstellung der gestuften himmlischen Hierarchie der Engel, deren Ausdeutung ihren Ausgangspunkt bei Dionysius Areopagita hat, nach und nach zur konstituierenden und sinnbildhaften Meditations- und Memorialfigur der devotionalen und somit emotional gesteuerten Buße. Daher gilt hier ein Hauptaugenmerk der Dechiffrierung des Schaubildes (siehe Taf. 9)⁵⁸ selbst und der diesem zugrunde gelegten Anleitung zur Bußmeditation *De sex alis cherubim* (der Text wurde erstmals ins Deutsche über-



Abb. 3 Vision Jesajas, Jesaja Kommentar der Reichenau, ca. 1000, Staatsbibliothek Bamberg, Ms. Bibl. 76, fol. 10v

⁵⁷ Die Dringlichkeit einer solchen Untersuchung wurde bereits auf der Frankfurter Tagung „Gestaltete Gefühle. Strategie, Transformation und Rezeption von Emotionen im Mittelalter“ (21.–23. Oktober 2010) von den Teilnehmer*innen formuliert.

⁵⁸ Seraphim, Sammelhandschrift (*Imago mundi. Chronica: Itinera in Terram Sanctam etc.*), nach 1169, Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 66, S. 100.

tragen, siehe Anhang⁵⁹). Die Entzifferung des Schaubildes bedingt die Auseinandersetzung mit dem Konzept der *memoria* und *imaginatio*, der Vorstellung vom Aufstieg in den Tugenden und eine genaue Betrachtung des mittelalterlichen Verständnisses von Emotionen beziehungsweise Affekten. Für die Betrachtung der Seelenkräfte und die Ausbildung von rechtmäßigen Affekten und Tugenden wurde nicht zuletzt bezüglich des typologischen Vergleichs von Franziskus mit Jakob eine eingehende Betrachtung der von Richard von St. Viktor in seinem Traktat des *Benjamin minor* anhand der Genealogie der Familie Jakobs beschriebenen Wirkweise von *ratio* und *affectio* vorgenommen. In Anhang II findet sich die erste vollständige deutsche Übersetzung des Textes auf Grundlage der Ausgabe von Migne in der *Patrologia Latina*.⁶⁰ Wird hierbei gerade die Bedingtheit der einzelnen Affekte untereinander und diese als der eigentliche Denkprozess und das Fundament für die Ausbildung von Erkenntnis deutlich herausgearbeitet, so wird am Ende dieses Abschnitts die für und in Gebet und Meditation notwendige Lenkung der Affekte betrachtet. Dabei gilt ein besonderes Augenmerk dem Gebet der Psalmen.

Der dritte Teil wendet sich gezielt der „Anwendung“ der ausgearbeiteten Modelle und der Steuerung von Affekten in den Bildern von Franziskus in ihrer liturgischen Kontextualisierung zu.

Anhand der das frühe „Bild“ von Franziskus bestimmenden Vitatafeln (als Beispiel Taf. 16)⁶¹ wird den Fragen nach ihrer intendierten Lesart und der Rolle der sich als Teil dieses Bildtypus entwickelnden Darstellung der Stigmatisierungsszene nachgegangen. Die typologischen Modelle und Formeln mit ihrer Rückbindung an die liturgische Handlung werden bei Franziskus in der Feier des Stundengebetes und der Eucharistie zum typologischen Nachvollzug verdichtet. Hier ist es konsequent, an Thomas Lentes anzuknüpfen, der gezeigt hat, wie der Ritus der Messe als rememorative Allegorese verstanden werden konnte, als „enthüllender Kommentar“ zur Wirkkraft des Rituals.⁶² Wird hierbei also der Festtag von Franziskus und die Verwendung dieser Tafelbilder in der Liturgie, die Integration der Legende in den Ritus in den Blick genommen, wobei eine neue Deutung des Bildtyps selbst vorgestellt wird, so wendet sich ein weiteres Kapitel der ab Ende des 13. Jahrhunderts erfolgten Neugestaltung der Unterkirche von San Francesco in Assisi zu. Dabei wird das Modell Franziskus im Kontext der Ausmalung des liturgisch bespielten Raumes der Grabeskirche des Heiligen untersucht.

Ist in diesen Kapiteln die Übertragung der schematisch organisierten monastischen Meditation auf die Bilder innerhalb des liturgischen durch Imagination geleiteten und affektleitenden Nachvollzug zu betrachten, nimmt ein weiterer Abschnitt dagegen die als Bild visualisierte, aber wieder schematisch organisierte Darstellung des *Lignum vitae* (Taf. 1)⁶³ zum Untersuchungs-

⁵⁹ Anhang I, S. 437–458.

⁶⁰ Anhang II, S. 459–535.

⁶¹ Bonaventura Berlinghieri: Franziskus mit sechs Szenen seiner Legende (Pescia-Tafel), 1235, Tempera auf Holz, 160 x 123 cm, San Francesco, Pescia.

⁶² Thomas Lentes: Ritus und Kommentar. Tradierung durch Kommentierung im Maßkommentar des Wilhelm Durandus, in: Alois Hahn [u. a.] (Hrsg.): Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierung literarischer und sozialer Interaktionen im Mittelalter, Münster 2007, S. 397–416.

⁶³ Pacino di Bonaguida: *Lignum vitae*, 1310–1320, Tempera auf Holz, 248 x 151 cm, Galleria dell'Accademia, Florenz.

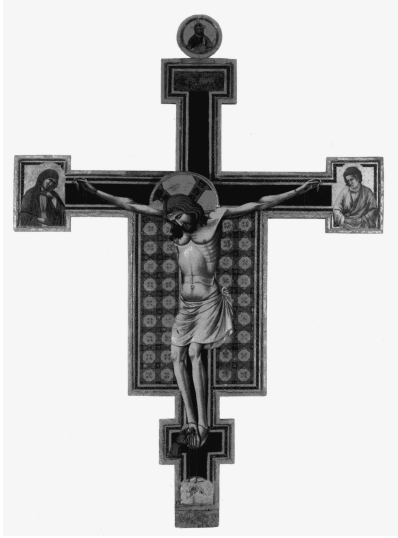


Abb. 4 Maestro Espressionista di Santa Chiara: Croce dipinta mit Franziskus, um 1300–1305, Tempera und Gold auf Holz, 306 x 265 cm, San Francesco / Museo Comunale di San Francesco, Montefalco

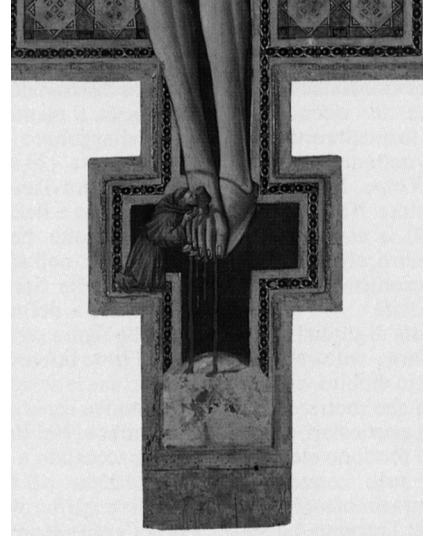


Abb. 4a Detail Abb. 4

gegenstand. Hier wird erneut aber explizit anhand einer schematisch organisierten Umsetzung dargelegt, wie das Bild, entworfen auf Grundlage der Schrift Bonaventuras, zwar visueller Ausgangspunkt der Meditations- und Gebetspraxis ist, jedoch die Affizierung des „Nutzers“ wiederum über die Imagination durch schriftlich festgelegten Text zu erfolgen hat. Bislang wurde sich dem Inhalt dieses zu Anfang der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts absolut aktuell verfaßten und wegweisenden Meditationstextes für die spätmittelalterliche Devotions- beziehungsweise Passionsliteratur auf diese Weise nicht genähert. Deutlich wird hier herausgearbeitet, wie aufgrund von gezielt in der Imagination durch den Meditationstext evozierte Bilder die Emotionen lenken, die wiederum durch bewußt eingearbeitete Gebetssequenzen gesteuert und in weitere überführt werden.

Das letzte Kapitel stellt den evidenten konzeptuellen Zusammenhang hinsichtlich einer gesteuerten Affizierung des Betrachters bei der Weiterentwicklung der Stigmatisationsszene (vgl. Abb. 1 mit Taf. 4⁶⁴), innerhalb des *Lignum vitae* und bei der Zuweisung der Figur von Franziskus an den Kreuzesfuß auf den *Croci dipinte* beziehungsweise zu Füßen Christi (Abb. 4 und 4a) heraus. Der Blick auf letztere zeigt, was bekannt ist, daß sich auf diesen seit dem 12. Jahrhundert auftretenden gemalten Kreuzen durch Franziskus der Typus Christi vom *triumphans* zum *patiens* (vgl. Abb. 4 und Abb. 5) wandelt. Die Verbindung zur Ritualisierung des Leidens Christi in der Eucharistie spiegelt sich ebenso in Bildern wider, etwa in Darstellungen der Stigmatisation in franziskanischen Brevieren, welche die Szene in den Kirchenraum an den Altar

64 Detail Taf. 16: Stigmatisation von Franziskus, Pescia-Tafel, 1235.



Abb. 5 Guilielmus: Croce dipinta, 1138 (datiert), Tempera und Gold auf Holz, 297 x 214 cm, Basilica Cattedrale di Santa Maria Assunta, Sarzana

verlegen (beispielsweise Taf. 2)⁶⁵. Auf den Altar verlagert bedeutet die Stigmatisierung die visionäre Steigerung der Vollendung der Eucharistie, der Transsubstantiation und der Verbindung von irdischer und himmlischer Liturgie. Hier soll dargelegt werden, wie das Modell des Seraphen, das für das Modell Franziskus vorgesehene monastische Schematisierungen zusammenschließt, in seiner Intention auch im Bildtypus des am Fuße der *croci dipinte* oder Christi kauern den Heiligen abzulesen ist und kalkuliert aktualisiert wird.

Das Ziel dieser Untersuchung besteht darin, die Konstitution der Legende aus der visuellen Meditationskultur mit der Rezeption des Bildes, das sich auf die Legende bezieht, zu vergleichen und daraus ein Modell affizierender Wahrnehmung vorzustellen. Es wird gefragt, wieweit das Bild einen memorativen Charakter hat und es zu einem (selbstreflexiven) Erinnern anregt, das über das quasi künstlich erzeugte Erinnernte hinaus-

geht. Inwieweit verankert es die Erinnerung in Orten und schafft damit einen Wirklichkeitsbezug und eine Beglaubigung der Legende?⁶⁶ *Memoria* konstituiert sich aus einzelnen visuellen, mit Emotionen verknüpften Bildern und wird umgekehrt durch ein solches visuelles Zeichen (*imago agens*) angeregt und bewegt.⁶⁷ Mit Arasse⁶⁸ und Carruthers erklärt Jill Bennett das Devotionsbild in seiner Funktion zum Memorialbild.⁶⁹ Durch Fokussierung einzelner Schlüssel-symbole oder Details wird der Betrachter über Stufen emotional konstituiert und die visionäre

⁶⁵ Stigmatisierung von Franziskus in einem Brevier und Stundenbuch, 3. Viertel 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal Ms. 280, fol. 27.

⁶⁶ Siehe Yates (?2012); vgl. hierzu Jill Bennett: Stigmata and Sense Memory: St Francis and the Affective Image, in: *Art History* 24 (2001), S. 1–16.

⁶⁷ Vgl. u. a. Carruthers (?2008) zu Thomas v. Aquin, S. 69–73 und 81–89.

⁶⁸ So Aristoteles, Albertus Magnus, Thomas von Aquin, vgl. Daniel Arasse: *Entre dévotion et culture. Fonctions de l' image religieuse au XVe siècle*, in: André Vauchez (Hrsg.): *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*, Rom 1981, S. 132–146.

⁶⁹ Vgl. Bennett (2001), S. 2f.

Erhöhung bis in den Körper hinein transformiert. So werden nach Bennett die Stigmata zum Index des *affectus* oder auch zur Emblematisierung der affektiven Antwort auf das Bild, sie werden zum Bild selbst. Das Bild der Stigmatisierung als Visionsbild von Franziskus enthält danach mit der dargestellten Bildvision einen – zusätzlichen oder den eigentlichen? – Kommunikationscode eines in Stufen zu „memorierenden“ Bildes.

Dies erlaubt eine Strukturanalyse der üblichen Meditationsbegriffe: *compunctio*, *compassio*, *imitatio*, die in der franziskanischen Meditation Stufen der offenbarenden Imagination sind. Entscheidend ist die Betrachtung des Verhältnisses von Sensitivität und Kognition, das heißt dem körperlich wahrnehmbaren Empfinden sowie dem Erkennen und Beurteilen der Gefühle in der Meditation.