



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das sprechende Kreuz von San Damiano –  
Funktionswandel einer romanischen *croce dipinta*“

Verfasserin

Michaela Noll

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz



Meinen Eltern gewidmet.

## **Vorwort**

Diese Arbeit steht am Abschluss meines Diplomstudiums zur Kunsthistorikerin. Im Laufe der Ausbildung haben mich viele Professoren und Vortragende begleitet. Einige haben mein Verständnis für dieses Fach besonders geprägt: Prof. Monika Dachs-Nickel, die – im Sinne der Pächt'schen Forderung – meinen Blick für das Objekt geschärft hat; Prof. Hans Aurenhammer, dessen Begeisterungsfähigkeit für das einzelne Bildwerk durchaus ansteckend war; Prof. Michael Viktor Schwarz, der mit seinen Fragestellungen an die Objekte immer wieder neue Betrachtungsweisen und Blickwinkel öffnete. Letzterem sei besonders herzlich gedankt für die Begleitung als Betreuer dieser Diplomarbeit; seine Anregung, Diskussion und Motivation.

Beim Zustandekommen dieser Arbeit konnte ich auf vielseitige Hilfe aufbauen. Beginnend mit der Recherchemöglichkeit in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, möchte ich mich ebenfalls bei den Mitarbeitern des Fotolabors der Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Umbria in Perugia bedanken, die in ihren Archiven nach alten Aufnahmen des Studienobjekts stöberten. Anregend war auch das Gespräch mit Pater Pier Damiano, der mich während eines Assisiaaufenthalts durch den heutigen Gebäudekomplex von San Damiano geführt hat.

Viele Freunde haben das Entstehen dieser Arbeit mitverfolgt: Danke für's Zuhören, Diskutieren, Anzweifeln, Motivieren, Ablenken, Mitdenken, Durchlesen, Nachfragen,...

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Einleitung</b>	S. 1
<b>1 Forschungsgegenstand und Methode</b>	S. 4
1.1 Das Damianokreuz	S. 4
1.1.1 Beschreibung	S. 4
1.1.2 Forschungsstand	S. 8
1.2 Das Werk im Kontext – Funktionsbegriff	S. 10
<b>2 Das Kreuz als Medium mystischen Erlebens</b>	S. 13
2.1 Definition mystisches Erleben	S. 13
2.2 Rekonstruktion des historischen Erlebnisses in San Damiano	S. 16
2.2.1 Legendenberichte	S. 16
Vita Prima des Thomas von Celano (1228)	S. 17
Dreigefährtenlegende (wahrscheinlich 1235-1248)	S. 18
Vita secunda des Thomas von Celano (1247/48)	S. 19
Wundersammlung Thomas von Celano (1252/53)	S. 21
Legenda perusina (terminus ante quem 1260)	S. 21
Legenda maior des Bonaventura (1260/62)	S. 21
2.2.2 Bildliche Darstellungen	S. 23
Glasfenster der Oberkirche von S. Francesco (1270er)	S. 24
Tafel aus der Pinakothek in Siena (um 1290)	S. 25
Freskenzyklus der Oberkirche von S. Francesco (Beginn 14. Jhdt.)	S. 26
Visuelles Umsetzen mystischen Erlebens	S. 27
Bilddokumente als Legitimation des Stigmataempfangs	S. 28
2.2.3 Kirche San Damiano	S. 29
In den Legendenberichten	S. 29
San Damiano Baugeschichte I (1.H.11. – Beginn 13. Jhdt.)	S. 30
2.2.4 Das Kreuzobjekt und seine mögliche Aufstellung	S. 34
2.3 Kreuzesmystik und visuelle Medien im 13. Jhdt.	S. 35
2.3.1 Kreuzerlebnisse vor und nach Franziskus	S. 35
2.3.2 Neue Gebetstechniken entstehen	S. 36
2.3.3 Franziskus als Mystiker und sein Umgang mit visuellen Medien	S. 37
2.4 Conclusio	S. 39
<b>3 Das Kreuz als Laienkreuz</b>	S. 41
3.1 Entwicklung der croci dipinte allgemein	S. 42
3.1.1 Forschungsstand croci dipinte	S. 42

3.1.2 Ikonologische Entwicklung und Probleme der Klassifizierung	S. 44
3.1.3 Die <i>croce dipinta</i> in ihren möglichen Funktionen	S. 46
Laienkreuz	S. 47
Altarkreuz	S. 50
Prozessionskreuz	S. 53
3.2 Einordnung des Damianokreuzes – Datierung, Aufstellung, Funktion	S. 55
3.3 Liturgie und Kreuzbild im 12. Jhdt.	S. 59
3.3.1 Messliturgie	S. 60
3.3.2 Karfreitagsliturgie	S. 62
3.4 Zur Bildrezeption eines Laien gläubigen	S. 63
3.5 Conclusio	S. 65
<b>4 Das Kreuz als Bildikone und Andachtsbild</b>	S. 67
4.1 Franziskus und das Kreuz	S. 67
4.1.1 San Damiano Baugeschichte II (1206/07)	S. 68
4.1.2 Franziskus und Bildobjekte	S. 69
4.2 Croce dipinta-Produktion im frühfranziskanischen Milieu	S. 71
4.2.1 Franziskanerorden und Kirchengestaltung	S. 71
4.2.1 Gestaltwandel und neuer Funktionsanspruch der <i>croce dipinta</i>	S. 72
4.3 Die Klarissen und das Kreuz	S. 75
4.3.1 Die Klarissen in San Damiano	S. 75
4.3.2 San Damiano Baugeschichte III (1212-1256)	S. 76
4.3.3 Aufstellung des Kreuzes in S. Chiara	S. 80
4.4 Reflexe des Damianokreuzes in seiner unmittelbaren Umgebung	S. 85
4.4.1 In den Quellenschriften und Bildzyklen	S. 85
4.4.2 Das Benedettakreuz als Bezeugungsurkunde	S. 86
4.4.3 San Damiano als Ortsmemoriale	S. 90
4.4.4 Kreuzwunder und der Topos des „wundertätigen Kreuzes“	S. 92
4.5 Provenienz des heute in S. Chiara erhaltenen Kreuzes	S. 93
4.5 Conclusio	S. 96
<b>Zusammenfassung</b>	S. 98
<b>Literaturverzeichnis</b>	S. 101
<b>Abbildungen</b>	S. 109
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	S. 203
<b>Anhänge A-F</b>	S. 206
<b>Lebenslauf</b>	

# Einleitung

„Das sprechende Kreuz von San Damiano“ ist eine Bezeichnung, mit der verschiedene Begrifflichkeiten assoziiert werden. Zunächst eine – durch schriftliche Quellen überlieferte – Episode im Leben des Heiligen Franziskus, meint der Terminus auch das in diesem Zusammenhang wirkende Kreuz, das uns als Artefakt erhalten ist. Darüber hinaus betitelt „das sprechende Kreuz von San Damiano“ die Ikonographie einer Einzelszene aus der bildnerischen Umsetzung der Franziskusvita.

All diese Begriffe stehen in engem Zusammenhang und bildeten schon des öfteren Gegenstand von Untersuchungen im Bereich der Literatur-, Medien- und Mentalitätswissenschaft, vorallem aber in religions- und kunsthistorischen Forschungsfragen.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, das Kreuzobjekt selbst (Abb. 1) aus der spezifischen Perspektive des Funktionsgedankens heraus zu untersuchen. Wie hat es als Medium mystischen Erlebens fungiert? Welche Funktion bzw. Stellung hatte es vor dieser Episode? Hatte dies Einfluss auf das spätere Erleben des Heiligen? Wie hat sich die Rolle des Bildwerks nach dem Ereignis geändert? Meine Arbeit ist diesen Fragestellungen zufolge in drei Bereiche geteilt.

Ausgangspunkt bildet das visionäre Erlebnis des Heiligen Franziskus: 1206 betet er in der Kirche San Damiano vor einer *croce dipinta*, worauf dieses scheinbar mit ihm zu sprechen beginnt. Das Visionserlebnis, das uns von Franz von Assisi überliefert ist, liegt mehr als 800 Jahre zurück. Kann dieses Ereignis überhaupt historisch verifiziert werden, wie weit lässt es sich anhand der Quellenlage nachvollziehen? Bei der Erörterung der spezifischen Rolle des Bildwerks als Medium spiritueller Erfahrung kommt man in Berührung mit der faszinierenden Welt mittelalterlichen Bilderlebens. Was uns als Untersuchungsgegenstände aus vergangener Zeit übrig geblieben sind, ist nur ein geringer Teil der visuellen Kultur des mittelalterlichen Menschen. Als Schnittstelle zwischen realer und Gedankenwelt, öffnen Traum- und Visionserzählungen den Einblick in einen viel weiter gefassten Rahmen von Visualität. Wie sehr die inneren Bildwelten mit den nach außen realisierten Weltbildern verbunden sind, wird deutlich aus den Inhalten dieser Visionen, Träume und Erscheinungen. Sie sind sozusagen Essenz dessen, was der Mensch erblickt, aber auch gedacht, geträumt, empfunden hat.

Das Bildobjekt, das Franziskus zu einer individuellen Gotteserfahrung stimuliert hat, ist uns erhalten. Von der einmaligen Interaktion als Gegenstand visionärer Erfahrung ausgehend, soll in einem nächsten Kapitel der ursprüngliche Kontext des Kreuzes erörtert werden. Warum war es gerade dieses Kreuz, das Franziskus dazu angeregt hat? In welchem Rezeptionsverhältnis stand der Heilige zum Objekt? Wie werden *croci dipinte* Anfang des 13. Jahrhunderts generell in der Ausübung des religiösen Kults eingesetzt? Wird das, was von Auftraggeber, Künstler und der wertbestimmenden Institution Kirche intendiert wird, vom Betrachter auch genau so rezipiert?

Wie weit das Funktionsspektrum eines einzelnen Objekts gehen kann und wie es sich im Laufe seiner Geschichte wandelt, wird ersichtlich aus dem Verbleib des Damianokreuzes nach dem Visionserlebnis. Durch dieses Ereignis bekommt es den Status der Einmaligkeit, des historischen Erinnerungsstückes. Wie schlägt sich das in Aufstellung, Gebrauch und Zielpublikum nieder? Wie werden das Objekt bzw. die Historie aus der Heiligenvita in der unmittelbaren Umgebung später reflektiert? Diesen Fragen wird in einem dritten Kapitel nachgegangen.

Als Material zur Durchführung der Untersuchungen steht mir nicht nur das Kreuzobjekt selbst zur Verfügung, sondern darüber hinaus eine nicht unbeachtliche Menge an schriftlichen Quellen, aber auch Bilddokumenten. Beides muss auf seinen tatsächlichen Aussagegehalt hin überprüft werden. In vielen Bereichen kann auf eine gut entwickelte Forschungslage zurückgegriffen werden.

Die Recherchen werden immer wieder auf das Objekt selbst zurückführen, es soll von verschiedenen Seiten betrachtet, in diverse Kontexte gerückt werden. Der eingestellte Fokus reicht dabei von einer mikroskopischen Sicht auf ein einmaliges Erlebnis im Leben eines Heiligen bis hin zur Einordnung in eine Gesamtschau der Entwicklung von Kreuzesmystik, Liturgie und der Objektgattung der *croci dipinte* an sich. Definition, Konditionen und Auffassung scheinbar übernatürlicher Erlebnisse mystisch-visionären Ursprungs werden ebenso erörtert, wie die pragmatische Hinterfragung der Raumsituation und Aufstellung des Objekts.

Ein Bilddokument, das bei der Durchführung der Untersuchungen des öfteren „zur Sprache“ kommen wird, ist eine szenische Darstellung der Episode (Abb. 2). Als Teil der Ausstattung der Franziskus geweihten Basilika in Assisi, hat es nicht nur Einfluss auf die weitere ikono-

graphische Entwicklung des Themas. Immer wieder wird es in der Forschung herangezogen, um etwa die generelle Funktion, Aufstellung und Gebrauch der *croci dipinte* als Altarkreuze zu bestätigen oder die Gebetspraktik der Bildkontemplation zu erklären. Was kann dieses Bild im Bezug auf das historische Geschehen tatsächlich aussagen? Wo illustriert es, wo interpretiert es, wo reflektiert es Zeitgenössisches? Eine Frage, die sich im Laufe der Arbeit konkretisiert: Wie kommt das Kreuz auf den Altar?

Doch auch andere Bildobjekte werden im weiteren als Zeugenschaft ins Blickfeld gerückt. Kann ein innerbildlicher Zusammenhang zwischen der Übertragung des Kreuzes nach Santa Chiara und der beinahe gleichzeitig dort entstandenen *croce dipinta* (Abb. 3) festgestellt werden? Lässt sich eine durchgehende Provenienz des Untersuchungsgegenstandes bis in die heutigen Tage nachvollziehen? Wie wurde das Kreuz überhaupt über die Jahrhunderte in seiner unmittelbaren Umgebung reflektiert? Ist das heute in S. Chiara erhaltene Objekt tatsächlich das Bildwerk, von dem in den Vitenbeschreibungen erzählt wird?

# 1 Forschungsgegenstand und Methode

## 1.1 Das Damianokreuz

Das Objekt, das behandelt wird, ist ein bemaltes Holzkreuz bekannt unter dem Namen „Damianokreuz“ bzw. „das sprechende Kreuz von San Damiano“ (Abb. 1). Diese Bezeichnung erhielt es aufgrund einer Episode – erzählt in den Heiligenviten des Franz von Assisi –, derzufolge es in einem visionär-mystischen Erlebnis in der Kirche San Damiano bei Assisi zu ihm gesprochen haben soll.

Von der Herkunft des Damianokreuzes ist quellenmäßig nichts bekannt. Wir kennen weder Künstler, noch Auftraggeber und auch kein Entstehungsdatum. Heute befindet sich das Kreuz in der Kirche S. Chiara in Assisi, in einer dem Objekt gewidmeten Seitenkapelle rechts vom Langhaus, von der Decke abgehängt. (Abb. 4).<sup>1</sup>

### 1.1.1 Beschreibung

Das Kreuz ist 2,09 m hoch und 1,50 m breit.<sup>2</sup> Auf einer Nussholztafel von 2 cm Stärke wurde grobes Leinen gespannt und grundiert. Insgesamt hat das Kreuz eine Gesamtstärke von 10 cm.<sup>3</sup> Die Umrissform ist aus rechtwinkligen Teilen zusammengesetzt, unter den Armen des Gekreuzigten ist die Haupttafel erweitert, am oberen Ende schließt der vertikale Kreuzschaft mit einer querrechteckigen Cimasa ab. Das Kreuz ist mit einer erhöhten Holzumrandung eingefasst, die durchgehend ein helles Muschelmotiv auf dunklem Grund zeigt und am unteren Ende in einen unbemalten Schaft übergeht.<sup>4</sup>

Neben dem Muschelmotiv der äußeren Holzumfassung findet sich eine durchgehende Umrandung der Binnentafel mit einer vergoldeten Einfassung. An deren Ecken und in regel-

---

<sup>1</sup> Die heutige Aufstellung geht auf die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück. Innerhalb der Kirche S. Chiara wurde das Kreuz für lange Zeit im von der Öffentlichkeit abgeschirmten Nonnenchor aufbewahrt. Für den einfachen Pilger und Kirchenbesucher zugänglich wurde dieser erst mit einem Umbau um 1900, als das 1. Joch des Nonnenchors zur Kirche hin geöffnet und das Kreuz gemeinsam mit anderen Reliquien an der gegenüberliegenden Wand aufgestellt wurde. Bracaloni 1958, S. 15-16 bzw. Gieben 2001, S. 54-56.

<sup>2</sup> Garrison 1949, S. 183.

<sup>3</sup> Das Kreuz wurde 1939 von Rosalia Alliano im Auftrag des Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria restauriert. Der Restaurierbericht ist leider nicht mehr auffindbar, aber in Auszügen nachzulesen bei Bracaloni 1939, S. 201-202 bzw. Casolini 1950, S. 72-73. Im Zuge der Restauration wurde das Kreuz gereinigt und desinfiziert, Fehlstellen bzw. Übermalungen wurden wiederhergestellt (besonders bei der Johannesfigur bis zur Seitenwunde Christi, siehe Abb. 5).

<sup>4</sup> Das Kreuz steckt momentan in einem Holzfuß. Aus welcher Periode letzterer stammt, kann jedoch nicht festgestellt werden.

mäßigen Abständen dazwischen ist der Goldstreifen knubbelförmig erhöht. Innerhalb des Binnenfelds findet man einen in breiten Streifen und Flächen angelegten Hintergrund in Blau, Rot und Goldfarben. Der Aufbau der Streifen orientiert sich weder durchgängig an der äußeren Gesamtform der Tafel noch an einer möglichen Kenntlichmachung eines einfachen Balkenkreuzes innerhalb der Tafel. Der angedeutete Querbalken steht beispielsweise ohne sichtbare Verbindung zum möglichen vertikalen Stamm. Der als Suppedaneum aufzufassende Farbblock am unteren Ende ist als Flächenmuster aufgelöst und dient als Hintergrundfolie für die Füße. Lineare Arabesken und die Inschriften zur Zuordnung der einzelnen Personen sind in weißen, dünnen Pinselstrichen aufgemalt.

Die Christusfigur ist aufrecht mit gestreckten Beinen und sanft durchhängenden Armen dargestellt. Der Unterkörper ist gegenüber der oberen Körperhälfte leicht nach links verschoben. Die Tafelform balanciert diese asymmetrische Bewegung aus, indem der gesamte untere Schaft gegenüber der Haupttafel nach links versetzt ist. Die Modellierung von Bauch- und Brustraum unterstreicht die intendierte Rechtsdrehung des Körpers, von der Brust aufwärts und ab des Schurzes abwärts ist der Körper aber wieder streng frontal ausgerichtet. Der Kopf ist leicht geneigt und seitlich gedreht. Er wird von einem erhöhten Kreuznimbus umfassen, der sich keilförmig von der ansonsten planen Binnentafel abhebt. Die Christusfigur ist mit einem zweifarbigen Perizoma bekleidet. Der Gürtel mit der symmetrisch geschwungenen Schlaufe, der untere Abschluss und zwei vertikale Nähte sind goldfarben auf den hellen, fast durchsichtig dargestellten Stoff des Lendenschurzes aufgesetzt. Der Körper Christi wirkt flächig mit einer kräftigen Umrandung, eine leichte Modellierung findet sich im Bauch-Brustraum, die Knie sind durch konzentrische Ringe angedeutet. Auf der linken Seite ist die Brustwunde aufgemalt. Die geöffneten Hände und die symmetrisch abgespreizten Füße zeigen die Wundmale in Form von runden, dunklen Nägelköpfen, unter denen Blut herausquillt (Abb. 5) Der geneigte, gedrehte Kopf ist gebartet und von dunkelbraunem Haar eingefasst, das sich auf den Schultern in jeweils drei Locken kringelt. Rechts ist die Andeutung eines Ohres erkenntlich, die Augen sind offen, das Gesicht durch farbig abgestufte Flächen und dunkle Striche modelliert (Abb. 6). Der Kreuznimbus folgt vertikal wie horizontal der Achse der Augen und besteht aus schwarzer Zeichnung auf vergoldetem Hintergrund. Er ist zwar insgesamt leicht nach links versetzt, um der Bewegung des Kopfes zu folgen, die Verschiebung des lotrechten Musters wirkt einem räumlichen Hinterfangen des Kopfes aber entgegen. Darüber steht die Inschrift: IH(esu)S NAZARE(nus) REXIUDEORU(m).

Die *croce dipinta* ist mit vielen Assistenzfiguren ausgestattet. Auf der erweiterten Haupttafel finden sich ganzfigurig, links vom Christuskörper, Maria und Johannes, rechts zwei trauernde Frauen und Centurio. (Abb. 7) Sie entsprechen im Maßstab einer Oberkörperlänge des Christuskörpers und sind durch folgende Inschriften gekennzeichnet: S(an)C(t)A MARIA, S(anct)IOANNES, MARIA MAGDALENA, MARIA IACOBI, CENTURIU(s). Maria und Johannes sind einander zugewandt, beide deuten mit ihrer rechten Hand auf den Gekreuzigten. Maria hat die andere Hand in einem Trauergestus zum Kinn gelegt, Johannes hält in der linken Hand einen Zipfel seines Gewandes. Die beiden Marias rechts sind in ihren Blicken ebenfalls aufeinander bezogen, die Zeige- und Trauergesten der gegenüberliegenden Gruppe wiederholen sich. Centurios Blick ist auf das Haupt Christi gerichtet, die rechte Hand hält er im Redegestus in der verlierten linken hält er ein Buch bzw. eine Schriftrolle. Die Frauen sind mit Ober- und Untergewand sowie Kopf- und Schultertuch bekleidet, auch Johannes trägt über dem weißen Untergewand einen roten Umhang. Centurio ist im Soldatenrock in rotem Mantel und Kniestrümpfen gewandet. Auf der Haupttafel befinden sich links und rechts außen noch zwei weitere Figuren in kleinerem Maßstab. Die linke trägt die Inschrift LONGINU(s) und ist von der Kleidung her ebenfalls als Soldat identifizierbar, die rechte ist ohne Inschrift. Die gespiegelte Darstellung zu Longinus lässt zweifelsfrei auf den „Portaspugna“ schließen, die Person, die Christus mit dem Essigschwamm gelabt hat. Hinter der Schulter des Centurio findet sich im selben Figurenmaßstab ein Kopf, über dem die Silhouetten von drei weiteren Personen sichtbar sind.<sup>5</sup>

Auf den Seitenenden der *croce dipinta* sind jeweils drei Engel – davon zwei in Büstenform – abgebildet. Die äußeren beiden ganzfigurigen sind ohne Flügel restauriert worden.<sup>6</sup> Eine mögliche Darstellung von Propheten ist aber auf Grund der Ähnlichkeit mit den halbfigurigen Engeln und einer fehlenden Inschrift auszuschließen.

Am oberen Teil der *croce dipinta* – der Cimasa – findet die Darstellung der Himmelfahrt ihren Platz. Am Übergang vom vertikalen Schaft zum Querrechteck ist in einem umrandeten Kreis Christus dargestellt. In steigender Bewegung, nach oben blickend, mit erhobener rechter Hand und der *croce astile* in der linken, wird er von einem Engelschor begrüßt. Die Himmelschar besteht aus zehn Halbfiguren. Am oberen Ende ist in einem Halbkreis die segnende Hand Gottes eingezeichnet.

---

<sup>5</sup> Ein Identifizierungsvorschlag zur Ikonographie dieser vier Figuren von M. Picard: Centurio wird gleichgesetzt mit dem königlichen Beamten aus Kapernaun, dessen Sohn von Christus geheilt wird, woraufhin sich seine ganze Familie zum Glauben bekannte. „Und er glaubte, er und sein ganzes Haus.“ Joh. 4,46-54. Picard 1989, S. 30.

<sup>6</sup> Angemerkt von Garrison. Garrison 1949, S. 183.

Bei der Restaurierung im Jahr 1939 wurden am Schaftende des Kreuzes sechs weitere Personen in Halbfigur entdeckt, von denen leider nur die rechten zwei in mäßigem Zustand wiederhergestellt werden konnten. Die Figuren sind bärtig mit Heiligenschein, eine trägt in der linken Hand eine Kugel mit einem horizontalen Streifen und einer kleinen Kugel darüber. Bei einer anderen Figur ist ein Schwert als Attribut erkennbar. Von den dazugehörigen Inschriften sind nur ein C und S lesbar (Abb. 8). Ebenfalls aufgedeckt wurde die Abbildung eines Hahns, aufgesetzt am Rahmen rechts, in Kniehöhe des Gekreuzigten. Dieser wird ikonographisch mit der Verleugnung Petri in Verbindung gebracht (Abb. 9).<sup>7</sup>

Insgesamt zeigt der Künstler ein sensibles Empfinden für Symmetrie und Gleichklang, sowohl in der Flächenaufteilung als auch in der Farbgebung. Nochmals betonen möchte ich die Versetzung des unteren Teils des vertikalen Kreuzstammes, um dem Christuskörper in seiner leichten Seitwärtsbewegung zu folgen. Daraus kann man folgern, dass schon bei der Anfertigung der Holztafel Bezug auf die später angebrachte Bemalung genommen wurde, d.h. die Komposition war als ausgereift ausgearbeitete Vorlage vor der Herstellung des Objekts vorhanden. Die durch die Seitwärtsbewegung des Unterkörpers entstehenden unterschiedlich großen Freiräume links und rechts auf der Haupttafel wurden vom Entwerfer der Komposition geschickt mit einer ungeraden Zahl an Nebenfiguren gefüllt (zwei links, drei rechts).

In den Gesten und einzelnen Figuren wird durch Verdopplung und Variation eine gleichmäßige, rhythmische Bewegung erzeugt. Dies wird deutlich sowohl bei den Handgesten der Figurengruppen links und rechts von Christus als auch beim Zu- und Abwenden der Engelsköpfe in der Cimasa. Durch Wiederholungen und leichte Abänderungen erzeugt der Künstler Gesten- und Formakkorde.

Das Flächenmuster als solches wirkt ausgewogen und fein abgestimmt. Beispiele für das durchdachte Austarieren von Gewichten sind der schon genannte Engelschor als auch die Christusgestalt selbst im Rund der Auferstehung – hier wird durch das Ausschweifen des Obermantels die steigende Figur ausbalanciert. Ähnliche Intention findet man bei der Betrachtung der durchgehenden Kopflinie der Assistenzgestalten – von Maria links bis Centurio

---

<sup>7</sup> Bracaloni bietet folgende mögliche Zuschreibung der Heiligenfiguren: S. Damiano, S. Rufino, S. Michele (mit dem Schwert), S. Giovanni Battista, S. Pietro, S. Paolo. Mit Petrus auf der rechten Seite würde in der Horizontalen der Hahn korrespondieren. Bracaloni 1939, S. 203. Diese Zuschreibung erfolgt aber aufgrund der Annahme, dass das Kreuz explizit für die Kirche San Damiano gefertigt wurde. Dies kann aber aufgrund der fehlenden Quellenlage nicht eindeutig bewiesen werden.

rechts. Letzterer ist zwar ohne Heiligenschein, dafür eben etwas gelänger und mit Kopfbedeckung dargestellt, um die Abschlusshöhe der Figuren nicht absacken zu lassen.

Die Farbgebung selbst ist in einem Dreiklang aufgebaut: der helle Christuskörper und die Gold- und Ockertöne im Gegengewicht zum Blau und Rot des Ornaments. Vergoldet sind nur der Nimbus Christi und die schon erwähnte Einfassung der Binnentafel. Einzeln wird die Farbe Grün verwendet, die linearen Arabesken und die Inschriften sind in Weiß gehalten.

Das einfache Holzkreuz der Passionsszene ist nicht erkenntlich, die Figuren sind durch die äußere Kreuzform und den abstrahierten Hintergrund zusammengeschlossen. Die dargestellten Protagonisten umfassen nicht nur Mitwirkende der Kreuzigungsszene sondern auch der Auferstehung und Himmelfahrt. Der Hahn bezieht sich auf die Gefangennahme Christi. Die Engel der Seitenarme verweisen mit ihren Handgesten nicht auf das Kreuz mit dem Gekreuzigten sondern explizit auf die Christusgestalt selbst.

Insgesamt entspricht die Bildtafel einem umfassenden theologischen Programm der Karfreitags- und Osterliturgie. Die Ikonographie der dargestellten Personen wird von vielen Forschern im engen Zusammenhang zum Johannesevangelium gesehen.<sup>8</sup> Die textlichen Grundlagen auf die sich die Darstellung bezieht, müssen aber weiter gefasst werden. Mit Sicherheit haben sowohl weitere Evangelien bzw. apokryphe Legendenberichte, als auch bildliche Darstellungstraditionen zur ikonographischen Ausformulierung beigetragen. So ist die Szene des Hauptmanns nicht im Johannesevangelium dafür aber bei Markus und Matthäus geschildert.<sup>9</sup> Die Gleichsetzung von Centurio mit dem königlichen Beamten aus Kapernaun – wie Picard es vorschlägt – ist vermutlich aus einer Legendentradition entstanden. Die gespiegelte Darstellung von „portalancia“ und „portaspugna“ dagegen hat schon eine lange Darstellungstradition (Abb. 10, 11, 12, 13).<sup>10</sup>

### **1.1.2 Forschungsstand**

Die Literaturproduktion zum Damianokreuz ist gewaltig und beinahe unüberblickbar. Mein Ziel ist es, hier mit einer Herausarbeitung der verschiedenen Forschungsansätze die wesentlichsten Literaturbeiträge vorzustellen.

---

<sup>8</sup> Bracaloni 1939, S. 146. Picard 1989.

<sup>9</sup> Mt 27,54-55 bzw. Mk 15,39.

<sup>10</sup> Sandberg-Vavalà, S. 154-157.

Ein Großteil der Sekundärliteratur zum Kreuz entstammt der Forschung rund um das Leben und Wirken von Franz von Assisi. Von diesem franziskanisch geprägten Hintergrund ausgehend, liegt der Fokus zunächst beim visionären Ereignis selbst. Im Zuge dessen wird dabei dann oft auf die ikonographische Analyse des Holzkreuzes eingegangen, wobei diese manchmal bis zur individuellen Exegese betrieben wird und stellenweise kritisch zu hinterfragen ist.

Kunsthistorisch gesehen steht das Objekt in Verbindung mit folgenden Forschungsschwerpunkten: Die ältesten Beiträge über das Kreuz ergaben sich im Zusammenhang mit der generellen Erfassung der italienischen Kunst, aber auch mit dem wachsenden kunsthistorischen Interesse der franziskanischen Bewegung an den in ihrem Besitz befindlichen Objekten.<sup>11</sup> Später ist es in der Forschung um die *croci dipinte* und deren Entwicklung zu finden.<sup>12</sup> Einen Beitrag erhält es zumeist im Zusammenhang mit der Ausstattung der Kirche S. Chiara in Assisi, wo sich das Kreuz heute befindet.<sup>13</sup>

Der wohl umfassendste Forschungsbeitrag zum Damianokreuz, auf den auch nachfolgend die meisten Aufsätze zurückgreifen, stammt von Leone Bracaloni aus dem Jahr 1939.<sup>14</sup> Der in Assisi lebende Franziskanermönch, beschäftigte sich mit dem Kreuz in Verbindung mit seinen Forschungen über franziskanische Kunst in Assisi. Neben ikonographischen und stilistischen Untersuchungen spricht er schon die Verbindung zu ähnlichen, früheren Kreuzerlebnissen sowie die weitere Bedeutung des Objekts als Kultbild an. Die Quellentexte mit Beschreibungen des Ereignisses, aber auch die wichtigsten erhaltenen Bilddarstellungen der Szene werden angeführt. Interessant sind die Ausführungen über die unmittelbar vor der Verfassung des Aufsatzes erfolgte Restaurierung.

Ein Aufsatz, der vor allem im Bereich der Quellenforschung zum Verbleib des Kreuzes in den letzten Jahrhunderten neue Dokumente sichert, wurde vom Franziskaner Severus Gieben veröffentlicht. Er bietet zum Damianokreuz auch eine umfassende Bibliographieaufzählung.<sup>15</sup>

In den letzten Jahrzehnten wird das Damianokreuz – aber auch das Visionserlebnis als solches sowie die szenischen Darstellungen des Ereignisses (Abb. 2) – immer wieder bei der Untersuchung um Funktion und Kult von religiösen Bildobjekten mit eingebracht.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Cavanna 1910, S. 98-100. Venturi 1907, S. 3-6. Cristofani 1882, S. 38-42. Bracaloni 1926, S. 41-43.

<sup>12</sup> Sandberg-Vavalà 1929, S. 622-24. Garrison 1949, S. 183, Nr. 459. Hager 1962, S. 75-81. Krüger 1992, S. 167.

<sup>13</sup> Casolini 1950, S. 69-73. Bracaloni 1958. Lunghi 1994, S. 139-150.

<sup>14</sup> Bracaloni 1939.

<sup>15</sup> Gieben 2001, speziell S. 47 mit umfassender Bibliographie.

## 1.2 Das Werk im Kontext – Funktionsbegriff

Die Fragestellung meiner Arbeit steht in der Tradition der Funktionsforschung von visuellen Medien.<sup>17</sup> Es soll nicht genügen, den Forschungsgegenstand in eine stilistische oder formale Darstellungslinie einzuordnen, sondern ihn aus dem Kontext heraus zu erschließen, seine Rolle in einem größeren Zusammenhang zu ergründen. Warum wurde es gefertigt, wer waren die Rezipienten, wie wurde es benutzt? Die Erlebnisform des Untersuchungsgegenstandes ist dabei vor einem kulturell und historisch geprägten Hintergrund zu betrachten. Gebrauch und Wirkung beeinflussen die Entwicklung der konzeptionellen Anlage, welche sich in Form, Stil und Ikonographie eines Objektes oder einer Gattung ausdrücken kann.

In der Forschung um *croci dipinte* selbst wird in verschiedenen Ansätzen von der Funktion dieser Objekte gesprochen. Dabei meint der Begriff Funktion einmal den bloßen Aufstellungsort des Kreuzes ein andermal seine Einbindung in die Liturgie, wieder ein andermal die dahinter liegende ideologische Aussage oder das theologische Dogma, auf dem die Ikonographie aufbaut. Um klarer einordnen zu können, möchte ich den Begriff Funktion deshalb in zwei – einander bedingende – Ebenen trennen: den Gebrauch eines Objekts und die darüber gelagerte Aussage bzw. Wirkung. Unter Gebrauch ist der nach außen sichtbare Kontext zu verstehen, in den das Objekt eingebunden wird, in welchen Handlungen, Bräuchen, Ritualen findet es Anwendung, wie wird es aufgestellt, in wessen Besitz ist es, welchen Personengruppen wird es präsentiert,... Darauf aufbauend umspannt der Begriff Funktion die Inhalte und Aussagen, die mit dem Objekt an sich – und zusätzlich mit dessen Gebrauch – getroffen und transportiert werden.

Funktion entsteht durch die Interaktion des Objekts mit Personen(gruppen). Wobei zu unterscheiden ist zwischen der Seite, die das Objekt mit Aussage auflädt (Auftraggeber, Künstler, Klerus, Kirche,...) und auch den generellen Umgang mit dem Objekt bestimmt, und der Gruppe von Empfängern von Botschaften und Ausübenden der Gebräuche rund um das Objekt (der einzelne Gläubige, aber auch der Kleriker während der Messe, Ordensangehörige,...).

---

<sup>16</sup> Sinding-Larsen 1978, S. 193-198, Boskovits 1988, S. 94, Belting 1990, S. 405, Schwarz 2002, S. 54.

<sup>17</sup> Dazu Belting 2003. Forschungsbeiträge, die mir hierzu als Vorbild dienten: Hager 1962, Belting 1981, Belting 1990, Krüger 1992, Schwarz 2002.

Funktion beinhaltet sowohl die intendierte Ansprache ganzer Gesellschaftsgruppen (z.B. Klerus, Ordensmitglieder, Messebesucher,...) wie auch singuläre Interaktionen zwischen Objekt und einzelnen Individuen (z.B. Künstler – Werk, Mystiker – Vision, Kunsthistoriker – Untersuchungsobjekt).

Im Hinblick auf die Untersuchung eines einzelnen Objekts im Kontext religiösen Kults, kann festgestellt werden, dass Aussage und Gebrauch sich bei ein und demselben Objekt im Laufe der Zeit verändern und verschieben können, Funktionen können sich überlagern. Eine ursprüngliche Aussage wird von Auftraggeber und Künstler intendiert und nur diese kann im Objekt direkt und aktiv impliziert werden (durch Art des Objekts, Größe, Ikonographie, Stil,...). Spätere Aussagen können aber auf die gegebene Form aufprojiziert und durch geänderten Gebrauch gesteuert werden (liturgischer Kontext, Aufstellung, Präsentation,...).

Funktionswandlungen eines einzelnen Objekts werden daher vor allem nachvollziehbar durch geänderte Gebrauchskontexte. Im Gegensatz dazu sind Funktionswandlungen einer Objektgruppe (z.B. *croce dipinta*) sowohl durch Änderungen des Gebrauchs als auch der Objektgestalt selbst (Art, Größe, Ikonographie, Stil...) nachvollziehbar.

Mein Interesse am Damianokreuz entzündete sich bei der Untersuchung des Gegenstands als Medium mystischen Erlebens. Es stellte sich heraus, dass diese Funktion des Kreuzes nur ein Teil eines sich verändernden Spektrums ist. Meine Untersuchungen konzentrieren sich auf die Zeitspanne, in der eine eindeutige Kontextverschiebung wahrgenommen werden kann. Ausgangspunkt ist eine singuläre Interaktion: Wie und warum hat das Kreuz als Medium mystischen Erlebens fungiert? Welche Funktion hatte es vor dieser Episode? Wie hat dies Einfluss auf das Erleben des Heiligen genommen? Wie hat sich der Gebrauchskontext nach dem Visionserlebnis geändert?



## 2 Das Kreuz als Medium mystischen Erlebens

*„Mentre passava vicino alla chiesa di San Damiano, fu ispirato a entrarvi. Andoci, prese a fare orazione fervidamente davanti all'immagine del Crocifisso, che gli parlò con commovente bontà: „Francesco, non vedi che la mia casa sta crollando? Va' dunque e restauramela“. Tremante e stupefatto, il giovane rispose: „Lo far`volentieri, Signore“. Egli aveva però freainteso: pensava si trattasse di quelle chiesa che, per la sua antichità, minacciava prossima rovina. Per quelle parole del Cristo egli si fece immensamente lieto e raggiante; sentì nell'anima ch'era stato veramente il Crocifisso a rivoglergli il messaggio..“<sup>18</sup>*

Mit dem heute erhaltenen Kreuz in Santa Chiara wird ein Visionserlebnis des Franz von Assisi in Verbindung gebracht. Von diesem einmaligen Ereignis – das mehr als 800 Jahre zurückliegt – wissen wir heute durch verschiedene schriftliche Quellen und bildliche Darstellungen.

Zu Beginn dieses Kapitels steht eine Definition von mystischem Erleben und ein Vergleich eines heutigen Interpretationsmodells mit dem mittelalterlicher Auffassung. Danach werde ich untersuchen, inwieweit das Erlebnis anhand der Legendenberichte rekonstruierbar und ob es als historisches Ereignis überhaupt verifizierbar ist. Mit Hilfe einer baugeschichtlichen Analyse der Kirche möchte ich die Raumsituation verdeutlichen und den Aufstellungskontext des Kreuzes hinterfragen. Danach soll das Erlebnis in einer allgemeinen Entwicklung der Kreuzesmystik verortet werden. Bei allen Untersuchungen liegt der Fokus auf dem Bildwerk und seiner funktionellen Ausrichtung.

### 2.1 Definition mystisches Erleben

Im Wörterbuch der Mystik wird „mystisches Erleben“ definiert mit „dem Streben des Menschen nach unmittelbarem Kontakt mit Gott mittels persönlicher Erfahrung schon in diesem Leben sowie seine Empfindungen und Reflexionen auf diesem Weg und endlich die

---

<sup>18</sup> Brufani 1995, S. 704. Übersetzt von Grau: „Als er (Franziskus) ... an der Kirche S. Damiano vorbeiging, wurde ihm im Geiste gesagt, er solle zum Beten hineingehen. Er betrat die Kirche und begann innig vor einem Bild des Gekreuzigten zu beten, das ihn liebevoll und gütig ansprach, indem es sagte: ‚Franziskus, siehst du nicht, dass mein Haus in Verfall gerät? Geh also hin und stelle es mir wieder her!‘ Zitternd und staunend sprach Franziskus: ‚Gerne, Herr, will ich es tun.‘ Er meinte nämlich, dass sich das Wort auf jene Kirche San Damiano beziehe, der ihres sehr hohen Alters wegen ein baldiger Einsturz drohte. Jene Anrede aber erfüllte ihn mit so großer Freude und erleuchtete ihn mit so hellem Licht, dass er Christus den Gekreuzigten, der zu ihm gesprochen, wahrhaft in seinem Herzen fühlte.“ Anhang B bzw. Grau 1993, S. 96-99.

Erfüllung dieses Strebens. Letztere besteht in der stets kurzfristigen Aufhebung des Unterschiedes zwischen dem Subjekt des Strebens, der menschlichen Seele, und dem Objekt, das angestrebt wird, Gott.<sup>19</sup>

Mystisch-ekstatische Erlebnisse sind in allen Kulturen und Völkern nachweisbar. Heute beschäftigen sich damit nicht nur Religions- und Literaturwissenschaftler sondern auch Psychologen, Neurologen und Genespezialisten. Die Psychologie spricht von einer „in der Eigenart des menschlichen Seelenlebens festgelegten Erlebnismöglichkeit“<sup>20</sup> und bietet eine Phänomenologie, die mit diesem Erleben in Verbindung gebracht wird: Bekannt sind Durchströmungs- und Lichterlebnisse, Zustandsgefühle der Verzückung, ambivalente Gefühle, Erschauern. Eine wichtige Abweichung vom normalen Ich-Erlebnis sind Depersonalisation und die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung, neben dem Gefühl des passiven Überwältigtwerdens erlebt sich der Mystiker als unendlich geweitet und/oder als mit dem Göttlichen idente Substanz. Oft beginnt ein mystisches Geschehen mit der besonderen – bewussten oder unbewussten – Aufmerksamkeitszuwendung auf einen bestimmten Punkt, Gegenstand, Gedanken oder Gebet. Sichtbare Objekte können darüber hinaus den Mystiker zu Affektprojektionen anregen, Sinnesempfindungen finden eine affektbedingte Überhöhung: wahrgenommene Gegenstände erscheinen schöner, neu, in anderem Licht, sie werden gleichsam beseelt und mit tiefer Bedeutung geladen erlebt. Dazu ist zu sagen, dass der Mystiker seine Wahrnehmung als Wirklichkeit erlebt, für ihn besteht eine Realitätsgewissheit. Die Visionen sind von Gemütsstimmungen getragene lebhaftere Phantasievorstellungen, die einen sehr hohen Grad von sinnlicher Deutlichkeit erreichen.

Körperliche und geistige Konditionen, die mystische Erlebnisse begünstigen, sind beispielsweise Nahrungs- und Schlafentzug, aber auch die Einnahme von Halluzinogenen oder das Ausüben verschiedener Meditations- bzw. Gebetspraktiken.<sup>21</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass mystisch-ekstatische Erlebnisse bestimmte Bewusstseinszustände sind, die messbar und in ihrer Phänomenologie bestimmbar sind. Was ge-

---

<sup>19</sup> Dinzeltacher 1998, S. 3-4. Diese Erklärung bezieht sich spezifisch auf eine „christliche Mystik“. Erweitert man die Definition spiritueller Erfahrung auf eine umfassendere kulturelle Auslegung, die andere Religionen aber auch außerreligiöse Erfahrungswelten einschließt, so wird der Begriff Gott ersetzbar durch Natur, die Welt, das All, das Sein,... Wichtig anzumerken ist, dass die Erfahrungsmomente, die hier als mystisch-ekstatische Erlebnisse bezeichnet werden, auch nicht intendiert, d.h. zufällig, ohne vorlaufendes „Streben“ erfolgen können.

<sup>20</sup> Bei der Definition und Auflistung der Phänomenologie von mystischem Erleben beziehe ich mich auf die Dissertationsschrift Günter Schüttlers zu Darstellung und Aufbau mystisch-ekstatischer Erlebnisse. Schüttler 1968.

<sup>21</sup> Dinzeltacher 1985, S. 57-86.

nau sich neuronal abspielt und welche Komponenten im Einzelnen dabei eine Rolle spielen, ist aber ein noch offenes spannendes Forschungsfeld.<sup>22</sup>

Inwieweit unterscheidet sich nun dieses heutige Erklärungsmodell gegenüber dem Denkmodell mittelalterlicher Weltanschauung, welchen Stellenwert hatten mystische Erlebnisse in der Zeit des Heiligen Franziskus? Während man heute davon ausgeht, dass visionäre Phänomene Reflexe der individuellen Psyche des Schauers sind, wird das mystische Erlebnis im vorherrschenden Interpretationsmodell des Mittelalters als eine rein äußere Einwirkung gesehen.<sup>23</sup> Der Seher – aber auch die Masse der „mystisch Unbegabten“ – nimmt an, dass es Gott, die Engel, aber auch der Teufel und seine Dämonen sind, die dem Einzelnen Botschaften und Informationen übermitteln. Die Gesellschaft selbst akzeptierte visionäre Phänomene als real und relevant.<sup>24</sup> Während wir heute versuchen ein mystisch-ekstatisches Erleben durch wissenschaftliche Forschung zu- und einzuordnen, wird es von der mittelalterlichen Gesellschaft als Wunder kategorisiert, die Erlebnisfähigkeit dazu als göttliche Gnade angesehen.

Der Glaube an das Einwirken einer höheren Macht führte dazu, dass im Mittelalter Visionen häufig mit Handlungskonsequenzen verbunden waren (Umkehr, Bekehrung, Stiftungen,...). Wurden mystische Erlebnisse intentional herbeigeführt, so erfolgte die Vorbereitung zumeist nicht durch die Einwirkung von Drogen sondern durch Gebet, Meditation und Askese. Die intendierte Verwendung von Bildern zur meditativen Schau scheint sich erst im Laufe des 12. Jahrhunderts zu entwickeln bzw. findet ab dem 13. Jahrhundert gesteigerten Einsatz. Niederschlag in der Kunstproduktion findet dies in der Ausformulierung spezifischer Bildmedien – wie z.B. dem Andachtsbild des Schmerzensmanns.

Interessant ist, dass Visionen aber nicht nur die individuelle Psyche einer Person widerspiegeln sondern mit ihr auch eine kulturelle Gesamtprägung, die Wertevorstellungen einer Epoche. Die spezifischen Ausformungen von Visionen sind immer geprägt von den je-

---

<sup>22</sup> Beispielsweise beschäftigt sich die Forschung mit der Erfassung neurologischer Werte in transzendenten Zuständen der Meditation oder des Gebets. Es konnte u.a. nachgewiesen werden, dass bestimmte Regionen des Gehirns – zuständig für die Wahrnehmung eines Menschen in Abgrenzung zu seiner Umgebung – während des Erlebnisses inaktiv sind. Dies ist übereinstimmend mit der Phänomenologie des „Einswerdens“ bzw. der Depersonalisation und Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung. Weiters konnte ein Zusammenhang zwischen der Stimulierung der Schläfenlappen-Partie und der Produktion von Visionserlebnissen festgestellt werden. Begley 2001, Holmes 2001, Saver/Rabin 1997.

<sup>23</sup> Dazu Dinzlacher: „Die visionären Phänomene der Schauung sind Reflexe unserer seelischen Welt und entstehen durch Verarbeitung, Umbildung und Neukombination von Informationen, die uns genetisch mitgegeben wurden bzw. die im Lauf des Lebens von uns mittels unserer Sinnesorgane perzipiert wurden...Ihr heuristischer Wert ist ausschließlich für die Kenntnis der Psyche des Individuums von Bedeutung.“ Auch im Mittelalter kannte man vereinzelt – aufbauend auf antiker Traumtheorie – ein Interpretationsmodell, das dem heutigen ähnlich ist, und Traumphantomene auf die individuelle Verfassung des Träumers zurückführt. Dinzlacher 1989, S. 6.

<sup>24</sup> Über die Bedeutung von Vision und Traum für den mittelalterlichen Menschen im Gegensatz zum heutigen Interpretationsmodell: Dinzlacher 1989, S. 1-14.

weiligen „Weltbildern“ und auch Bildwelten. Was der mittelalterliche Mensch glaubt, wird in Visionen real; was er an visuellen Darstellungen kennt – drückt sich in den Bildern seiner Visionen aus.

Die gesellschaftsprägende Bedeutung visionärer Phänomene im Mittelalter lässt sich auch an der Wechselwirkung erkennen, die zwischen visionärer Schau und ikonographischer Ausformung nachgewiesen werden kann. Ein prägnantes Beispiel dazu ist die Ikonographie der Geburt Mariens nach den entsprechenden Revelationsberichten der hl. Brigitta von Schweden.<sup>25</sup> Aber auch bei der ikonographischen Entwicklung der *croci dipinte* lassen sich Impulse aus dem Gebrauch mystischer Praktiken erkennen.<sup>26</sup>

## 2.2 Rekonstruktion des historischen Erlebnisses in San Damiano

Wie weit kann nun ein einzelnes Erlebnis mystischer Erfahrung untersucht werden? Lässt es sich in diesem Fall überhaupt als solches verifizieren oder handelt es sich lediglich um eine literarische Fiktion? Erfahren wir, welche Rolle das Bildwerk dabei einnimmt? Kann man Rückschlüsse auf eine mögliche Aufstellung des Kreuzes ziehen? Folgendes Material steht zur Verfügung, um das Erlebnis des Hl. Franz in der Kirche von San Damiano nachzuvollziehen: schriftliche Quellen – insbesondere die Legendenbeschreibungen zum Leben des Franz von Assisi –, die Kirche San Damiano als Ort der Handlung und das Kreuzobjekt selbst.

### 2.2.1 Legendenberichte

Das zu untersuchende Ereignis ist durch verschiedene Vitenbeschreibungen überliefert.<sup>27</sup> Das Leben des Franz von Assisi ist quellenmäßig relativ gut dokumentiert. Helmut Feld liefert dazu einen Überblick über die Forschungslage:<sup>28</sup> Die erste Niederschrift über den Heiligen erfolgt in der *Vita prima* (I Cel) des Thomas von Celano um 1228/29 kurz nach dem Tod

---

<sup>25</sup> Dinzelbacher 1989, S. 13-14.

<sup>26</sup> Darauf werde ich im späteren noch eingehen.

<sup>27</sup> Zur Anschaulichkeit sind die relevanten Textstellen zum Damianoerlebnis in den verschiedenen Viten im Anhang als Auszug wiedergegeben:

Anhang A: Zum Damianoerlebnis in der *Vita Prima* des Thomas von Celano. Grau 1988, S. 84-85.

Anhang B: Zum Damianoerlebnis in der Dreigefährtenlegende. Grau 1993, S. 96-99.

Anhang C: Zum Damianoerlebnis in der *Vita Secunda* des Thomas von Celano. Grau 1988, S. 230-232.

Anhang D: Zum Damianoerlebnis in der Wundersammlung des Thomas von Celano. Grau 1988, S. 421.

Anhang E: Zum Damianoerlebnis in der *Legenda perusina*. Grau 1993, S. 226.

Anhang F: Zum Damianoerlebnis in der *Legenda maior* des Bonaventura. Clasen 1962, S. 261-263.

<sup>28</sup> Weiterführendes zu Entstehungszeit, -umstände und möglichen Verfassern der Franziskuslegenden: Feld 2007, S. 30-45.

Franz von Assisi. Nach einem schriftlichen Aufruf der Ordensleitung an alle Mitbrüder zuverlässige Erinnerungen und Kenntnisse von Leben und Wundern des Franziskus mitzuteilen, entsteht 1246/47 die *Vita secunda* (II Cel) von Thomas von Celano. Die *Legenda maior* des Bonaventura von Bagnoregio wird 1260/62 in Paris verfasst. Sowohl die Texte Thomas von Celanos wie auch die Schriften Bonaventuras zählen zu den sogenannten „offiziellen“ Lebensbeschreibungen des Heiligen, sie sind im Auftrag der Papstkirche oder der Ordensleitung mit dem Anspruch das „gültige“ bzw. „verbindliche“ Franziskusbild darzustellen verfasst. Darüber hinaus sind uns auch noch andere Quellenschriften bekannt. Die wichtigsten dieser sogenannten „inoffiziellen“ Schriften sind die *Drei-Gefährten-Legende* (3 soc, Entstehungszeit umstritten, eventuell zwischen den Jahren 1235-48) und die *Legenda Perusina* (Leg. per., terminus ante 1260, aufgrund verschiedener Merkmale von Ursprünglichkeit und Authentizität ist sie aber wahrscheinlich um einiges älter anzusetzen).<sup>29</sup>

Bevor ich auf die einzelnen Darstellungen des Ereignisses in den verschiedenen Quellen eingehe, muss klar gemacht werden, mit welchen Vorbehalten und Einschränkungen diese Texte zu lesen sind: Es liegt uns kein Erlebnisbericht von Franziskus selbst vor, es ist nicht sicher, ob die Verfasser der Legenden ihre Beschreibungen direkt von Erzählungen des Heiligen selbst oder wiederum durch Vermittlung anderer Personen erfahren haben. Das Erlebnis von Franziskus in der Kirche von San Damiano ereignet sich 1206, die erste Niederschrift darüber findet sich in der Dreigefährtenlegende erst in den 1230/40er Jahren, Jahre nach dem Tod des Heiligen. Die Legenden sind in Latein abgefasst, es erfolgt auch sprachlich eine Transformation der Erzählung. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass diese Legendenberichte nicht im Sinne einer heutigen historischen Biographie verfasst sind, sondern stark Intention, Erfahrung und Färbung von Schreiber und Auftraggeber wiedergeben.

### **Vita prima des Thomas von Celano<sup>30</sup> (1228)**

Zwei Jahre nach dessen Tod verfasst Thomas von Celano im Auftrag der päpstlichen Kurie die erste Lebensbeschreibung des Heiligen. Bei der Textstelle zu San Damiano findet sich kein Hinweis auf ein Visionserlebnis, einzig der Wiederaufbau der Kirche als erste Handlung nach der Lossagung vom Elternhaus wird erwähnt. Es ist offensichtlich, wie von Seiten des

---

<sup>29</sup> Nicht weiter in meine Untersuchungen aufgenommen habe ich Vitenschreibungen, die – aufgrund ihres zeitlichen wie auch fiktionalen Abstands zum Geschehen – zu weit entfernt liegen, um für das historische Ereignis relevante Ergebnisse zu schildern, z.B. die Fioretti (Entstehungszeit 1327-1340). Nicht mit einbezogen sind auch Legendenbeschreibungen, die sich inhaltlich völlig an eine der erwähnten Viten anlehnen und somit keine zusätzliche Erkenntnis zum tatsächlichen Geschehen zulassen, wie z.B. die Franziskuslegende von Julian von Speyer von 1232-39.

<sup>30</sup> Anhang A bzw. Grau 1988, S. 84-85.

Legendenverfassers versucht wird, die Instandsetzung der Kirche zu der sich Franziskus berufen fühlte in einen hagiographischen Wesenszug umzuwandeln. Umgemünzt wird damit die Beziehung der päpstlichen Kirche zu Franziskus beschrieben. Dabei wird der Topos „ein Gotteshaus wieder herstellen“ geschickt benutzt, um die Einbindung des Heiligen in die Institution der katholischen Kirche zu betonen: er baut kein neues Haus, sondern das altherwürdige bessert er aus.<sup>31</sup>

Ebenfalls in diesem Kapitel zu finden ist ein Tugendkatalog bzw. Lobgesang auf die Klarissen mit dem Hinweis, dass dieser Orden sechs Jahre nach der Bekehrung von Franziskus in San Damiano seinen Anfang nimmt.

### **Dreigefährtenlegende<sup>32</sup> (wahrscheinlich 1235-1248)**

Wie die Dreigefährtenlegende zeitlich und in Abhängigkeit zu den Celanoschriften einzuordnen ist, darüber ist sich die franziskanische Geschichtsforschung nicht völlig einig.<sup>33</sup> Eine Datierung in die Jahre 1235-1248 ist aber als wahrscheinlich anzunehmen. Hier findet das Visionserlebnis in der Kirche von San Damiano erstmals eine Niederschrift. Generell fällt – im Gegensatz zu den anderen Legendenberichten – die eher schlichte, beiwerklose, theologisch wenig umgedeutete Schilderung des Geschehens auf.<sup>34</sup>

Ausgangssituation für das mystische Erleben ist das Beten von Franziskus vor einem Bildnis des Gekreuzigten. Dieses Bildwerk erscheint ihm plötzlich lebendig, es spricht ihn an und er antwortet.

Welche – unter Kapitel „Definition mystisches Erleben“ genannten – Phänomene mystisch-ekstatischen Erlebens lassen sich nun in dieser Erlebnisschilderung erkennen?<sup>35</sup> Die erwähnten Durchströmungs- und Lichterlebnisse sind hier unter „*Jene Anrede aber erfüllte ihn mit so großer Freude und erleuchtet ihn mit so hellem Lichte*“ zu finden. Zustandsgefühle der Verzückung können ebenso auftreten wie ambivalente Gefühle, zum Beispiel dem Erschauern vor dem Numinosen. Das kann unter Beteiligung des vegetativen Nervensystems zum

---

<sup>31</sup> Franziskus suchte Zeit seines Lebens die Integration seines Ordens in die päpstliche Kirche. Nichtsdestotrotz ist die Beziehung zwischen Franziskanerorden und Papstkirche in den anfänglichen Jahrzehnten unter einem gewissen Spannungsfeld zu sehen, was sich auch in Konflikten innerhalb des Ordens abzeichnete. Reibungspunkte dabei bildeten ua. das angestrebte Armutsideal, aber auch die apokalyptischen Auslegungen der Schriften Joachims von Fiore. Dazu: Feld 2007, S. 449-496.

<sup>32</sup> Anhang B bzw. Grau 1993, S. 96-99.

<sup>33</sup> Ein Überblick zum Forschungsstand: Feld 2007, S. 34-38.

<sup>34</sup> Merkmale, die auf den gesamten Text der Dreigefährtenlegende zutreffen Grau 1993, S. 96, Anmerkung 4.

<sup>35</sup> Schüttler 1968.

Beispiel zu Haaresträuben oder Gänsehaut führen, im Text wäre das als „*zitternd und stau-  
nend*“ festgehalten. Eine wichtige Abweichung vom normalen Ich-Erlebnis sind Depersonali-  
sation und die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung, neben dem Gefühl des passiven  
Überwältigtwerdens erlebt sich der Mystiker als unendlich geweitet und/oder als mit dem  
Göttlichen identische Substanz. Auch dieses Merkmal wird in einer Textstelle ausgedrückt:  
„*dass er (Franziskus) Christus den Gekreuzigten wahrhaft in seinem Herzen fühlte*“. Das  
Bildwerk selbst findet zweifach seine Wirkung in dem mystischen Erleben. Es dient als Auf-  
merksamkeitsfokussierung im Gebet. Danach wird es Teil einer Affektprojektion. Der Erzäh-  
lung nach erscheint es Franziskus lebendig, beseelt, in einem Bewusstseinsgrad von gelebter  
Wirklichkeit.

Das Erlebnis wird als Ausgangspunkt des Heiligen im Streben nach dem Mitleiden Christi  
dargestellt und es wird sogleich auf den Höhepunkt dieser *imitatio christi* – die spätere Stig-  
matisation – hingewiesen. Nach außen hin demonstriert Franziskus, laut Legendenschreiber,  
dieses ständige Gedenken des Leidens Christus in der Negierung seines Körpers: „*Von jetzt  
an züchtigte er sich mit so strenger Kasteiung des Fleisches, dass er in gesunden wie in  
kranken Tagen gegenüber seinem Leib allzu streng war. Seinen Leib schonte er kaum oder  
niemals.*“

Aus der weiteren Abfolge der Erzählungen kann herausgelesen werden, dass die Vision in  
San Damiano einen sehr großen Eindruck bei Franziskus hinterlassen hat. Es folgt eine nach-  
haltige Reaktion auf das Erlebnis, es kommt zu einer radikalen Lebensumstellung. Dies  
geschieht trotz heftigstem Widerstand seiner Familie und Unverständnis von Seiten der  
Einwohner Assisis. Den Appell, den er scheinbar vom Kreuz vernommen hatte –, „*Franziskus,  
siehst du nicht, dass mein Haus in Verfall gerät? Geh also hin und stelle es mir wieder  
her!*“ –, nimmt er wörtlich. Der vormals reiche Kaufmannssohn beginnt um Almosen zu  
betteln und die Kirche zu sanieren.<sup>36</sup>

### **Vita secunda des Thomas von Celano<sup>37</sup> (1247/48)**

Nach einem schriftlichen Aufruf der Ordensleitung an alle Mitbrüder mit der Bitte, zuver-  
lässige Erinnerungen und Kenntnisse von Leben und Wundern des Franziskus mitzuteilen, hat  
Thomas von Celano 1247/48 eine zweite Lebensbeschreibung des Franziskus verfasst, die

---

<sup>36</sup> Zu den Bekehrungsjahren: Feld 2007, S. 99-135.

<sup>37</sup> Anhang C bzw. Grau 1988, S. 230-232.

„Vita secunda“ (II Cel). Wieder geht der Auftrag von der Kurie aus. Die Forschung vermutet aufgrund von Vergleichen, dass in dieser Legende auch der Inhalt der Dreigefährtenlegende mitverarbeitet wurde.

Der gesamte Prozess der Lossagung vom weltlichen Leben – der Kontakt mit den Aussätzigen, das Damianoereignis, die darauffolgende Flucht vor dem Vater – wird im Gegensatz zur Celanolegende von 1228 – nun deutlich detaillierter beschrieben.

Bei der Erzählung zur Vision fällt – im Gegensatz zur Dreigefährtenlegende – sofort ein gesteigerter Ausdruck auf: das „*innig vor dem Bild des Gekreuzigten beten*“ (3soc) wird zu einem „*demütigen und hingebungsvollen Hinwerfen vor dem Gekreuzigten*“. Franziskus „*zittert und staunt*“ (3soc) nicht nur über die Worte sondern er kommt „*beinahe von Sinnen*“. Das Erlebnis wird als „*ungewohnte Heimsuchung des Geistes*“ beschrieben.

Zusätzlich wird die Einmaligkeit des Ereignisses ganz deutlich hervorgehoben: „*In diesem Zustand sprach zu ihm alsbald – unerhört ist's seit ewigen Zeiten – das Bild des gekreuzigten Christus,....*“. Und etwas weiter unten: „*Wunderbare und für unsere Zeiten unerhörte Begebenheit! Wer kommt darüber nicht ins Staunen? Hat je einer Ähnliches wahrgenommen?*“

Die Affektprojektion des Bildes wird geschildert mit „*In diesem Zustand sprach .... das Bild des gekreuzigten Christus, wobei sich die Lippen auf dem Bilde bewegten.*“ Thomas von Celano lässt keinen Zweifel, dass „*.... der Geliebte zu ihm geredet ...*“. Er benutzt das Damianoereignis sogleich wieder, um auf die später eintretende und noch eingehend geschilderte Stigmatisation hinzuweisen: „*Von jener Stunde an ... zerschmolz seine Seele. Nicht lange mehr und es offenbarte sich die Liebe seines Herzens durch die Wundmale an seinem Leibe*“.

Thomas von Celano hat das Damianowunder erst in seiner zweiten Legendenbeschreibung aufgenommen, schlussfolgernd deshalb wohl auch nicht direkt von Franziskus gekannt, sondern über Dritte (mündlich oder schriftlich) mitgeteilt bekommen. Inwieweit diese von Franziskus auch Einzelheiten des genauen Hergangs übermittelt bekommen haben, lässt folgende Textstelle durchblicken „*Wirklich, durch und durch spürte er die unaussprechliche Wandlung seines Wesens; weil er aber dafür selbst keine Worte finden konnte, kommt es auch uns zu, zu schweigen.*“

### **Wundersammlung Thomas von Celano<sup>38</sup> (1252/53)**

Auch im dritten Werk Thomas von Celanos – einer Sammlung von Wundern des Heiligen, verfasst um 1252/53 – findet das Damianoereignis literarischen Niederschlag. Es „*sprach ihn im Gebet Christus vom Kreuzesholze herab an, und vom Munde des Bildes selber kam diese Stimme: Franziskus, geh,....*“ Das Erlebnis wird dabei offensichtlich als Präfiguration des Stigmataerlebnisses eingesetzt. Im selben Kapitel werden noch einige andere Kreuzwunder seiner Mitbrüder aufgezählt, die argumentativ auf die Legitimation der Wundmale des Heiligen abzielen.

### **Legenda perusina<sup>39</sup> (terminus ante quem 1260)**

Diese Quelle ist nur in einem einzigen Manuskript erhalten, die Episoden aus dem Franziskusleben sind nicht chronologisch geordnet und locker zusammengefügt. Insgesamt zeigt der Text Ursprünglichkeit und Authentizität, und lässt auf ein frühes Entstehungsdatum schließen.<sup>40</sup> Das Damianoereignis findet nur in einem einzigen Satz Erwähnung: „*Vom Geiste Gottes geführt, sah er die genannte armselige Kirche vom Einsturz bedroht.*“

### **Legenda maior des Bonaventura<sup>41</sup> (1260/62)**

Wird in den Viten des Thomas von Celano die Einzigartigkeit des Ereignisses stark betont, findet man in der Legenda maior eine starke Tendenz, das gesamte Leben des Franziskus in das Gerüst einer „Theologie der Mystik“ zu stellen. Überhaupt erfährt das hagiographische Franziskusbild um die Jahrhundertmitte durch Bonaventura eine Transformation und Korrektur: Hervorgehoben wird die schrittweise innere Vervollkommnung, der stufenweise Aufstieg zu Gott, der schließlich seinen Höhepunkt im Empfang der Stigmata findet. Krüger beschreibt dies mit „einer Umschichtung des übernatürlichen Wunders zu einem innerseelischen Prozess“.<sup>42</sup> Hintergrund dafür ist ein gesteigertes Interesse an Mystik- und Andachtspraktiken in der 2. Hälfte des 13. Jhdts. Diese finden literarisch Niederschlag in diversen Meditationsanweisungen und –schriften, wie z.B. in den *Meditationes vitae christi*. Der Lebensbeschreibung von Franziskus kommt dabei sicher Vorbildfunktion zu.

---

<sup>38</sup> Anhang D bzw. Grau 1988, S. 421.

<sup>39</sup> Anhang E bzw. Grau 1988, S. 226.

<sup>40</sup> Feld 2007, S. 39-41.

<sup>41</sup> Anhang F bzw. Clasen 1962, S. 261-263.

<sup>42</sup> Krüger 1992, S. 149-150.

Bei der hagiographischen Umdeutung Bonaventuras auffallend ist beispielsweise die Einbindung eines allegorischen Zahlensystems: dreimal spricht das Kreuz beim Damianoereignis zu Franziskus, insgesamt siebenmal erscheint ihm im Laufe seines Lebens der Gekreuzigte. Noch stärker als in der Celanolegende wird fokussiert auf ein sich durch das ganze Leben ziehendes Streben nach der *conformitas* mit dem Leiden Christi.

In der Damianoszene konkret findet man nun eine starke Betonung des Hörerlebnisses („hörte mit seinen leiblichen Ohren“, „Klang der wunderbaren Stimme“), zudem wird von „Tränen in den Augen“ berichtet und – wodurch sich der Erlebnisbericht doch stark unterscheidet – von einer „Entrückung im Geiste“, aus der Franziskus „wieder zu sich kommen“ musste. Was fehlt, ist die direkte Dialogsituation, die in der Dreigefährtenlegende mit der Antwort von Franziskus – sozusagen einer aktiven Handlung – gegeben war. Die Rolle des Bildwerks wird reduziert und bleibt visuell unangetastet, es bildet sozusagen nur Projektionsfläche eines Hörerlebnisses.

Bonaventura, der Verfasser der *legenda maior*, ist Franziskaner der zweiten Generation und – im Gegensatz zu Franziskus – theologisch hoch gebildet. Seine Schriften haben große Bedeutung im Bestreben, die mystische Vereinigung mit Gott in ein theologisch-begründetes Konzept zu bringen. Dies geschieht durch Umwandlung der direkten Gotteserfahrung in eine reglementierte, stufenweise Annäherung an Gott. Dabei ist die Intention von Seiten der päpstlichen Kirche sicher nicht unerheblich: diese unmittelbare Gotteserfahrung, die Franziskus vorführt und zu denen auch einige seiner Gefährten „erlebnisfähig“ sind, steht letztendlich in sehr großer Diskrepanz zur klerikalen Vermittlertätigkeit zwischen Gläubigen und Gott, auf die das System der päpstlichen Kirche aufbaut.

Bei dieser Reglementierung des Strebens nach mystischer Erfahrung kommt der kontemplativen Bildandacht – sozusagen als Einstieg in den Annäherungsprozess zu Gott – immer mehr Bedeutung zu. Bildobjekte werden nun bewusst als Instrument zur intentional herbeigeführten Jenseitsschau eingesetzt.<sup>43</sup> Diese verstärkte Auseinandersetzung mit dem Bildwerk als Mittel zur subjektiven Gotteserfahrung – aber auch die damit verbundene Problematik der Götzenanbetung und Idolatrie – fließen sicherlich auch in Bonaventuras Vitenbeschreibung mit ein.

---

<sup>43</sup> Krüger 1989, S. 189.

Insgesamt erhält die Darstellung des Lebens des Franziskus eine eindeutig hagiographische Umformung und Interpretation.

Von Bonaventura selbst sind auch eigene mystische Erlebnisse überliefert. Ihm erscheint 1259 am Berg Alverna ebenfalls der geflügelte Seraph in Gestalt des Gekreuzigten.<sup>44</sup> Es sei in den Raum gestellt, inwieweit auch persönliche Erfahrungen Detailausformulierungen über die Vision von San Damiano mitgefärbt haben.

### **2.2.2 Bildliche Darstellungen**

Aus der 2. Hälfte des 13. Jhdts. sind einige Szenendarstellungen erhalten, die das Damianoerlebnis zum Thema haben. Zu nennen sind das Glasfenster in der Oberkirche von San Francesco (um 1270, Abb. 14), eine Franziskustafel aus Siena (um 1290, Abb. 15) und einige Freskenzyklen. Die künstlerisch einflussreichste und auf den ersten Blick aussagekräftigste Darstellung ist Teil des Franziskuszyklus der Oberkirche von San Francesco (Beginn 14. Jhd., Abb. 2).<sup>45</sup>

Diese Bildquellen scheinen zunächst eindeutige Antworten auf die Frage nach dem originären Aufstellungskontext des Kreuzes zu geben. Bei einer kritischen Hinterfragung muss aber festgestellt werden, dass bei den bildlichen Quellen historisches Ereignis und Darstellung noch weiter auseinanderklaffen als bei den Legendenberichten. Schon zeitlich besteht eine Differenz von mehr als einem halben Jahrhundert: die erste bildliche Darstellung des Ereignisses ist aus den 1270er Jahren (Glasfenster in der Oberkirche). Das Fresko im Langhaus entstand vermutlich um 1300. Zusätzlich kumulieren die Interpretationsebenen: Bilder entstanden als visueller Reflex der schon existierenden – subjektiv ausformulierten – Heiligenlegende. Die Umsetzung der Szenen der Franziskusvita ist bildliche Interpretation der sprachlichen (schriftlichen – aber auch mündlichen) Überlieferung. Die Darstellung des Ereignisses wird noch einmal mit Intention, Absicht und Anschauung von Auftraggeber und Künstler eingefärbt.

---

<sup>44</sup> Ruh 1993, S. 412.

<sup>45</sup> Ich behandle hier nur die drei ältesten erhaltenen Darstellungen der „Damianoszene“. Weitere Beispiele für die bildliche Umsetzung des Damianowunders sind Freskenzyklen in Sta. Maria Novella in Pistoia (Abb. 16), S. Fermo Maggiore (Abb. 17) in Verona und S. Fortunato in Todi. Diese Fresken sind teilweise nur mehr in Fragmenten erhalten und paraphrasieren sehr stark den Zyklus der Oberkirche von Assisi.

Das Damianokreuz selbst befindet sich zur Zeit der Entstehung der ersten Szenenbilder zum Erlebnis schon länger nicht mehr in San Damiano sondern wird – seit etwa 1255 – im Nonnenchor von S. Chiara aufbewahrt und als Kultbild verehrt.<sup>46</sup> Eine originäre Aufstellung am Altar, wie im Zyklus der Oberkirche von San Francesco gezeigt, muss zwar in Erwägung gezogen werden, zur Belegung eines historischen Aufstellungskontext können die Szenenbilder aber nicht herangezogen werden.

Aus diesem Grunde geht der Ansatz meiner Analyse hier – im Vergleich zu den Legendenberichten – nicht von einer möglichen Annäherung an die tatsächliche Erlebniserfahrung Franz von Assisi aus. Vielmehr interessieren mich neben dem Manifestieren eventueller textlicher Grundlagen die Möglichkeiten der bildnerischen Umsetzung mystischen Erlebens; die damit verbundenen Schwierigkeiten aber auch Interpretationsspielräume. Wie setzt der Künstler die Vorstellung eines „sprechenden Bildes“ um? Wie wird das Visionserlebnis vom Künstler interpretiert?

### **Glasfenster der Oberkirche von San Francesco (1270er Jahre)**

Die älteste erhaltene Darstellung zum Thema befindet sich in der Oberkirche der Basilika di San Francesco in Assisi. Die Franziskusmeisterwerkstatt ist seit ca. 1260 in und um Assisi tätig. Die Glasfenster des Langhauses und Nordquerhauses, datierbar in die 1270er Jahre sind der zweite große Auftrag der Werkstätte für die Mutterkirche des Ordens (Abb. 18).<sup>47</sup> Etwa ein Jahrzehnt vorher wurde ein Freskenzyklus in der Unterkirche von dessen Werkstatt ausgeführt. Beide Bildprogramme basieren auf der Gegenüberstellung Christus mit dem Heiligen. Während der Freskenzyklus dies in einer Gegenüberstellung der *vita christi* mit der *vita francisci* macht, wird die *conformitas christi* im späteren Glasfensterzyklus durch Fokussierung auf das Stigmatisationsgeschehen herausgestrichen.<sup>48</sup> Damit wäre auch die bis dahin noch nicht vorkommende Darstellung des Damianowunders als „vorbereitendes Ereignis“ begründet. Eine ähnliche Tendenz findet man in den Vitenberichten, sehr stark dann in der wohl zeitgleich entstehenden *Legenda maior* des Bonaventura. Nach deren Verfassung wird 1266 vom Ordenskapitel der Auftrag ausgegeben, alle anderen sich im Umlauf befindlichen Viten – und derer gab es zahlreiche – zu vernichten. Die *legenda maior* wurde dann

---

<sup>46</sup> Dazu Kapitel 4.3.3: Aufstellung des Kreuzes in S. Chiara, S. 80-84.

<sup>47</sup> Cook 1999, S. 44-47. Martin 1997.

<sup>48</sup> Zur Umwandlung des hagiographischen Konzepts Franziskus durch Bonaventura: Krüger 1989. S. 188.

„alleinige offizielle“ Vita.<sup>49</sup> Trotzdem muss sie nicht unbedingt als zugrundeliegende Textquelle des Glasfensterprogramms ausgemacht werden: die Erscheinung bei der Stigmatisation ist eindeutig ein Seraph (Abb. 19), kein Gekreuzigter, ohne Kreuzdarstellung, die Ikonographie orientiert sich stark an der Szene aus dem Unterkirchenzyklus (Abb. 20).

Das Damianobild (Abb. 14) ist auf die Dialogsituation zwischen dem Heiligen und dem Bild des Gekreuzigten reduziert, einzige Ortsverankerung bilden die zwei Pfeiler hinter dem Kruzifix. Auffällig ist die Darstellung der *croce dipinta*: Sie entspricht nicht mehr der romanischen Ikonographie des vertikal ausgerichteten Christuskörpers wie am ursprünglichen Damianokreuz ersichtlich. Auch fehlen die Nebenfiguren; die seitlichen Platten sind mit einem ornamentalen Muster überzogen. Das Kruzifix ist ganz im „zeitgenössischen“ Typus des *christus patiens* abgefasst wie ein Vergleich mit einer *croce dipinta* desselben Künstlers zeigt (Abb. 21).<sup>50</sup>

Der Franziskusmeister interpretiert das mystische Erleben des Heiligen Franziskus sehr unmittelbar. Allein der gleiche Figurenmaßstab von Franziskus und Christus am Kreuz provoziert das Bild einer lebendigen Christusgestalt, die Protagonisten stehen im intensiven Blickkontakt. Auch dies entspricht nun gar nicht der Textstelle der *legenda maior*, die das Erlebnis ganz auf das Hören einer Stimme reduziert hat.

### **Tafel aus der Pinakothek in Siena (um 1290)**

Zeitlich um etwa 1290 anzusetzen ist eine Franziskustafel aus der Pinakothek von Siena<sup>51</sup> (Abb. 22), ursprünglich gefertigt für die Kirche San Francesco di Colle Val d'Elsa. Eine der acht Episodenszenen an den Tafelseiten zeigt das Damianowunder (Abb. 15). Die Szenen sind von links unten nach links oben und weiter von rechts oben nach rechts unten bis zum Tod des Heiligen abzulesen, wobei der Chronologie nur generell gefolgt wird.<sup>52</sup> Franziskus wird im Damianowunder – obwohl die Szene sich zeitlich noch vor der Ordensgründung abspielt – schon tonsuriert und im Ordenshabit dargestellt. Er ist auch mit den Stigmata ausgezeichnet, die er ja erst etwa 20 Jahre später empfängt. Diese sind ebenfalls auf den anderen chronologisch vor der Stigmatisation liegenden Szenen auszumachen.

---

<sup>49</sup> Feld 2007, S. 42.

<sup>50</sup> Martin 1997 S. 53-54.

<sup>51</sup> Cook 1999, S. 209-211, Krüger 1992 S. 202-203., Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980, S. 39.

<sup>52</sup> Auch die Szenen der „Stigmatisation“ und „Krippe von Greccio“ sind in ihrer Chronologie vertauscht. Cook 1999, S. 209.

Die Gestik der Franziskusfigur findet im Stigmatisationsbild derselben Tafel übrigens eine verblüffende Parallelität (Abb. 23). Dazu die Schriftstelle aus II Cel 10 zur Damianoszene: *„...Von jener Stunde an, durchbohrte seine heilige Seele das Mitleiden mit dem Gekreuzigten und, wie wir fromm glauben können, werden hier seinem Herzen, wenn auch noch nicht seinem Fleische, die Male des verehrungswürdigen Leidens tiefer eingedrückt.“*<sup>53</sup> Die festgestellte textliche Präfiguration findet demnach auch Niederschlag in der Bildproduktion.

Auf den Handlungsort einer Kirche wird durch eine Gebäudeansicht verwiesen. Das Christusbild selbst ist in dieser Darstellung überhaupt nicht mehr als gemaltes Tafelbild erkenntlich. Nun könnte man das einfache Holzkreuz mit dem eindeutig dreidimensional intendierten Christuskörper als Darstellung eines skulptierten Bildnisses verstehen. Der der menschlichen Größe angepasste Figurenmaßstab, der intensive Blickkontakt durch das leichte Kopfnicken und vor allem die Zuwendung der Gestalt durch das Reichen seiner rechten Hand zeigen, wie weit der Künstler in seiner Darstellung des „sprechenden Kreuzes“ geht. Trotzdem – und hier ist die Intention einer Lebendigwerdung eines Bildes im Gegensatz zu einer reinen Visionserscheinung klar erkennbar – ist das Kreuz fest am Altar und dadurch auch in der menschlichen Wirklichkeitsebene verankert. Zum Vergleich die Stigmatisationsdarstellung derselben Tafel (Abb. 23), in der wir es ebenfalls mit einer mystischen Vision zu tun haben: hier ist der Seraph im Verhältnis zu Franziskus um einiges kleiner dargestellt und schwebt in der Luft.

Die textlichen Grundlagen für die Darstellung der Episoden auf der Franziskustafel sind meiner Meinung nach schwer auszumachen. Nicht unmittelbar in Assisi unter der Diktion des offiziell-gültigen Ordensstandards entstanden, ist die verpflichtende Bindung an die zurzeit allein geltende Lebensbeschreibung wahrscheinlich loser. Eine rege mündliche Legendenbildung, sich eventuell noch im Umlauf befindlichen älteren Vitenbeschreibungen, möglicherweise aber auch zeitgenössische Gebetspraktiken haben die Auffassung des Künstlers sicherlich mitgefärbt.

### **Freskenzyklus der Oberkirche von San Francesco (Beginn 14. Jhdt.)**

Eine dritte Szene des Damianowunders führt uns wieder zurück ins Zentrum des franziskanischen Ordens nach Assisi: Hier finden wir im Langhaus der Oberkirche der Franziskus-

---

<sup>53</sup> Anhang B bzw. Grau 1993, S. 231. Dazu auch Cook 1999, S. 209.

basilika den bis dato umfangreichsten Franziskuszyklus (Abb. 24).<sup>54</sup> In der Sockelzone des 3. Jochs ist das Damianowunder abgebildet (Abb. 2).

Die Ortsangabe ist durch den geöffneten Kastenraum gegeben. Dabei benutzt der Künstler geschickt den Topos der verfallenen Kirche, um uns einen Einblick in das im Inneren der Kirche sich abspielende Ereignis zu geben. Franziskus kniet vor dem Altar, er steht im Blickkontakt mit dem Bild des Gekreuzigten, das auch eindeutig als Bildwerk dargestellt ist. Vergleicht man es mit dem tatsächlichen Damianokreuz, stimmt das Größenverhältnis zur Figur, die Christusgestalt ist ähnlich wie am umbrisch-romanischen Kreuz frontal am Kreuz dargestellt, die Füße nebeneinander, der Körper und die Arme gestreckt; auch finden wir auf den Seitentafeln, die dem Kreuztypus entsprechenden üblichen Mitprotagonisten der Passionsszene, hier aber nur jeweils eine links und eine rechts, nicht die Figurenmenge wie am Originalkreuz. Unterschiedlich ist auch die Umrissform des Kreuzes, sie entspricht interessanterweise aber ziemlich genau der Umrissform der *croce dipinta* des schon besprochenen Franziskus-Antonius-Fensters (Abb. 14).

Im Kontrast zu den im Linearen verhafteten Assistenzfiguren auf den Seitentafeln hebt sich die Christusgestalt deutlich plastisch ausgeformt vom planen Kreuz ab und lässt vermuten, dass der Künstler die Figur als dreidimensional erlebt wiedergegeben haben will.<sup>55</sup> Dies ist erkennbar an der Modellierung der Arme und der Seite Christus; der Kopf ist im Dreiviertelprofil dargestellt und von der Bildfläche abgehoben (Abb. 25).

### **Visuelles Umsetzen von mystischen Erlebnissen**

Zusammenfassend möchte ich nochmals auf die Herausforderung hinweisen, auf die sich der Künstler bei der Darstellung eines „sprechenden Kreuzes“ einlässt. Das Objekt soll – im Unterschied zu einer reinen Vision – gleichzeitig zwei verschiedenen Realitätsebenen zuordenbar sein: einer sinnlich für alle Menschen erfahrbaren Wirklichkeit als Tafelkreuz und einem, zeitlich begrenzten, transzendenten Zustand von Beseelung. Diese Problemstellung verschärft sich sicher, je weiter die Szenendarstellung sich von einem typologisch getragenen Programmfokus, wie in den Glasfenstern der Oberkirche, zu einer illustrierenden, erzählenden

---

<sup>54</sup> Belting 1977. Poeschke 1985. Poeschke 2003. Die Datierung des Zyklus ist weiterhin umstritten und wird von „um 1300“ bis Anfang des 14. Jhdts. angesetzt.

<sup>55</sup> Der schlecht erhaltene Zustand des Kreuzdetails liegt womöglich an einer partiellen *al-seco*-Ausführung des Kreuzobjekts. Dies wiederum lässt auf eine besondere Sorgfalt schließen, mit der der Künstler das Kreuz ausgeführt hat.

Historie verlagert, wo der sich formierende Anspruch, Bilderzählung im Sinne eines „Wirklichkeitsausschnitts“ darzustellen, auswirkt.

Es ist für den Künstler bei der Darstellung des „sprechenden Kreuzes“ nicht – wie z.B. in den schriftlichen Quellen – möglich zu umschreiben, zusammenzufassen oder auch auszulassen. Als Beispiel nenne ich hier die *Leg per*, die das Damianoerlebnis durch einen einzigen Satz erfasst, ohne sich dabei widersprüchlich zu den übrigen Texten zu verhalten: „*Vom Geiste Gottes geführt, sah er die genannte armselige Kirche vom Einsturz bedroht.*“<sup>56</sup>

Der Maler nimmt – bewusst oder unbewusst – Stellung und interpretiert damit: Sprechendes Bildnis oder Vision des Gekreuzigten? Er tut dies mit Mitteln wie Figurenmaßstab, dem Kommunizieren der Protagonisten im Sinne von Blickkontakt und Zuwendung aber auch intendierter dreidimensionaler Darstellung und Wirklichkeitsverankerung durch die Anbindung an einen Realraum. Dabei ist, wie wir sehen, der Interpretationsspielraum für den Künstler sehr groß und geht – auch im Ambiente des Ordenszentrums – weit über die textlichen Überlieferungen des Geschehnisses hinaus.

### **Bilddokumente als Legimitation des Stigmataempfangs**

Dass die Anerkennung der Stigmatisation in den ersten Jahrzehnten nach dem Tod des Heiligen durchaus eine umstrittene Sache war, lässt sich anhand einer Serie von Papstbulen erkennen, die allesamt deren Bezeugung zum Inhalt haben.<sup>57</sup> Das Bestreben nach Verankerung und Beglaubigung dieser besonderen „Heiligkeitsmerkmale“ im öffentlichen Bewusstsein schlägt sich sowohl literarisch – in den Legendenberichten – als auch in den frühen bildlichen Darstellungen von Franziskus nieder.

Diese Bezeugungsintentionen machen es auch verständlich, warum sich das Stigmataerlebnis als narrative Bilderzählung als erstes aus dem Zusammenhang der zyklischen Darstellung des Franziskuslebens löst und sich als autonomes Tafelbild etabliert (Abb. 26).

Aber auch in anderen Darstellungstypen lässt sich die Betonung der Wundmale als Auszeichnung einer besonderen Heiligkeit erkennen.

---

<sup>56</sup> Siehe Anhang D bzw. Grau 1988, S 226.

<sup>57</sup> Zwischen 1237 und 1291 wurden neun päpstliche Bullen erlassen, die die Stigmatisation als authentisch bezeugen sollen. Dazu: Vauchez 1968.

Bei den ganzfigurigen Tafelbildern wird Franziskus mit den fünf Wunden dargestellt, wobei die Brustwunde demonstrativ durch einen Gewandschlitz offen gelegt wird, die Hände im Segensgestus zeigen die Wunden (Abb. 27, 28).

Bei den Szenenbildern erkennt man die literarisch schon vorgegebene Präfiguration des Damianoerlebnisses zum Stigmatisationsempfang. Dies ergibt sich einerseits aus der ikonographischen Abfolge bzw. Auswahl die getroffen wurde, wie in den Glasfenstern der Oberkirche von San Francesco dargelegt (Abb. 14, 29). Andererseits auch aus rein formalen Aspekten des Bildaufbaus heraus (Abb. 15, 23). Diese Analogie der beiden Szenen kann bis zu einer völligen Überblendung der beiden Kreuzerlebnisse führen, wie es in einer Stundenbuchminiatur ersichtlich wird (Abb. 30). Hier ist der Stigmataempfang des Franziskus in einen Kirchenraum verlagert, wobei der Seraph am Altar aufgestellt gezeigt wird.<sup>58</sup>

### **2.2.3 Kirche San Damiano**

Im Hinblick auf eine historische Rekonstruktion des Damianoereignisses möchte ich nun den Ort untersuchen, wo das Visionserlebnis stattfand: die Kirche San Damiano, die sich etwa zwei Kilometer außerhalb von Assisi in unbesiedeltem Gebiet befindet (Abb. 31). Heute treffen wir auf eine einfache Saalkirche mit tonnengewölbtem Langhaus, in der Höhe reduziertes Presbyterium und anschließender Apsiskonche. Sowohl über dem Langhaus wie auch über dem Presbyterium befinden sich weitere Räumlichkeiten. Das Kirchengebäude liegt eingebettet in einer Klosteranlage, links vom Eingang befinden sich ein Kreuzgang und das Refektorium, rechts angebaute Kapellen und der Nonnenchor (Abb. 32, 33, 34). Wie hat diese Gebäudeanlage aber nun zum Zeitpunkt des Damianoerlebnisses ausgesehen?

#### **In den Legendenbeschreibungen**

Aus den Viten erfahren wir, dass die Kirche 1206 verfallen war. Dieser Grad des Verfalls ist sicherlich zu hinterfragen. Die „Drei-Gefährten-Legende“ und später auch Bonaventura schreiben zwar von einem baldig drohenden Einsturz, beide geben als Grund aber das hohe Alter der Kirche und nicht eine verlassene Kultstätte an.<sup>59</sup> Die Kirche ist mit Sicherheit in „Funktion“, alle Quellen berichten von einem zugehörigen Priester. Das Gebäude wird immer

---

<sup>58</sup> Krüger 1992, S. 150.

<sup>59</sup> Anhang B bzw. Grau 1993, S. 97. Anhang F bzw. Clasen 1962, S. 262.

mit Kirche, Kirchlein bezeichnet, von einem ehemaligen Kloster oder Orden wird in den Legenden nichts erwähnt. Eine mögliche Aufstellung des Kreuzes kann aus den Berichten nicht herausgelesen werden. 3soc nennt zwar ein „*Beten vor einem Bild des Gekreuzigten*“, In Cel II und der Leg mai „*wirft Franziskus sich vor dem Gekreuzigten nieder*“. Dies lässt zwar auf eine gewisse räumliche Unmittelbarkeit schließen. Genau wie bei der Detailausformulierung ist hier aber – mit dem Hinweis auf die starke Tradierung vom ursprünglichen Erleben des Heiligen bis hin zur Niederschrift – ein Verifizieren von Details wenig sinnvoll.

### **San Damiano Baugeschichte I (1. H. 11. – Beginn 13. Jhdt.)**

Das Interesse an der Baugeschichte von San Damiano entzündete sich von Beginn an an der Verbindung des Gebäudes mit dem Leben und Wirken der beiden assisianischen Heiligen: Franziskus und Klara. Besonders die – durch die Legendenschreibungen überlieferten – Interventionen von Franziskus am Gebäude interessierten die Historiker, aber auch die enge Verknüpfung des gesamten Areals mit der Entstehung und Entwicklung des Klarissenordens.

Schon die frühe Forschung zur Damianokirche war sich weitgehend einig, dass die heute bestehende Struktur des Kirchengebäudes und auch weite Teile des Klosterkomplexes noch so erhalten sind, wie es zur Zeit des Auszugs der Klarissen aus San Damiano (ca. 1260) der Fall war.<sup>60</sup> Verschiedene Hypothesen gab es zum Aussehen und zur Funktion der Kirche (Möglichkeit einer bestehenden Klosteranlage), bevor sie eine Rolle im Leben des Franziskus spielte (vor 1206), aber auch über die verschiedenen Adaptierungsphasen während der Anwesenheit des Schwesternkonvents (1206 bis ca. 1260).

Einige „Anomalien“ in der Baustruktur waren dabei sicheres Zeichen für eine komplexe Baugeschichte: die Länge der Kirche ist im Verhältnis zur Breite sehr groß, die Apsiskonche schließt leicht seitlich versetzt an das Presbyterium an, letzteres ist um ein Drittel tiefer als das Langhaus, auch unterscheidet sich die Querschnittform von Langhaus- und Presbyteriumsgewölbe, das Fußbodenniveau ist leicht in Richtung Osten abfallend und liegt am Westeingang insgesamt ca. 1,10 m unterhalb des Außenniveaus.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Wichtige Beiträge zur Baugeschichte San Damianos: Cristofani 1882, Bracaloni 1926, Bigaroni 1987, Romanini 1986.

<sup>61</sup> Diese Beobachtungen führten Bigaroni z.B. zu der Hypothese einer ursprünglichen Kryptakirche (Abb. 35) mit zweigeschoßigem Presbyteriumsraum. Diese Theorie konnte aber in den neuesten archäologischen Untersuchungen nicht bestätigt werden. Siehe dazu: Bigaroni 1987, S. 54-73.

1995/1996 wurden schließlich archäologische und architektonische Untersuchungen am Gebäudekomplex der Kirche vorgenommen.<sup>62</sup> Diese brachten zwar durchaus neue Erkenntnisse, führten aber – was die Bestimmung der einzelnen Bauphasen betrifft – zu sehr divergierenden Ergebnissen. Nach eingehendem Studium der vorgelegten Thesen schließe ich mich weitgehend dem 2005 publizierten Rekonstruktionsversuch von Pani/Fichera/Mancinelli an.<sup>63</sup> Dabei nimmt das Autorenteam auch Stellung zu den abweichenden Thesen von Righetti Tosti-Croce und Castellani/Bernacchio.<sup>64</sup>

Die Untersuchungen des Areals des heutigen Konvents ergaben eine Frequentierung der Stätte schon in der Antike und im Frühmittelalter.<sup>65</sup> Bei der Errichtung einer Kirche in der 1. Hälfte des 11. Jhdts. sind jedenfalls in der Presbyteriumszone Mauerreste aus früheren Perioden wieder verwendet worden. Im Gegensatz dazu sind in der Langhauszone von diesem romanischen Kirchenbau (1. Hälfte 11. Jhd. – Anfang 13. Jhd.) keine Maueraufbauten erhalten. Dort wurden die Wände in einer späteren Phase (aufgrund der Errichtung des darüber liegenden dormitorios für die Klarissen, zwischen 1212 und 1260) nochmals gänzlich abgetragen. Das stellt die tatsächliche Ausdehnung des romanischen Gebäudes Richtung Westen in Frage. Als möglicher westlicher Abschluss könnte dabei die unter USM 234 gekennzeichnete Struktur funktioniert haben. Dies würde eine Längsausdehnung von 10,30 m – ohne apsidialen Abschluss gemessen – ergeben (Abb. 37, 38). Für diese These spricht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Breite und Länge der Kirche. Die Ausmaße des romanischen Kirchleins entsprächen ganz der Porziuncola-Kirche, die – überbaut und „konserviert“ im Kirchenbau S. Maria degli Angeli – ebenfalls als Wirkungsstätte von Franziskus verehrt wird (Abb. 39). Eine erst spätere Verlängerung des Langhauses würde auch das Problem des großen Niveauunterschieds von Außen- und Innenraum am heutigen Eingang erklären. Das Bodenniveau der romanischen Kirche im Presbyteriumsraum lag jedenfalls nochmals um

---

<sup>62</sup> Initiiert wurden die Restaurierungsarbeiten von Pater Giulio Mancini. Das Untersuchungsteam bestand u.a. aus: Letizia Ermiani Pani, Maria Grazia Fichera, Maria Letizia Mancinelli.

<sup>63</sup> Pani/Fichera/Mancinelli 2005.

<sup>64</sup> Die vorgeschlagenen Bauphasen von Tosti-Croce (Abb. 36): Vor dem Einzug der Klarissen besteht nur ein rechteckiger Bau entsprechend dem heutigen Langhaus, nicht als Kirche sondern als Hospitium. Für die Schwesternschaft wird er mit dem dormitorio darüber erweitert. In einem folgenden Schritt wird der gesamte östliche Baublock als Kapelle(n) angefügt (heutiges Presbyterium, oratorio, laboratorio), jedoch ohne Verbindung zum westlichen Bau. Erst in einer Phase nach dem Auszug der Klarissen wird der Raum des heutigen Presbyteriums zum heutigen Langhaus geöffnet. Righetti Tosti-Croce 2002. Bernacchio/Castellani 1986. In der Stellungnahme dazu: Pani/Fichera/Mancinelli 2005, S. 89-92.

<sup>65</sup> Mauerreste im Bereich des heutigen Presbyteriums wurden in den späteren Bauten weiterverwendet. Es gibt aber keine kontinuierliche Nutzung des Areals, festgestellt wurde zum Beispiel auch eine Phase der Zerstörung durch ein Erdbeben und/oder einen Erdbeben und Spuren eines Brandes. Im Frühmittelalter gibt es Zeugnisse, die den Ort als Begräbnisstätte auszeichnen, wahrscheinlich über einen längeren Zeitraum, Gräber aus zumindest zwei nicht zusammenhängenden Perioden konnten gesichert werden. Bei einem dieser Gräber lässt sich auf die Bestattung einer verehrten oder sozial hoch angesehenen Person schließen. Die Lage des Grabes wird in die Struktur nachfolgender Bauten wissentlich einbezogen. Möglich, dass im Zusammenhang mit dem Areal als Begräbnisstätte auch schon ein christliches Kulthaus existiert hat. Dieses hätte aber nicht auf dem heutigen Platz der Kirche gestanden. Nach Pani/Fichera/Mancinelli Phase I bis III. Pani/Fichera/Mancinelli 2005, S. 5-9 bzw. 19-27.

einiges tiefer als heute (70 cm). Die darüber liegenden Schichten konservierten die Reste einer Treppe, die in der Apsiskonche abschließt (Abb. 40).

Das Langhausgewölbe – wie die Außenmauern – stammen mit Sicherheit aus einer späteren Periode (nach 1212). Pani/Finchera/Mancinelli schlagen für die ursprüngliche Deckenkonstruktion des Langhauses eine Holzbalkendecke vor, wobei sie nicht näher auf die Ausformulierung der „Nahtstelle“ zwischen Holzbalkendecke des Langhauses und Tonnengewölbe des Presbyteriums eingehen. Diese auch an der heutigen Deckenkonstruktion sichtbare Schnittstelle zwischen Laien- und Presbyteriumsraum, ergäbe für die Kirche aus romanischer Periode aber ein völlig unnatürliches Verhältnis. Das Presbyterium inklusive der Apsis wäre sogar um einiges länger als das Langhaus. Meines Erachtens ist ein ursprünglich durchgehendes Tonnengewölbe anzunehmen, ähnlich wie in der schon erwähnten Porziuncola-Kirche (Abb. 39). Eine mögliche Raumaufteilung zwischen Liturgie- und Laienraum lässt sich an der gefundenen Bodenstruktur ablesen (Abb. 37). Folgernd nehme ich an, dass die heutige Achse Presbyterium-Langhaus erst beim Verlängern weiter westwärts versetzt und in den unterschiedlichen Deckenkonstruktionen sichtbar wurde.

Wahrscheinlich gab es schon damals die heute noch beibehaltene Öffnung im Süden des heutigen Presbyteriums und leicht westlich versetzt ein Pendant im Norden, das aber zu späterer Zeit zugemacht wurde. Auch auf der südöstlichen Schulter der Apsis fanden sich Spuren einer Öffnung, deren Schließung nach innen funktionierte, die Tür ist eventuell ins Freie gegangen oder aber in einen angrenzenden Raum, möglicherweise eine Sakristei oder die Wohnung des betreuenden Priesters.

Was die Datierung der romanischen Kirche betrifft, wurden Keramikteile aus der 1. H. d. 11. Jhdts. gefunden, die vermutlich Zeugnis vom Baustellenbetrieb geben. Aus dem Jahr 1030 gibt es erstmals auch eine schriftliche Erwähnung von San Damiano. In der Quelle wird von einer Kirche und einem zugehörigen Priester gesprochen. Es gibt keinerlei Hinweise auf das Bestehen einer Ordensgemeinschaft oder Klosteranlage.

Über die Breite der gesamten Apsiskonche zieht sich heute – teilweise verdeckt durch die späteren Einbauten des Chorgestühls – ein Fresko von Madonna mit Kind, flankiert von S. Rufino, dem Stadtpatron von Assisi und San Damiano, dem Patron der Kirche (Abb. 41). Das Bildwerk ist sehr schlecht erhalten und die Datierung des Freskos sehr divergierend. Auffällig ist, dass weder Franziskus noch Klara abgebildet sind, d.h. aufgrund der ikonographischen Anlage ist eine Dekoration vor der Heiligsprechung des Franziskus (1228) anzunehmen. Bracaloni argumentiert seine These einer sehr frühen Einordnung des Freskos (1. H. 11. Jhdt.) mit den sichtbar byzantinischen Einflüssen. Bigaroni dagegen setzt für die Entstehung des Bildes einen Zeitpunkt nach dem Einzug der Klarissen, d.h. nach 1212 an.<sup>66</sup> Sein Hauptargument – eine gemeinsame Putzschicht des Freskos mit dem von ihm angenommenen „communicchino“-Fenster in der Apsis – ist so aber nicht haltbar. Fresko und Ornamentierung des Fensters sind zwar auf derselben Putzschicht gemalt, bei der Öffnung handelt es sich aber nicht um das in verschiedenen Quellen genannte „communicchino“-Fenster der Klarissen. Die Maße des in S. Chiara als Reliquie aufbewahrten dazugehörigen Eisengitters (Abb. 42) stimmen nicht überein, außerdem wäre die Öffnung viel zu weit oben, um die Kommunion bequem durchreichen zu können (Abb. 43).<sup>67</sup> Bei der südlichen Öffnung handelt es sich vermutlich um ein ganz gewöhnliches Apsisfenster zur Illuminierung des Innenraums, wie man es zum Beispiel auch in der romanischen Kirche S. Stefano in Assisi findet (Abb. 44).

Insgesamt ergibt sich für die romanische Kirche, wie sie Franziskus Anfang des 13. Jhdts. erlebt hat, ein einfaches einschiffiges, tonnengewölbtes Gebäude mit den bescheidenen Maßen von ca. 4,75 m Breite und 11,80 m Länge. Als Deckenkonstruktion ist ein durchgängiges Tonnengewölbe anzunehmen. Das Bodenniveau ist im Vergleich zu heute noch um einiges tiefer anzusetzen, die Höhe, gemessen im Presbyterium würde ca. 5 m betragen. Dort befand sich auch ein Stiegenaufbau, der zur Apsiskonche hin endete und wohl den Platz des Altars indiziert. Die Trennung Liturgie- und Laienraum entspricht nicht der heutigen Situation und ist weiter ostwärts anzunehmen.<sup>68</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit hat ein Madonnenfresko oberhalb des Apsisfensters ebenfalls zur Ausstattung gehört, wie Franziskus sie 1206 erlebt hat.

---

<sup>66</sup> Bracaloni 1926, S. 17-19. Bigaroni 1987 S. 83-84.

<sup>67</sup> Darauf hingewiesen wurde ich in einem Gespräch mit Pater Pier Damiano im Herbst 2008 in San Damiano, Assisi. Freskenspuren der möglichen „communicchino“-Öffnung finden sich aber weiter südlich am Schulterbogen der Apsis.

<sup>68</sup> Mit dieser These der baugeschichtlichen Abfolge erklären sich auch alle eingangs genannten „Anomalien“: das unausgewogene Verhältnis von Länge und Breite, der niedrigere und leicht aus der Achse verschobene Presbyteriumsraum sowie der Höhenunterschied von Außen- und Innenniveau beim Westeingang.

## 2.2.4 Das Kreuzobjekt und seine mögliche Aufstellung

Wie wir aus den Legendenberichten wissen, hat sich auch das Damianokreuz in der Kirche befunden. Es hat zwar nicht zur Grundausrüstung gezählt, kann aber – wie später ausgeführt – in die 1. H. des 12. Jhdts. datiert werden.<sup>69</sup> Gut möglich, dass es beim mystischen Erleben von Franziskus schon zwischen 50 und 100 Jahre in der Kirche aufgestellt war. Wo genau hat dieses Kreuz 1206 gestanden bzw. gehangen?

Die schriftlichen Quellen geben hierüber keine Auskunft. Durch die Analyse der Baugeschichte konnte der Kirchenraum sehr gut rekonstruiert werden und somit die Aufstellung so wie sie heute am Triumphbogen zu sehen ist, ausgeschlossen werden (Abb. 45).<sup>70</sup>

Die bildlichen Quellen, vor allem das Fresko in der Oberkirche von San Francesco (Abb. 2), suggerieren eine Aufstellung am Altar, welcher sich im romanischen Bau höchstwahrscheinlich auf dem Treppenaufbau zur Apsiskonche befunden hat. Trotz dieser augenscheinlichen Argumentation muss auch diese Aufstellungsart in Frage gestellt werden: Zur Zeit der Entstehung des Freskenzyklus befindet sich das Damianokreuz schon lange nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort, sondern wurde im Zuge der Umsiedlung der Klarissen nach Santa Chiara in den damaligen Nonnenchor gebracht, zusätzlich hat die Gesamtstruktur der Kirche von San Damiano in den Jahren zwischen 1206 und dem Auszug der Klarissen erhebliche Veränderungen erfahren. Nicht außer Acht lassen möchte ich die Dimension des Holzkreuzes in Relation zur übrigen Kirchengestaltung. Mit immerhin 2,09 m auf einem Altar stehend, ergäbe sich eine äußerst unharmonische Verbindung zum Madonnenfresko und der vorhandenen Fensteröffnung.

Als weitere Möglichkeit ist die Aufstellung des Objekts als Triumph- bzw. Laienkreuz in Betracht zu ziehen. In dieser könnte die Anbringung an der Schwelle zwischen ursprünglichem Presbyterium und Langhaus, also etwas ostwärts von der Tür zum Sepolcreto, abgehängt von der Decke oder auf einem Raumteiler stehend erfolgt sein.

---

<sup>69</sup> Dazu Kapitel 3.2: Einordnung des Damianokreuzes – Datierung, Aufstellung, Funktion, S. 55-59.

<sup>70</sup> In der 1. H. des 20. Jhdts. wurde ein Kopie des Kreuzes angefertigt und im Kirchenraum von San Damiano aufgestellt.

## 2.3 Kreuzesmystik und visuelle Medien im 13. Jhdt.

Waren die vorigen Kapitel eng auf das Ereignis im Jahre 1206 fokussiert, möchte ich das Visionserlebnis nun in einem größeren kontextuellen Zusammenhang verorten. Einerseits soll eine zeitliche Einordnung des Berichts innerhalb mittelalterlicher Kreuzesmystik erfolgen, andererseits möchte ich die Rolle von Franziskus als Mystiker und seinen Umgang mit visuellen Medien näher beleuchten.

Die Entwicklung mittelalterlicher Kreuzesmystik kann im Rahmen dieser Arbeit nur skizzenhaft angedeutet werden.<sup>71</sup> Besonders im Laufe des 13. Jahrhunderts sind massive Entwicklungszüge erkennbar. Wichtige Impulse gehen dabei vom Franziskanerorden aus, wobei der Ordensgründer als Leitbild vorangestellt wird. Wichtige Punkte wie der Status von Visionen in der Gesellschaft, die anfängliche Neuartigkeit von Kreuz- und Stigmataerlebnissen – welche dann innerhalb kurzer Zeit heftige Resonanz erfahren –, die Verfassung theologischer Schriften zur Mystik, das Entstehen reglementierter Gebetspraktiken wurden schon in den vorigen Kapiteln angesprochen. Die Stellung des Damianoerlebnisses innerhalb dieser Entwicklung möchte ich nun in einem Vergleich der überlieferten Berichte von Kreuzvisionen nochmals verdeutlichen.

### 2.3.1 Kreuzerlebnisse vor und nach Franziskus

„...unerhört ist's seit ewigen Zeiten...“<sup>72</sup> So beschreibt Thomas von Celano 1246/47 die Begebenheit des Heiligen vor der *croce dipinta*. Auch in der Forschung wird oft vom „ersten sprechenden Crucifix“ der christlichen Religionsgeschichte gesprochen.<sup>73</sup> Ganz ohne vorlaufende Tradition kann das Erlebnis nun aber nicht gesehen werden. Schon aus früheren Jahrhunderten sind vereinzelt Berichte bzw. Legenden ähnlichen Charakters bekannt. So erscheint zum Beispiel Gregor von Tours im 6. Jhdt. im Traum ein gemaltes Bild des gekreuzigten Herrn in der Hauptkirche von Narbonne. Auch von Bernhard von Clairvaux ist ein „Kreuzwunder“ überliefert: ein Zisterziensermönch hat eine Vision während er den Heiligen beim Gebet beobachtet: vor Bernhard erscheint ein Kreuz mit Kruzifix und umarmt ihn.<sup>74</sup> Zeitlich und örtlich erstaunlich nahe ist der Bericht über Giovanni Gualberto, dem Ende des

---

<sup>71</sup> Zur Entwicklung der Kreuzesmystik und des Erlösungsgedankens durch eine *imitatio christi*: Choate 2002, S. 234-238.

<sup>72</sup> Anhang C bzw. Grau 1988, S. 230.

<sup>73</sup> Zum Beispiel bei Feld 2007, S. 118.

<sup>74</sup> Weiterführendes: Feld 2007, S. 118-120.

11. Jhdts. in San Miniato in Florenz das dortige Kreuzbildnis zugenickt haben soll (die Szene wird dargestellt auf einer Tafel Giovanni del Bionde in der Capella di San Silvestro, S. Croce, Florenz, 14. Jhd., Abb. 46). Ein sprechendes Kreuz findet man auch in der Legende der Heiligen Irmgard von Süchteln, die im 11. Jahrhundert gelebt hat.<sup>75</sup> Eine Episode beinahe zeitgleich mit dem Damianoereignis findet sich in der Biographie von S. Dodone di Haske. Der stürzt mit Kameraden in ein verlassenes „oratorio“, dort „*cum vocatus a sociis absendere vollet, audivit vocem quasi de imagine crucis sonatem: Quare si accelleras? Nam diutius in isto loco es perman surus...*“.<sup>76</sup>

Deutlich erkennbar ist ein rasanter Anstieg von Berichten und Legenden über Kreuzerlebnisse ab der 2. Hälfte des 13. Jhdts.<sup>77</sup> Dies ist sicherlich im Zusammenhang mit der sich aus dem Umfeld der neuen Bettelorden stark verbreitenden Kreuzesmystik zu sehen. Franziskus selbst bildet dabei mit seiner bis zum Lebensende durchgängig praktizierten Identifikation mit dem Leiden Christi nicht unerheblichen Antrieb. Berichten die Legenden später doch von einer noch „unerhörteren“, noch nicht da gewesenen Intervention Gottes: Franziskus erhält auf wundersame Weise etwa zwei Jahre vor seinem Tod die Wundmale Christus auf seinem Körper nachempfunden. Und auch die Erlebnisform der Stigmatisation findet bald zahlreiche Nachfolge.<sup>78</sup>

### 2.3.2 Neue Gebetstechniken entstehen

1260 in der Schilderung des Erlebnisses durch Bonaventura in der *Leg mai* ist die Betonung der Einzigartigkeit des Kreuzerlebnisses schon ganz verschwunden. Im Gegenteil, in seinem Bericht erscheint der Gekreuzigte Franziskus wiederholt. Diese Darstellung von fast „seriellen“ Kreuzerlebnissen lässt in der Entstehungszeit der *Legenda Maior* eine schon ausgeprägt entwickelte Mystikpraxis erkennen. Erlebnisse von intensiver Gotteserfahrung werden durch bestimmte Techniken und Anleitungen – z.B. den *Meditationes vitae christi* –

---

<sup>75</sup> Ihre Biographie erscheint aber erst im 13./14. Jhd., hier könnten möglicherweise spätere Legenden Einfluss darauf genommen haben. Boskovits 1988, S. 101.

<sup>76</sup> Boskovits 1988, S. 101, Anm. 15.

<sup>77</sup> Boskovits 1988, passim.

<sup>78</sup> Ebenso wie das Damianoereignis gibt es auch zur Stigmatisation zeitgleiche bzw. vorangehende ähnliche Erlebnisberichte. Mit Franziskus wird diese Art der „Auszeichnung“ erstmals aber als spezifisches Symptom von Heiligkeit legitimiert. Sie findet dadurch große mediale Verbreitung und wird „nachahmenswert“. Heutige Erklärungen zum Auftreten der Wundmale gründen zumeist auf Autosuggestion und/oder Selbstverletzung. Zum Forschungsstand und weitere Literatur über das Stigmatisationserlebnis: Feld 2007, S. 256-277.

gefördert und intendiert.<sup>79</sup> Dies geht auch aus den Lebensbeschreibungen vieler in Nachfolge von Franziskus stehender Heiliger wie beispielsweise Katharina von Siena oder Angela da Foligno,... hervor. Sie erreichen mystische Erlebnisse zumeist durch das wiederholte Ausüben spezifischer Gebetspraktiken im Zuge ihres ganz auf Gott ausgerichteten Lebens als Ordensangehörige. Dabei geben Bildobjekte oft Anstoß und visuellen Anreiz.<sup>80</sup> Eine Vorstellung dieser Gebetspraktiken – hier aus dem dominikanischen Umfeld – gibt beispielsweise „De modo orandi“ (ms. rossiano 3, bibl. vat., Abb. 47).<sup>81</sup> Hier wird vor einem auf dem Altar stehenden Kruzifix „mit lauter Stimme, mit Seufzern, Weinen, Stöhnen und Schreien“ gebetet. Diese intensive Art der Gebetspraxis ist grundsätzlich für Ordensangehörige vorgesehen, nicht für den gewöhnlichen Gläubigen. Im Bereich der Laienfrömmigkeit wird die individuelle Devotionsform zur kontemplativen Bildandacht herunter gebrochen. Beides spiegelt sich in der Produktion und ikonographischen Entwicklung von Bildobjekten wider.

### 2.3.3 Franziskus als Mystiker und sein Umgang mit visuellen Medien

Das Damianoereignis ist nicht die einzige und auch nicht die erste Episode aus den Lebensbeschreibungen des Heiligen, die als „mystisch-ekstatische“ Erlebnisse eingestuft werden können. Ohne sie hier auf ihre historische Authentizität hin prüfen zu wollen, nenne ich einige Stellen aus seinen Viten, die Franziskus durchaus als offen für solche Erfahrungserlebnisse zeigen: Die Legenden berichten von Traumvisionen (z.B. *der Traum vom waffengefüllten Palast*<sup>82</sup> oder *die Traumvision in Spoleto*<sup>83</sup>), aber auch von ekstaseähnlichen Erlebnissen (z.B. *Ekstase auf der Straße von Assisi*)<sup>84</sup>. Gemeinsam mit dem Erlebnis in San Damiano fallen diese Begebenheiten in die sogenannten „Bekehrungsjahre“ von Franziskus, die Zeitspanne kurz vor seiner Abkehr vom väterlich vorgegebenen weltlichen Leben, etwa in die Jahre 1204-06. Zweifellos befindet sich Franziskus in einer Phase der Orientierung und Suche nach Lebenssinn und war demzufolge sicherlich sehr offen für Zeichen und Wegweiser.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> Angela da Foligno beispielsweise brachte es in ihrer Meditation über die Bilder der Passion zu einem so großen „Sättigungsgrad“, dass ab einem gewissen Zeitpunkt nur mehr ein einziger Blick auf ein Bild genügte, um bei ihr Weinen, Fieber und Ohnmacht hervorzurufen. Boskovits 1988, S 97.

<sup>80</sup> Boskovits 1988.

<sup>81</sup> Boskovits 1988, S. 95.

<sup>82</sup> 3 soc 5: Grau 1993, S. 86-87, I Cel 5, II Cel 6: Grau 1988, S. 81-82, 225-226.

<sup>83</sup> 3 soc 6: Grau 1993, S. 87-88, II Cel 6: Grau 1988, S. 225-226.

<sup>84</sup> 3 soc 7: Grau 1993, S. 89, II Cel 7: Grau 1988, S. 227.

<sup>85</sup> Über die Häufigkeit von Krankheit und Krisen im Zusammenhang mit mystischen Erlebnissen siehe: Dinzelbacher 1985, S. 70-81.

Doch auch im weiteren Bericht über Franziskus sind immer wieder Episoden zu finden, die auf mystische Erlebnisse hindeuten. Zumeist wird es als Entrückung, Verschmelzung oder Süße beschrieben. „Seine Entrückung nahm Schluchzen und Seufzen, sein Aufgesogensein in Gott keuchendes Atemholen und äußeres Mienenspiel weg.“ beschreibt Thomas von Celano in der Vita Secunda im Kapitel „Der Gebetseifer des heiligen Franziskus“. Dabei unterscheidet er sehr wohl zwischen diesem einsamen, zu Ekstasen und Visionen anregenden individuellen Versinken gegenüber dem Beten der Offizien, die Franziskus „ehrfürchtig wie gesammelt“ verrichtet.<sup>86</sup> Für erstere bevorzugt Franziskus einsame Orte, genannt sind „verlassene und einsame Kirchen“ aber auch „Felsenklüfte“ und Steinhöhlen“.<sup>87</sup> Darüber hinaus erfährt man aus den Legenden von Konditionen, die mystischem Erleben förderlich sind, wie das Tragen von Bußgürtel und -hemden, exzessiver Selbstkasteiung in Form von Fasten aber auch anderer körperlicher Züchtigung berichten die Viten.<sup>88</sup>

Was seinen allgemeinen Umgang mit Bildern betrifft, so weist Franziskus durchaus eine Neigung zu visuellem Ausdruck bzw. theatralischer Inszenierung auf. Ihm wird ein „Predigen in Bildern“ zugeschrieben, eindrucksvoll geschildert bei der „Aschepredigt“ vor den Schwestern von San Damiano.<sup>89</sup> Ohne Worte schüttet sich Franziskus dabei Asche über sein Haupt, was von den Schwestern als Zeichen ihrer eigenen Demut und Minderwertigkeit verstanden wird. Auch bei der Inszenierung der „Krippe von Greccio“<sup>90</sup> arbeitet Franziskus mit visuellen Mitteln: innere bzw. verinnerlichte Bilder werden durch szenische Inszenierung in eine belebte Realitätsebene übersetzt. Visuelle Hilfsmittel verwendet Franziskus auch in allegorischen Anspielungen wie der „Frau Armut“<sup>91</sup> oder dem „Bruder Tod“<sup>92</sup>, wobei er hier abstrakte Begriffe in Figurenbilder übersetzt.

---

<sup>86</sup> Cel II 94-101: Grau 1988, S. 306-312.

<sup>87</sup> Cel I 71: Grau 1988, S. 144.

<sup>88</sup> Über den Gebrauch von Bußwerkzeugen und die strengen Fastenregeln innerhalb des frühen Franziskanerordens berichtet beispielsweise Thomas von Celano in der Vita Prima: „Einige legten sich eiserne Bußwerkzeuge um den Leib, andere trugen hölzerne Bußgürtel....quälten sie (die Ordensleute) sich viele Tage aufs heftigste mit Fasten. Schließlich suchten sie durch solche Abtötung die Reize des Fleisches zu unterdrücken, dass sie oft nicht davor zurückschreckten, sich in starrendem Frost zu entkleiden und den ganzen Körper mit spitzen Dornen bis zum Blutvergießen zu zerstechen“. Grau 1988, S. 115-116. Dazu auch II Cel 20: Grau 1988, S. 241.

<sup>89</sup> Cel II 207: Grau 1988, S. 401.

<sup>90</sup> Cel I 84-87: Grau 1988, S. 156-159.

<sup>91</sup> Cel II 82: Grau 1988, S. 295. 3 soc 33: Grau 1993, S. 118.

<sup>92</sup> Cel II 217: Grau 1988, S. 410.

## 2.4 Conclusio

Die Informationen aus den Vitenbeschreibungen müssen im Hinblick ihrer Entstehungs-umstände bewertet und gesichtet werden. Insgesamt kann aber in einer Zusammenschau der einzelnen Legendenberichte folgendes rekonstruiert werden: Das Erlebnis ist zeitlich im Jahr 1206 anzusetzen und findet in der Kirche von San Damiano statt. Der junge Franz von Assisi ist noch fest im weltlichen Leben verankert, befindet sich aber in einer Phase der Sinnsuche. In allen Legenden wird erwähnt, dass er sich öfter zum Beten zurückzieht. Beim Erlebnis in San Damiano war er allein in der Kirche und betete vor dem dortigen Bildnis des Gekreuzigten. Dabei spielt das Kreuz eine Rolle, in dem es scheinbar belebt in Kommunikation mit dem Protagonisten tritt und diesen anspricht.

Obwohl sich in allen Berichten Merkmale finden, die in die Phänomenologie mystischen Erlebens eingereiht werden können, gibt es starke Unterschiede bei der genauen Ausformulierung und Detailbeschreibung der Vision bzw. der „Beseeltheit“ des Objekts. Hier ist die Schilderung sicherlich stark von Interpretation, Intention und Erfahrung von Verfasser und Auftraggeber der verschiedenen Viten gefärbt. Interessant ist, dass das Damianoerlebnis in den Vitenberichten und auch Bildzyklen als vorbereitendes Ereignis mit dem Empfang der Stigmata in Verbindung gebracht wird. Neben diesem Legimitationsanspruch sind es aber auch zeitgenössische Mystikpraktiken, theologische Deutungen und hagiographische Höhungen, die aus den verschiedenen Ausformulierungen durchscheinen.

Dass ein Visionserlebnis tatsächlich stattgefunden hat und die Episode keine literarische Fiktion ist, kann angenommen werden. Gewichtiges Argument für die historische Glaubwürdigkeit des Erlebnisses ist vor allem die darauf folgende Handlungskonsequenz. Dabei ist einerseits die radikale Lebensumstellung verbunden mit der Abkehr von seiner Familie und einem Leben in Armut zu nennen. Andererseits bestätigt auch die wortwörtliche Befolgung der Worte „*Geh und bau mein Haus wieder auf!*“ diese Annahme. Die Diskrepanz zwischen der direkten Reaktion von Franziskus und der späteren hagiographischen Umdeutung der Botschaft als „Wiederaufbau der katholischen Kirche“ erfordert vom Legendenschreiber eindeutig zusätzlichen Erklärungsbedarf.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> In Cel II versucht Thomas von Celano dies mit: „*Denn mochte sich auch das göttliche Gespräch auf jene Kirche beziehen, die Christus mit seinem eigenen Blute erworben hat, so wollte er dennoch nicht plötzlich zu höchster Höhe erhoben werden, sondern allmählich vom Fleische zum Geiste übergehen.*“ Cel 22 11-10: Grau S. 232.

Die Funktionalität des Bildwerks selbst lässt sich folgendermaßen einordnen: Es diene als Aufmerksamkeitsfokussierung im Gebet.<sup>94</sup> Danach wird es Teil einer Affektprojektion, es erscheint lebendig, beseelt, in einem Bewusstseinsgrad von gelebter Wirklichkeit. Warum gerade dieses Kreuz Franziskus zu einem mystischen Erleben anregte, geht aus den schriftlichen Quellen nicht hervor.

Die Kirche, wie sie 1206 anzutreffen war, geht auf einen romanischen Ursprungsbau Anfang des 11. Jhdts. zurück, sie ist in dieser baulichen Gegebenheit etwa 200 Jahre alt. Eine Funktion als Klosterkirche konnte nicht nachgewiesen werden, es gab aber einen betreuenden Priester. Was die Raumsituation betrifft, ergibt die Rekonstruktion der Kirche von San Damiano eine kleine, einschiffige, tonnengewölbte Kirche. Dies schließt eine Hängung des Kreuzes am heutigen Triumphbogen aus. Auch eine Aufstellung am Altar, wie es bildliche Darstellungen aus der 2. Hälfte des 13. Jhdts. vermuten lassen, ist in Frage zu stellen. Gründe dafür sind die zeitliche Distanz zwischen Ereignis und Abbildung sowie die geänderten Besitzverhältnisse.

Das Damianoerlebnis steht am Anfang einer sich stark entwickelnden Kreuzesmystik, die sich im Laufe des 13. Jahrhunderts durch einen Anstieg mystischer Schriftproduktion, dem Durchsetzen neuer Gebetspraktiken und vermehrten Visions- und Stigmatisationsberichten kennzeichnet. Dagegen muss das Erlebnis von Franziskus vor dem Damianokreuz abgegrenzt werden: er ist 1206 noch fest im weltlichen Leben verankert und keinem Orden angehörig. Sein persönliches Gebet erfolgt ohne klerikale oder ordensabhängige Reglementierung. Man kann annehmen, dass das Bildobjekt selbst und auch seine Aufstellung zu diesem Zeitpunkt nicht auf eine Erlebnisweise als Medium mystischer Erlebnisse hin intendiert waren. Er erlebt die Vision in einer Rezeptionssituation als Laiengläubiger in einer Lebensphase der Orientierungs- und Sinnsuche. Weitere Berichte in den Viten zeigen Franziskus als durchaus offen gegenüber mystischen Erlebnisformen, welche später dann auch konditionell vorbereitet bzw. gefördert werden. Aufgrund des Rezeptionsverhältnisses von Franziskus als Laiengläubiger vor dem Damianokreuz möchte ich eine ursprüngliche Funktionsbestimmung des Objekts als Laienkreuz vorschlagen und diese These im folgenden Kapitel weiter ausführen.

---

<sup>94</sup> Aus den Franziskus direkt zugeschriebenen Quellen ist auch ein Gebet erhalten, das dieser vor dem Kreuzbild von San Damiano gebetet haben soll: „*Höchster, glorreicher Gott, erleuchte die Finsternis meines Herzens und schenke mir rechten Glauben, gefestigte Hoffnung und vollendete Liebe. Gib mir Herr das rechte Empfinden und Erkennen, damit ich deinen heiligen und wahrhaften Auftrag erfülle.*“ Die Authentizität des Gebets ist nicht zweifelsfrei nachzuweisen. Wenn nicht diese, waren es aber vermutlich ähnliche Worte der Bitte um Erkenntnis, die der nach Sinn und Auftrag suchende junge Mann betete. Feld 2007, S. 28.

### 3 Das Kreuz als Laienkreuz

*„Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesie ponitur ad notandum quod de medio corde redemptorem nostrum diligimus (...), et ut omnes signum victoriae videntes dicant: „Ave salus totius seculi arbor salutifera“, et ne unquam in nobis dilectio Dei oblivioni tradatur, qui ut serum redimeret tradidit unicum filium, sed crucifixum imitemur. Crux autem in altum dirigitur per quod Christi victoria designatur.“<sup>95</sup>*

Von den Entstehungsumständen des Damianokreuzes ist quellenmäßig nichts bekannt. Man kennt weder Künstler noch Auftraggeber noch Zeitpunkt der Produktion. Erste Hinweise auf die Existenz des Objekts ergeben sich aus den schon vorgestellten Legendenbeschreibungen zum Leben des Heiligen Franziskus. Diesen entnimmt man, dass es zu Zeiten von Franziskus Ausstattungsbestandteil der kleinen Landkirche San Damiano war. Die Aufstellung des Kreuzes ist nicht verifizierbar, eine Hängung am Triumphbogen, wie heute sichtbar, kann man aber ausschließen. In welchem Gebrauchskontext hat das Kreuz nun vor 1206 gestanden? Und warum hat gerade dieses Bildobjekt Franziskus zu einer für ihn so lebensentscheidenden Vision angeregt?

Um diese Fragen zu beantworten, möchte ich einen kurzen Überblick über die Entwicklung der *croci dipinte* allgemein geben, die dabei entstehenden Klassifizierungsprobleme aufzählen und die nachweisbaren Funktionen der Objektgattung umreißen. Danach werde ich das Damianokreuz anhand ikonographischer und stilistischer Vergleiche zeitlich in die *croce dipinta*-Produktion einordnen und einen möglichen ursprünglichen Gebrauchskontext rekonstruieren. Die Bezüge von *croci dipinte* im liturgischen Ablauf sollen im darauffolgenden Kapitel näher beleuchtet werden.

---

<sup>95</sup> Aus den „*Rationale divinatorum officiorum*“ des William Durandus; Davril 2000, S. 24. Übersetzung der Verfasserin: „Das Triumphkreuz wird in den meisten Fällen in der Mitte der Kirche aufgestellt um zu zeigen, dass wir aus der Mitte unserer Herzen unseren Erlöser lieben, (...), alle, die das Zeichen des Sieges sehen, sagen: „Sei begrüßt Heil des ganzen Zeitalters, heilbringender Baum“, und dass wir nicht die Liebe Gottes vergessen sollen, der, um seine Diener zu erlösen, seinen einzigen Sohn gegeben hat, dass wir den Gekreuzigten nachahmen. Das Kreuz aber ist in die Höhe gestellt um Christus Sieg zu zeigen.“

### 3.1 Entwicklung der *croci dipinte* allgemein

Die *croce dipinta* ist eine frühe Form der Tafelmalerei, die fast ausschließlich in Italien verbreitet ist. Erhaltene Exemplare datieren vom Beginn des 12. bis ins 14. Jhdt., mit wenigen späteren Produkten. Kennzeichnendes Merkmal ist die kreuzförmige Holztafel mit der Abbildung des Gekreuzigten. Durch eine Erweiterung der Haupttafel und der Seitenarme kann ein großes Repertoire an zusätzlichen Assistenzfiguren und/oder Passionsszenen aufgenommen werden.

#### 3.1.1 Forschungsstand *Croce dipinta*

Die erste speziell der *croce dipinta* gewidmete und noch heute zur Basisliteratur zählende Forschungsarbeit stammt von Evelyn Sandberg-Vavala.<sup>96</sup> Neben der Masse an publiziertem Material ist ihr besonderes Interesse an der ikonographischen Entwicklung der *croci dipinte* und seiner einzelnen Komponenten hervorzuheben. Sie formuliert Beobachtungen zu den Anfängen der Objektgattung und bietet ein erstes Klassifikationsschema. Die Haupteinteilung richtet sie nach den ikonographischen Merkmalen der Christusfigur in *criso vivo* und *criso morto*.<sup>97</sup> Bei der Gesamtentwicklung der Kreuze geht sie von einem Prozess der Simplifizierung aus.

Das Anliegen Edward Garrisons im Katalog zur Italienischen Tafelmalerei in der Romanik war eine möglichst umfassende Auflistung des gesicherten Materials.<sup>98</sup> Seine Klassifizierung richtet sich nach der Hauptfigur in Verbindung mit den Seitentafeln der Kreuze. Sandberg-Vavala wie auch Garrison versuchen mit dem erhaltenen Material einzelne regionale Entwicklungen und Beeinflussungen herauszuarbeiten. Als Zentren der *croce-dipinta*-Produktion zu nennen sind: Lucca, Pisa, Florenz, Siena, Arezzo und Umbrien (Spoleto, Perugia, Assisi).

Der Einteilung Garrisons folgt im Wesentlichen auch Hellmut Hager. Er widmet in seiner Arbeit über die Anfänge des italienischen Altarbilds der *croce dipinta* als frühe Form der italienischen Tafelmalerei ein Kapitel.<sup>99</sup> Die herausgearbeiteten fünf Grundtypen sind ihm

---

<sup>96</sup> Sandberg-Vavala 1929.

<sup>97</sup> Für den Typ des *criso vivo*, den sie auch als *criso romanico* benennt, gibt sie 1230 als Auslaufzeit an. Den Typus *criso morto* unterteilt sie des weiteren in *criso morto bizantinegginate* (ab 1230 bis 1300) und *criso morto gotico* (ab 1300). Sandberg-Vavala 1929, S. 79-93.

<sup>98</sup> Garrison 1949.

<sup>99</sup> Hager 1962, S. 75-81.

zufolge: „*christus triumphans auf einfacher Kreuzform*“, „*christus triumphans mit Kreuzigungsfiguren an den Seitenfeldern*“, „*christus triumphans mit Szenen und Figuren in den Seitenfeldern (Luccheser Typ)*“, „*christus triumphans mit Szenen in den Seitenfeldern*“, „*christus patiens mit dekorativen Seitenfeldern*“. Dazu merkt er an, dass eine Vielzahl von Mischformen existiert. Hager verweist auf verschiedene Aufstellungsarten und entsprechend unterschiedliche Funktionsmöglichkeiten, die wiederum Einfluss auf Größe, Form, Ikonographie und sogar Stil der einzelnen Kreuze gehabt haben.

Klaus Krüger fokussiert in seinen Anmerkungen zur Entwicklung der *croci dipinte* auf den einschneidenden und deutlich erkennbaren Gestaltwandel der Kreuzbilder in der ersten Hälfte des 13. Jhdts.<sup>100</sup> Er vollzieht eine Konzeptänderung des Kreuzbildes von einer liturgisch-eucharistisch konzipierten Auffassung hin zu einem neuen Funktionsverständnis. Dabei spielen gesellschaftlicher Außenbezug, Repräsentation und Selbstdarstellung ebenso eine Rolle wie der neue Realitätswert des Sujets im Sinne von vorgeführter Augenzeugenschaft. Darüber hinaus sieht er – im Zusammenhang mit der von den Mendikantenorden ausstrahlenden Kreuzesmystik – die *croce dipinta* als Zielobjekt von Kontemplation und Mystik.

Eine systematische Untersuchung zum Gebrauch der *croce dipinta* im liturgischen Kontext und der persönlichen Andacht bietet zuletzt Steven Choate.<sup>101</sup> Dabei reflektiert er die Entwicklung vor dem Hintergrund sich wandelnder kirchlicher Doktrin, im speziellen in Bezug auf die eucharistische Kontroverse, dem Dogma der Transsubstantiation und dem Erlösungsgedanken.<sup>102</sup> Seine Klassifizierung der *croci dipinte*, die er anhand von wenigen ausgewählten Beispielen demonstriert, nimmt neben den Typen des *christus triumphans* und des *christus patiens* als weitere Ausformungen die modi *christus vivens* und *christus mortuus* auf. Seiner Meinung nach liegt bei diesen – vor allem aus dem Bereich der Luccheser Kreuze kommenden Objekten – ein starker narrativer Zugang. Christus wird in einem singulären Moment der Passionsgeschichte – kurz vor seinem Tod oder im Moment des Sterbens – dargestellt. Er argumentiert mit dem Fehlen der Seitenwunde, der chronologischen Einordnung der Hauptfigur in die mitdargestellten Passionsszenen der Seitentafeln und den Posen und Gesten der Assistenzfiguren.

---

<sup>100</sup> Krüger 1992, S. 149-172.

<sup>101</sup> Choate 2002.

<sup>102</sup> Choate 2002, S. 217-233.

### 3.1.2 Ikonologische Entwicklung und Problem der Klassifizierung

Die Komplexität des Bildmediums *croce dipinta* ist daraus ersichtlich, dass sich keines der im Laufe der Forschung über den Gegenstand dargebotenen Klassifizierungsmodelle völlig schlüssig auf alle erhaltenen Kreuze umlegen lässt.

Die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale bleiben aber die ikonographische Darstellung der Hauptfigur (*christus triumphans*, *christus patiens*, *christus vivens*) sowie die kompositorische Anlage der Kreuztafel im Hinblick auf die mitdargestellten Figuren (mit Assistenzfiguren auf der erweiterten Haupttafel, mit Passionsszenen auf der erweiterten Haupttafel, mit Assistenzfiguren und Passionsszenen auf der erweiterten Haupttafel, mit dekorativem Hintergrund der Haupttafel und Assistenzfiguren auf den Seitentafeln der waagrechten Kreuzenden). Weiters zu berücksichtigen ist der teilweise gewaltige Unterschied in den Dimensionen, der Erhalt einiger beidseitig bemalter Kreuze, Unterschiede in der Ausformulierung der Kreuzumrissform sowie medienüberschreitende Mischformen mit teilweise reliefierten Komponenten.

Ausgehend vom erhaltenen Bestand der *croci dipinte* lässt sich folgender genereller ikonographischer Entwicklungszug ableiten: Der *christus triumphans*-Typus geht der im Leiden dargestellten Hauptfigur voraus, der Typ des *christus patiens* entwickelt sich ab den 1230ern im Milieu des franziskanischen Bettelordens und wird daraufhin dominierend.<sup>103</sup> Damit einher geht eine radikale Entleerung der Seitenfelder. Die mitdargestellten Figuren der Passion werden im wesentlichen auf Maria und Johannes reduziert, die ihren Platz nun auf den Enden der Seitenarme finden. Die weiterhin erweiterte Haupttafel bekommt eine nichtfigurliche, dekorative Bemalung (Abb. 48). Ein weiterer Entwicklungshöhepunkt vollzieht sich gegen Ende des 13. Jhdts. in Florenz mit den Kreuzen von Cimabue (Abb. 49) und schließlich Giotto (Abb. 50). Die – an der Zahl der erhaltenen *croci dipinte* gemessene – Kreuzproduktion findet jedenfalls ihren Zenit in der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. und kann im 14. und 15. Jhd. als auslaufend bezeichnet werden.<sup>104</sup>

Die Gesamtanlage der *croci dipinte* oszilliert zwischen Kreuzsymbol und Kreuzigungsszene. Ersteres wird betont durch die Darstellung Christi im Triumph über den Tod (mit Seiten-

<sup>103</sup> Dem Werkkatalog von Garrison zufolge sind etwa  $\frac{3}{4}$  der erhaltenen Kreuze diesem Typ zuzuschreiben. Garrison 1949.

<sup>104</sup> Choate gibt folgende Zahlen bezüglich der Produktion von *christus patiens*-Typen an: 1 im Zeitraum vor 1220, 19 in der Zeit von 1230-60, 61 datierbar zwischen 1260 und 1300, 6 in den Anfängen des 14. Jhdts, 4 in der 2. H. des 14. Jhdts. Choate 2002, S. 190.

wunden, aber geöffneten Augen, als Momentausschnitt der Passion unmöglich), der Stilisierung des einfachen Holzkreuzes (komplizierte Kreuzform, der Querbalken wird durchgezogen, ornamentiert), der Anreicherung mit Assistenzfiguren (auch Figuren, die zeitlich nicht zur Kreuzigung zu zählen sind, wie z.B. der Hahn der Verleugnungsszene) und zusätzlichen Passionsszenen. Die Darstellung der gekreuzigten Christusfigur mit geöffneten Augen kann bis ins 6. Jahrhundert zurückverfolgt werden (Abb. 10). Einen dogmatischen Anspruch dahinter sieht Grillmeier in der Repräsentierung der Personalunion Christus als Mensch und Gott. Durch den Lanzenstich als Mensch getötet, signalisieren die geöffneten Augen die überzeitliche Gottheit des Auferstandenen.<sup>105</sup>

Ein Ausschwingen zum Momenthaften – wie es erstmals verstärkt in den Kreuzen Giunta Pisano erkennbar ist – wird ersichtlich in der Darstellung Christi im Augenblick extremen Leidens, das einfache Holzkreuz der Passion wird hervorgehoben, die Assistenzfiguren sind reduziert und im Maßstab der Figur am Kreuz angepasst.

Dass die Entwicklungslinie der *croci dipinte* keine konstante ist, lässt sich neben der Produktionsmenge auch an den diversen ikonographischen Wandlungen, Ausformulierungen und Mischformen erkennen.

Die Ursprünge der Entwicklung der *croci dipinte* sind unklar, liegen aber sicher vor dem 12. Jahrhundert. So stellt Sandberg-Vavalà fest, dass das erste datierte Kreuz (1138, Sarzanakreuz, Abb. 51) in seiner Ausformulierung schon sehr weit fortgeschritten ist und sicher nicht am Beginn der Entwicklung steht. Vorläufer sieht sie in Monumentalkreuzen anderer Gattungen und Medien, wie z.B. skulptierten oder reliefierten Kreuzen aus Metall, Stein oder Holz (Abb. 52, 53, 54). Diese sind in ihrem Umriss und Aufbau aber zumeist sehr einfach gehalten. Den Ursprung der komplexen Umrissform schreibt sie dem Einfluss der Goldschmiedekunst zu (Abb. 55).<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Grillmeier 1956, S. 15, 122. Diese Vorstellung reflektiert sich beispielsweise auch im Gleichnis der verschiedenen Naturen des Löwen aus dem Physiologus. In diesem, der christlichen Natursymbolik zugrundeliegenden Tierfabelbuch, dessen Ursprünge bis in die ersten Jahrhunderte nach Christus zurückreichen, heißt es: „So hat auch unser Christus, der geistige Löwe, gesandt von dem unsichtbaren Vater, seine geistigen Spuren verborgen, d.h. seine Gottheit. ....Wenn der Löwe in seiner Höhle schläft, wachen seine Augen; denn sie sind offen, und in den Cantica bezeugt Salomon und spricht: „Ich schlafe, aber mein Herz wacht. So schläft zwar der Leib meines Herrn am Kreuz, seine Gottheit aber wacht zur Rechten des Vaters.“ Grillmeier 1956, S. 87. Früheste Darstellung Christus mit geöffneten Augen: Rabulas-Codex, Florenz (6. Jhdt.), (Abb. 10).

<sup>106</sup> Sandberg-Vavalà, S. 59-78.

Betreffend Materialität sieht Hager mögliche Impulse aufgrund des vereinfachten Herstellungsprozesses gegenüber Metall- und Steinkreuzen oder skulptierten Kruzifixen. Bei gemalten Holzkreuzen ist sowohl der technische als auch der materialmäßige Aufwand weit geringer.<sup>107</sup> Trotzdem können *croci dipinte* keineswegs als Kunstobjekte niederen Ranges eingestuft werden, stehen hinter der Wahl des Materials und der Gattung zumeist auch ideologische Ansprüche. So beschließt 1134 das Generalkapitel der Zisterzienser in Cîteaux, in ihren Kirchen und Klöstern Bilder und Skulpturen zu verbieten, „weil man gerade auf solche Dinge Aufmerksamkeit lenkt dadurch häufig der Nutzen einer guten Meditation beeinträchtigt wird. Wir haben jedoch bemalte Kreuze aus Holz.“<sup>108</sup>

Dem erhaltenen Bestand nach ist die *croce dipinta* eine vorwiegend mittelitalienische Erscheinungsform. Es sind nur wenige Kreuze außerhalb Italiens bekannt.<sup>109</sup> In der Verwendung als Triumph- bzw. Laienkreuz sind im restlichen Europa weitestgehend skulptierte Kruzifixe erhalten, welche ab dem 13. Jhdt. zunehmend auch in Italien zu finden sind. Einer Verdrängung der *croce dipinta* durch skulptierte Werke wird in Italien aber sicherlich durch das Entstehen der neuen Bettelorden entgegengewirkt. Die neugegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner erklären – in fast konkurrenzhaftem Wettbewerb – das Objekt zum fixen Ausstattungsbestandteil ihrer in großer Zahl entstehenden Ordenskirchen, die als neue Glaubenszentren gelten. Dies schlägt sich nicht nur in der Produktionszahl der Objekte nieder, für die Herstellung der *croci dipinte* werden im 13. Jhdt. die besten Künstler der Zeit herangezogen.

### 3.1.3. Die *croce dipinta* in ihren möglichen Funktionen

Von einigen Kunsthistorikern wurden Überlegungen zu den Funktionen der *croci dipinte* dargelegt. Materialgrundlage dafür bieten Quellentexte und bildliche Quellen. Darüber hinaus liefert die Ausformung des einzelnen Objekts selbst (Größe, Ikonographie, Aufhängevorrichtungen...) mögliche Rückschlüsse auf dessen Gebrauch und Aussage. Von den erhal-

---

<sup>107</sup> Hager 1962, S. 78.

<sup>108</sup> Zitiert bei Schneider-Berrenberg 1975, S. 205.

<sup>109</sup> Die wenigen außerhalb von Italien vorkommenden Produkte sind aufgelistet in: Schneider-Berrenberg 1975. Eines davon ist das Wimpassinger Kreuz. Das mit Ausmaßen von 7 x 4,6 m monumentale Kreuz ist etwa 1270/80 entstanden. Klar erkennbar sind die italienischen Einflüsse, die von regionalen Künstlern übernommen wurden. Das Kreuz hing bis 1783 in der Wiener Minoritenkirche, es wurde 1945 zerstört (Abb. 56).

tenen Kreuzen sind nur sehr wenige im Kontext überliefert oder können dahingehend rekonstruiert werden.<sup>110</sup>

Die Abgrenzung der *croce dipinta* als einheitliche Objektgattung ist insofern unscharf, als sie Objekte unterschiedlichster Dimensionen umfasst.<sup>111</sup> Vom Erhalt vor allem größer dimensionierter Stücke ausgehend (über 0,5 m) wird grundsätzlich auf einen Gebrauch im Kirchenraum geschlossen. Die Frage nach der möglichen Nutzung kleindimensionierter bemalter Kreuze im privaten Umfeld bleibt ausgeklammert.

Die ersten Überlegungen zur Funktion von *croci dipinte* beschränkten sich zumeist auf die möglichen Aufstellungsarten im Kirchenraum.<sup>112</sup> Erst später kommen Untersuchungen hinsichtlich seines Gebrauchs bzw. seiner Aussage dazu.<sup>113</sup> Die Verwendung wird hauptsächlich auf zwei Komponenten hin untersucht: das Kreuz im liturgischen Kontext und als Anspruchsobjekt privater Andacht. Wobei diese zunächst nicht jeweils mit einer der beiden Aufstellungsarten kurzzuschließen sind: ein am Altar aufgestelltes Kreuz kann neben seiner möglichen Funktion als Bildandachtsobjekt ebenfalls einen liturgischen Konnex bieten, Triumphkreuze giuntesken Typs dagegen werden oft als Rollenmodell kontemplativer Bildandacht genannt.

### **Laienkreuz**

Durch die mittelalterliche Sakralarchitektur hindurch gibt es eine Tendenz, den Kirchenraum gemäß seines darin agierenden Publikums zu gliedern, das heißt Laien- und Klerikerbereich durch Architektur zu kennzeichnen. Diese durch Raumteiler und Einbauten sichtbare Trennung geschieht sowohl in der Ostkirche – hier entwickelt sich aus dem frühen Templon die bebilderte Trennwand der Ikonostase –, wie auch im westlichen Christentum, wo diese durch Chorschranken, Chorgitter, Lettnerbalken, Lettner,... formuliert wird.<sup>114</sup> Einige dieser Einbauten fungieren als reines Gliederungselement eines Gesamtraums, andere gehen soweit, dass der Kirchenbesucher die Wahrnehmung mehrerer in sich abgeschlossener Räumlich-

---

<sup>110</sup> Abb. 21 zeigt beispielsweise eine Rekonstruktion der *croce dipinta* des Franziskusmeisters für die Franziskanerkirche in Arezzo. Dazu: Burrelli/Caleca 1993, S. 1 bzw. 41.

<sup>111</sup> Im Garrison-Katalog sind Kreuze von 38 cm Höhe (Nr 49, Garrison 1949, S. 179) bis hin zu Monumentalkreuzen von über 4 m (z.B. Nr. 433, Garrison 1949, S. 205) gesammelt.

<sup>112</sup> Sandberg-Vavala 1929, S. 73-74. Bei Garrison 1949 wird auf den Gebrauch als Prozessionskreuz und als Andachtsbild hingewiesen, S. 174-176.

<sup>113</sup> Hager 1962, S. 75-81, Krüger S. 149-172, Choate 2002.

<sup>114</sup> Zum Lettner allgemein: Lupia 1996, S. 291-293; Doberer 1956, S. 117-122. Zu italienischen Lettnerbauten und deren Funktion in der Liturgie: Hall 1978, S. 213-218.

keiten hat. Bei letzteren ist durch die architektonische Barriere der Sicht- und Hörkontakt oft soweit eingeschränkt, dass von einer Wahrnehmung physisch getrennter Räume gesprochen werden kann. Unabhängig von der architektonischen Elaboration des Einbaus hat die Interferenzzone zwischen Laien- und Klerikerraum nicht nur den Anspruch der Raumzuweisung der einzelnen Personengruppen, sondern ist Schlüsselpunkt für die Ansprache der Gläubigenmasse durch die Geistlichkeit: Hier werden Lesungen rezitiert, Predigten gehalten, aber auch die kirchliche Rechtsprechung und offizielle Verlautbarungen des Klerus finden dort statt. Zusatzfunktion erhält die Zone später als Sängerbühne und Orgelempore. Der Lettner entwickelt sich zunehmend von einer zweidimensionalen „Trennlinie“ zu einem dreidimensional erschließbaren Raumgebilde.<sup>115</sup> In Verbindung mit dieser Schnittstelle findet sich grundsätzlich eine Darstellung des Gekreuzigten; reliefiert oder gemalt im Templan der Ostkirchen, als Kreuzigungsgruppe oder skulptiertes Triumphkreuz im nördlichen Europa oder in italienischer Ausformulierung als *croce dipinta*.<sup>116</sup>

Der Begriff Triumphkreuz wurde aus mittelalterlichen Schriftquellen abgeleitet. Sicardus von Cremona schreibt 1215 von einem: „*crux christi triumphalis in medio Ecclesiae ponitur, tum ut signum victoriae in publico videamus, tum ut de medio corde Redemptorem nostrum diligamus*“.<sup>117</sup> Die Verortung des Kreuzes wird konkret angegeben, es wird als triumphierend bezeichnet und zum Zeichen des Sieges erklärt. Das Attribut triumphalis bezieht sich hier wohl auf den Aussagewert des Kreuzsymbols an sich, impliziert möglicherweise aber auch die Darstellung des Heilands im Typus *christus triumphans*; ein Modus der zur Entstehungszeit dieser Schrift für *croci dipinte* allgemein gängig war, sich aber wie erwähnt schon bald hin zur Darstellung Christi im leidenden Moment ändert. Aus diesem Grund möchte ich für die Funktion der *croce dipinta* wie oben beschrieben, statt des Terminus Triumphkreuz die Bezeichnung Laienkreuz verwenden. Sie beinhaltet den durch die Jahrhunderte gleichbleibenden Publikumsanspruch des Laiengläubigen ohne einen bestimmten ideologischen Aussagewert zu kommunizieren.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Ein elaboriertes Beispiel dazu ist der sogenannte Hallenlettner: Die meist zweizonig angelegten Bauten dienen als Vorhalle für den Chor und Bühne für die Messen. Sie beinhalten teilweise auch schon eine Reihe von Laienaltären. Die Tendenz zur totalen Separation der Räumlichkeiten ist vor allem dann zu finden, wenn der Kirche ein fixe, klerikale Personengruppe zugeordnet werden kann. (z.B. Ordens- und Konventskirchen, Dom-, Kathedralkirchen mit eigenem Kapitel).

<sup>116</sup> Die Entwicklung der Triumphkreuze und deren Verortung „*in medio ecclesiae*“ ist noch nicht ausreichend erforscht, um einerseits die Ursprünge des Typus zu belegen aber auch um Abhängigkeiten zwischen dem abendländischen Gebrauch und den Kreuzigungsdarstellungen auf den Ikonostasen der Ostkirche auszumachen. Lexikon christlicher Ikonographie, S. 356-359.

<sup>117</sup> Sicardus von Cremona, „*Episcopi Mitrata seu de officiis ecclesiasticis summa*“, in: Migne 1844, 213:55. Ähnlich beschreibt es William Durandus in den „*Rationale Divinorum Officiorum*“. Siehe Einleitung Kapitel 3, S. 41 bzw. Davril 2000, S. 24.

<sup>118</sup> Zum Gebrauch und Entwicklung der Terminologie *triumphans*: Choate 2002, S. 4-6.

Die konkrete Anbringung des Laienkreuzes hängt von der schon besprochenen architektonischen Ausformulierung der innerkirchlichen Schnittstelle ab. Es kann oberhalb vom Chorschranken angebracht oder vom Dachsparren abgehängt werden, auf dem Triumphbalken (Tramezzobalken) stehen oder fest mit einem Lettner verbunden sein. Bildquellen aus der Oberkirche von San Francesco geben uns eine sehr anschauliche Vorstellung dieser Aufstellungsmöglichkeiten, wie sie um 1300 in Italien verbreitet gewesen sind. In der Szene der „Anerkennung der Stigmata“ (Abb. 57) ist eine offene Tramezzobalken-Anordnung dargestellt (die Schauseite ist dem Langhaus zugewandt), in der „Krippe von Greccio“ (Abb. 58) zeigt die Szenerie eine weitgehend geschlossene Lettnerbühne mit Treppenaufbau und Kanzel, diesmal von der Klerikerseite her abgebildet. In beiden Fällen bildet eine *croce dipinta* ein zentrales visuelles Anspruchsobjekt für das Laienpublikum. Sie ist so montiert, dass es in leichter Schräglage in den Betrachtterraum hineinragt, illuminiert wird es durch davor hängende Kandelaber.

Objektimmanente Eigenschaften, die bei der *croce dipinta* auf einen Gebrauch als Laienkreuz hinweisen, sind eine gewisse Größendimension und die einseitige Bemalung; abgeschrägte oder unbemalte Schäfte deuten auf eine Aufstellung gegenüber einer Hängung vom Dachsparren hin. Ringvorrichtungen oder ähnliches können ebenfalls Rückschlüsse über die Befestigung der Objekte geben.

Aus der zentralen Aufstellung heraus kann angenommen werden, dass das Kreuz für den Laien gläubigen fixer, visueller Bezugspunkt bei den Messfeierlichkeiten war. Dies galt sicherlich insbesondere dann, wenn der Sichtkontakt zum abgetrennten Presbyterium durch Raumteilungen erschwert oder gar nicht gegeben war. Spezifische Bezüge während der Messfeier findet die *croce dipinta* einerseits im Messopfer der generellen Messliturgie und einmal jährlich bei den Feierlichkeiten der Karfreitagsliturgie.<sup>119</sup>

Die Rezeptionsgruppe der Laien gläubigen und der Gebrauch als visuelle Unterstützung bzw. Ersatz im liturgischen Ablauf bleibt der *croce dipinta* in Form des Laienkreuzes im gesamten Entwicklungszyklus der Objektgattung erhalten. Die ekklesiologischen Ansprüche und transportierten Aussagen ändern sich aber im Laufe der Zeit, was sich im Gesamterscheinungsbild bemerkbar macht. Sie reichen von einer visuellen Analogie zum Messopfer und einer Betonung der Transsubstantiation bis hin zum ordensideologischen Leitbild und Rollenmodell

---

<sup>119</sup> Sinding-Larsen 1978; Choate 2002 S. 33-47.

kontemplativer Bildandacht. Eine didaktische Funktion als bebilderte Schautafel kann vor allem den mit zahlreichen Assistenzfiguren und Passionsszenen ausgestatteten Typen zugesprochen werden.

Dieses explizit an das Laienpublikum gerichtete Kreuz lässt nun vermuten, dass für den Klerus ein separates Anspruchsobjekt gedacht war, dass die *croce dipinta* eventuell nur „zweites“ Kreuz in der Kirche war. In „*De sacro altaris mysterio*“ (ca. 1197) erläutert Papst Innozenz III. die Messliturgie, wie sie in Rom im 12. Jhd. zelebriert wird: „*Ad significandum itque gaudium duorum opulorum, de nativitate Christi laetantium, in cornibus altaris duo sunt constituta candelabra, quae mediante cruce, faculas ferunt accensas*“.<sup>120</sup> Das von Kandelabern beleuchtete Kreuz steht am Hochaltar. Auch Sicardus von Cremona spricht gleich nach dem „*crux triumphalis*“ von einem „*vexillo simul cum cruce in altaribus utimur*“.<sup>121</sup>

### **Altarkreuz**

Nun wird der Objektgattung *croce dipinta* – neben seiner primären Funktion als Triumphkruzifix – auch die Aufstellung als Altarretabel zugeschrieben, ab dem Anfang des 13. Jhdts., auf dem *altare maggiore* oder als Andachtsbild in Seitenkapellen.<sup>122</sup> Dabei wird es in seinem Gebrauch vordergründig als Objekt kontemplativer Bildandacht und Medium mystischen Erlebens eingereiht.<sup>123</sup> Argumentativ gestützt ist dies durch die Berichte von Visionserlebnissen vor Tafelkreuzen – wobei sich hier aber nicht wirklich eine konkrete Aufstellungssituation rekonstruieren lässt –, aber vor allem in deren späteren bildlichen Interpretationen, wie dem Damianoerlebnis in San Francesco (Abb. 2).<sup>124</sup> Abhängig von einer angenommenen Anbringung auf Haupt- oder Nebenaltären, in einer zentralen Achse zum Kirchenpublikum oder abseits im Querschiff oder Chorkapellen kann man dabei von unterschiedlichen Rezeptionsschwerpunkten ausgehen. Bei ersteren wäre eine enge Verzahnung zum liturgischen Ablauf voranzusetzen. Bei einer weniger exponierten Aufstellung lässt sich verstärkt auf die Nutzung zur privaten Andacht schließen.

---

<sup>120</sup> Papst Innozenz III, „*De sacro altaris mysterio*“ (ca. 1197), in: Migne 1844, 217:811.

<sup>121</sup> Sicardus von Cremona, „*Episcopi Mitrale seu de officiis ecclesiasticis summa*“, in: Migne 1844, 213:55.

<sup>122</sup> Hager 1962, S. 80.

<sup>123</sup> Zuletzt Choate 2002.

<sup>124</sup> Eine ganz ähnliche Darstellung des Visionserlebnisses Giovanni Gualbertis auf der Tafel von Giovanni del Biondo in der Cappella S. Silvestro in S. Croce/Florenz. (Abb. 46).

Verfolgt man die Entwicklung von Altarkreuzen, so finden sich schon in frühmittelalterlichen Quellen Hinweise auf Kreuze, die am oder beim Hauptaltar Aufstellung gefunden haben.<sup>125</sup> Deren symbolischer Gehalt wurde durch die Verwendung wertvollen Materials – wie Edelmetalle oder Elfenbein – unterstrichen.<sup>126</sup> Bildliche frühmittelalterliche Darstellungen zeigen klein dimensionierte Kreuze, ohne Kruzifixabbildung, lose mit einem Kreuzfuß oder Sockel verbunden (Abb. 59, 60). Eine generelle Vorschrift zur Ausstattung des Hauptaltars mit einem Kreuz – wie es beispielsweise heute der Fall ist – gibt es erst ab dem Spätmittelalter durch Papst Pius V.<sup>127</sup> Er verlangt ein Kreuz auf allen Altären, auf denen die Messe abgehalten wird. Daraus erschließt sich ein primärer Gebrauchsanspruch durch den Kleriker im liturgischen Ablauf. Die Verwendung eines Altarkreuzes scheint sich traditionell aber schon früher durchgesetzt zu haben, wie aus der Messliturgie Innozenz III. ersichtlich ist.<sup>128</sup>

Die bildliche Darstellung einer *croce dipinta* auf einem Altar, wie in der Damianoepisode aus der Oberkirche von Franziskus, entstanden um 1300, gezeigt, passt nicht in diese Genealogie des liturgischen Altargeräts. Ein wie oben beschriebenes Altarkreuz (aus Metall, klein dimensioniert, variabel, ohne Kruzifix), wird sehr wohl aber in einem anderen Szenenbild („Vision der Himmelsthronen“, Abb. 61) des Franziskuszyklus gezeigt. Ein aus dem 13. Jhdt. stammendes und im franziskanischen Milieu gebrauchtes und erhaltenes Objekt befindet sich beispielsweise heute im Museum von San Francesco in Assisi (Abb. 62).<sup>129</sup>

Auch eine generelle Verwendung von *croci dipinte* als Medien kontemplativer Bildandacht und mystischer Praxis möchte ich nun genauer hinterfragen. Die Annahme Hagers, dass *croci dipinte* schon ab dem frühen 13. Jhdt. als eine der frühesten Formen von Altarretabeln zu sehen sind, stützt sich vor allem auf die Damianoszene in der Oberkirche von San Francesco. Dabei geht er aber vom Zeitpunkt der dargestellten Szenerie (Damianoerlebnis 1206) und nicht von der Entstehungszeit der Fresken (um 1300) aus. Das Damianokreuz ist zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr in seinem alten Aufstellungskontext erhalten und die ur-

---

<sup>125</sup> Dazu: Braun 1932, S. 466-491.

<sup>126</sup> „*Arae crucem argenteam imposuit...*“ aus der Vita des hl. Ansegisus über den Hochaltar der Basilika von Flavigny. Migne 1844, 105:742. „...*crux aurea super altare, gemmis ac margaritis speciosissime compta, librarum paulo minus duarum, cum tripode suo argenteo deaurato et astili onichino argento et auro decenter ornato...*“ aus der Chronik von Montecassino, 1019. Migne 1844, 173:707. Eine Verwendung von Holz für das liturgische Altarkreuz kann aus verschiedenen Gründen in Erwägung gezogen werden: Einerseits bei ärmeren Kirchen aufgrund der billigeren Herstellungsweise, andererseits in Hinsicht von bewusstem Verzicht auf Prunk und kostbare Materialien, beispielsweise im Milieu des Zisterzienserordens.

<sup>127</sup> Braun 1932, S. 473.

<sup>128</sup> Was Innozenz III. in der „*De sacro altaris mysterio*“ (Migne 1844, 772:811) anführt, spiegelt wider, was in Rom vor 1200 schon Brauch war, ähnliches entnimmt man William Durandes „*Rationale divinarum officiorum*“ 100 Jahre später. Vermutlich konnte auch die Kruzifixdarstellung auf der „*De igitur*“-Seite des Missale diese Funktion eines „Altarkreuzes“ übernehmen. Sinding-Larsen 1978, S. 198. bzw. Jungmann 1949, Bd. 1, S. 387-388.

<sup>129</sup> Bonito Fanelli 1980, S. 190-191.

sprünglich von Franziskus erlebte Aufstellung ist keineswegs mehr gegenwärtig. Zudem hatte Franziskus seine Vision 1206 abseits jeglicher reglementierter Gebetspraktiken. Insgesamt steht das Ereignis erst am Anfang der Entwicklung von Kreuzesmystik und Bildandacht. Das Damianokreuz selbst war ursprünglich nicht auf diese Erlebnisweise hin angelegt.

Nun kann damit argumentiert werden, dass der Künstler des Franziskuszyklus (Abb. 2) ein zeitgenössisches Rezeptionsschema von Bildandacht bzw. Mystikpraxis zeigt: eine Person im individuellen Gebet, außerhalb der gemeinschaftlichen Messfeier, vor einem auf dem Altar aufgestellten Bildobjekt. Wurden dafür wirklich *croci dipinte* eingesetzt bzw. warum wird eine *croce dipinta* abgebildet? Zum Zeitpunkt der Entstehung des Franziskuszyklus ist das originäre Kreuz bekannt und der Künstler verankert dies auch in seiner Darstellung. Ganz bewusst zeigt er nicht einen zeitgenössischen *croce dipinta*-Typ, mit *christus patiens* und entleerten Seitenfeldern, sondern explizit den damals schon altertümlichen Typus des *christus triumphans* mit Nebenfiguren auf den Seitentafeln. Nun kann folgend festgestellt werden, dass, je weiter – zeitlich oder geographisch – sich die Damianodarstellung vom ursprünglichen historischen Ereignis entfernt, und je weniger Bezug der Künstler zum noch vorhandenen Kreuz in Assisi hat, desto mehr schlägt die Darstellung des Kreuzobjekts in die eines skulptierten Holzkreuzes um. Dies ist deutlich erkennbar bei der schon 1290 entstandenen Szenendarstellung auf der senesischen Tafel (Abb. 15), aber auch im Franziskuszyklus von S. Fermo Maggiore (Abb. 17). Bei späteren, explizit zeitgenössische Mystikpraxis zeigenden Darstellungen, z.B. den Illustrationen zu „In modo orandi“, erkennt man eindeutig geschnitzte Kreuzfixe (Abb. 47). Die Rolle des Bildwerks wird dabei übrigens sehr aktiv und eindringlich geschildert: aus der Seitenwunde spritzt erkennbar Blut.

Zurück zur Darstellung des Damianoerlebnisses in der Oberkirche von San Francesco, möchte ich betonen, dass hier auf ein originär erhaltenes Kultbild verwiesen wird, das zum Zeitpunkt der Entstehung der Abbildung bekannt ist. Das Kreuz selbst wird um 1300 – aufgrund der Heiligenlegende – als lokale Bildikone verehrt und ist zu diesem Zeitpunkt im Nonnenchor von S. Chiara aufgestellt.<sup>130</sup> Es war zwar Auslöser eines Visionserlebnisses, aber nicht auf dieses Rezeptionsschema hin angelegt. Die Darstellung der *croce dipinta* am Altar erfolgt wohl aufgrund einer Amalgamierung von zeitgenössischer Betpraxis mit einem nun als Kultbild verehrten Objekt.

---

<sup>130</sup> Dazu Kapitel 4.3.3: Aufstellung des Kreuzes in S. Chiara bis heute, S. 80-84.

Zu überprüfen ist auch die Verbindung von *croci dipinte* hinsichtlich der Entwicklung von Kreuzaltären. Der Altar „*in medio monasterio*“ bzw. in „*media ecclesiae*“ findet erst ab dem 13. Jhd. verstärkt Erwähnung. Er kann nördlich der Alpen auch heute noch in originären Lettneraufstellungen rekonstruiert werden (z.B. Halberstadt Abb. 63, Wechselburg Abb. 64). Mit der Definition „*altare in honore s. crucis in medio ecclesiae*“<sup>131</sup> wird die Abhängigkeit zum Triumphkreuz klar. Der Entwicklungszug geht in diesem Fall vom Laienkreuz zum dazugehörigen Altar, das heißt, dem Triumphkreuz wird im elaborierten Lettnereinbau ein ihm geweihter Altar zugeordnet. Dieser wird seiner Verortung und seinem Anspruchspublikum nach auch mit Laienaltar bezeichnet.<sup>132</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei der Verwendung von Altarkreuzen als liturgisches Gerät des Hauptaltars merkbar kleiner dimensionierte Kreuze verwendet werden, deren Symbolgehalt zumeist auch durch die Verwendung edler Materialien unterstrichen wird.<sup>133</sup> Vereinzelt gibt es Hinweise auf die Verwendung *croci dipinte* als Medien individueller Gebetspraktiken bzw. Visionserlebnisse (Bsp. Damianokreuz, Gualbertikreuz). Wobei die Objekte und ihre Aufstellung hier ursprünglich nicht auf diese Erlebnisweise hin ausgerichtet waren. Ein Einsatz als Altarretabel bzw. als Element des Kreuzaltars kommt erst mit deren generellen Entstehung im Laufe des 13. Jhdts. in Frage. Bei der Entwicklung von – auf Bildkontemplation und mystisches Erleben hin intendierten – Andachtsbildern – auf Seiten- oder Nebenaltären – unterliegt die *croce dipinta* in Konkurrenz vermutlich aber bald anderen Ausformulierungen. Dies sind beispielsweise die auf gesteigerten Realitätssinn und expressionistische Leidensdarstellung hin gefertigten, skulptierten Kruzifixe (Abb. 65) bzw. auf Unmittelbarkeit fokussierenden neuen Tafelbildtypen, wie die Schmerzensmann- und Armachristi-Darstellungen (Abb. 66). Ein durchgehender, genereller Gebrauch der *croce dipinta* als Altarkreuz kann jedenfalls nicht eindeutig festgemacht werden.

### **Prozessionskreuz**

Bei einigen kleineren *croci dipinte* (ca. 0,5 – 1,3 m) ist eine variable Aufstellung anzunehmen. Sie fanden höchstwahrscheinlich als Prozessionskreuze Einsatz und sind durch folgende Merkmale erkennbar: beidseitige Bemalung, oftmals zugespitzter Schaft. Beim Prozessions-

---

<sup>131</sup> Braun 1924, Bd. 2, S. 26.

<sup>132</sup> Aus Italien sind keine Aufstellungskontexte dieser Art überliefert, was eine Verbreitung a priori aber nicht ausschließt. Dazu ausführlich: Braun 1924, Bd. 2, S. 401-406.

<sup>133</sup> Einige wenige, klein dimensionierte Kreuze aus dem Katalog Garrison könnten in ihrer Funktion diesem Typus zugeordnet werden: z.B. Garr. 447, Garr. 448, Garr. 449.

kreuz stellt sich zudem die Frage, wo das Objekt außerhalb seiner Verwendung in Umzügen oder möglicherweise Passionsspielen seine Aufstellung gefunden haben kann.

Wie man aus obigen Ausführungen erkennen kann, ist die *croce dipinta* in seinen verschiedenen Funktionsmöglichkeiten in der Forschung noch keineswegs erschöpfend behandelt worden. Einzig die Funktion als Laienkreuz ist durchgängig im gesamten Entwicklungszyklus zu erkennen. Als liturgisches Gerät für den Kleriker am Hauptaltar werden viel kleiner dimensionierte, meist in Metall ausgeführte Kreuze verwendet. Mit der Abhängigkeit zwischen dem Altarkreuz für den Kleriker und den für den Laien in den Kirchenraum projizierten Monumentalkreuz, lässt sich auch die Übernahme der komplizierten Kreuzumrissform erklären, die Sandberg-Vavala zu den Ursprüngen der *croce dipinta* angemerkt hat.<sup>134</sup>

Als Altarretabel bzw. Andachtsbild ist die *croce dipinta* – analog zur generellen Entwicklung – nicht vor der 2. Hälfte des 13. Jhdts. – zu finden. Ob sie dabei bewusst zur reglementierten Bildandacht oder mystischen Schau eingesetzt wurden, kann am ehesten noch aus der Rekonstruktion des Aufstellungskontexts abgeleitet werden. Für den Einsatz zur individuellen Gebetspraxis sprechen Anbringungen an Seitenaltären in abgeschiedenen Kapellenräumlichkeiten oder überhaupt ordensinterne Raumgegebenheiten, wie z.B. Nonnenchöre.

Noch ist es notwendig, jedes Objekt individuell aufgrund seiner Quellenlage, seines Kontexts, seines Erscheinungsbildes und seiner möglichen Funktion hin zu überprüfen. Mit fortschreitenden Einzelergebnissen lässt sich in Zukunft womöglich ein homogeneres Klassifizierungsmodell aufstellen. Darüber hinaus scheint es sinnvoll, die Gattungsbeschränkung aufgrund der Materialität des Objekts – das bemalte Holzkreuz – aufzuheben und eine umfassendere, medienüberschreitende Funktionseinordnung zu suchen (Laienkreuz, liturgisches Gerät, Altarretabel, intendiertes Medium zur Bildkontemplation bzw. Bildandacht, Bildikone usw.).

---

<sup>134</sup> Siehe S. 45.

### 3.2 Einordnung des Damianokreuzes – Datierung, Aufstellung, Funktion

Bevor ich nun näher auf den möglichen Gebrauch und die Aussage speziell des Damiano-kreuzes vor dem Visionserlebnis eingehe, möchte ich versuchen, es aufgrund ikonographischer und stilistischer Vergleiche chronologisch in die Gesamtproduktion italienischer bemalter Holzkreuze einzuordnen.

Wie schon erwähnt, ist zu den Entstehungsumständen des Kreuzes kein Quellenmaterial vorhanden. Eine erste gesicherte Existenz ist nur durch die Legendenbeschreibungen über Franziskus gegeben, demzufolge es 1206 Ausstattungsbestandteil der Kirche San Damiano in Assisi war. Datierungsvorschläge der Forschung pendeln zwischen „kurz vor 1200“<sup>135</sup> bis in die 1. H. des 12. Jhdts.<sup>136</sup> Gründe für eine Frühdatierung gibt es folgende: Zunächst war die Kirche San Damiano laut Legendenbericht 1206, wenn nun nicht verfallen, so doch in einem restaurationsbedürftigen Zustand. Es wurde ihr zu diesem Zeitpunkt, was Erhaltung und höchstwahrscheinlich auch Ausstattung betrifft, wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sie stand zu diesem Zeitpunkt wohl nicht im Brennpunkt öffentlichen Interesses.

Ein gewichtiges Argument für eine frühe Datierung gibt uns weiters Boskovits mit einer Zuordnung des Kreuzes zu einem Freskofragment, welches heute im Domschatz von S. Rufino aufbewahrt wird (Abb. 67). Er sieht darin sogar dieselbe Künstlerhand wie beim Damiano-kreuz. Dieses Freskofragment ist aufgrund der Baugeschichte von San Rufino vor 1140 anzusetzen.<sup>137</sup>

Folgende stilistische Übereinstimmungen können beim Vergleich der Assistenzfiguren (besonders mit den drei Marien) und dem Marienkopf des Freskos festgestellt werden: Die Gesichter sind rundlich und das Kinn durchgehend mit zwei Strichen gezeichnet; die Anlage der Augen (oberes Lid verlängert, Augenrund stößt an oberes Lid, aber nicht an unteres) und der Nase (sehr gerade, endet unten mit einem dunklen Fleck) und des Mundes (lange Oberlippe mit seitlichen Querstrichen, hellere, kürzere Unterlippe, Kinnbogen mit dunklem gewölbtem Strich angedeutet) ist sehr ähnlich. Auch die Form des Schleiers, mitsamt der Andeutung des Ohres ist übereinstimmend, die Gesichter sind durch rote und dunkle Striche modelliert. Zur Kontrastierung möchte ich noch ein Detail einer *croce dipinta* aus Fondi mit

<sup>135</sup> Sandberg-Vavala 1929, S. 622-624.

<sup>136</sup> Lunghi 1994, S. 149.

<sup>137</sup> Wiederentdeckt wurde das Fragment 1895 bei Grabungen unter der Kirche von S. Rufino (Baubeginn 1140), wobei die Krypta (des Bischofs Ugone, ante 1029) eines Vorgängerbaus freigelegt wurde. Lunghi 1994, S. 149.

dem Kopf der Madonna dazusetzen (Abb. 68). Viel weiter im Süden entstanden und von der gesamten Anlage des Kreuzes nicht vergleichbar, wird es von den Forschern ebenfalls in die 1.H. des 12. Jhdts. datiert. Hier erfolgt die Modellierung des Gesichts zwar mit ähnlichen Mitteln, der Gesamteindruck ist jedoch ein deutlich anderer.

Mit der Verbindung zum Freskofragment zeigt sich die Einordnung des Herstellers des Damianokreuzes als umbrischer Künstler bestätigt.<sup>138</sup> Neben der Produktion eines Tafelkreuzes ist ihm damit – zumindest die Beteiligung – an einem in seiner Ganzheit nicht mehr vorhandenen Freskenzyklus für die Krypta des Vorgängerbaus von S. Rufino zuzuschreiben.

Als Vergleichsbeispiel in unmittelbare Nähe und aufgrund der fixen Datierung interessant, rückt das Kreuz des Alberto Sotio (1187 datiert, Abb. 69), gefertigt für die Kirche SS. Giovanni e Paolo (heute aufgestellt im Dom von Spoleto). Die Gegenüberstellung mit einigen späteren Kreuzen aus dem Umkreis Spoleto/Arezzo/Assisi bestätigt die regionale Einordnung des Kreuzes.<sup>139</sup> Die signifikante, eher einfache Umrissform des Kreuzes (querrechteckig erweiterte Cimasa, Seitentafeln neben der Christusgestalt, einfacher unterer Schaft) findet sich in allen erhaltenen Kreuzen der Region (z.B. Abb. 71-74) und ist durchaus als „umbrisch“ zu bezeichnen. Auch der Typus mit ganzfigurigen Personen auf der Seitentafel ist markant für die Region. Im Gegensatz dazu steht das 1138 datierte Sarzanakreuz (Abb. 51), als Prototyp des Pisaner Raums (mit einer viel komplizierteren Umrissform des Kreuzes und sowohl Assistenzfiguren und Passionsszenen in den Seitentafeln) und ein ebenfalls ins 12. Jhd. datiertes Kreuz aus den Uffizien in Florenz (Abb. 75), wobei hier die Assistenzfiguren in den Balkenenden zu finden sind und nur Passionsszenen auf den Seitentafeln.

Im näheren Vergleich mit dem Sotiokreuz<sup>140</sup> (Abb. 69) möchte ich nun sowohl stilistische wie auch ikonographische Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten. Beide zeigen *christus triumphans*, mit Wundmalen, aber geöffneten Augen, der Kopf leicht nach links geneigt, die Arme lose durchhängend, Hände geöffnet. Beide Körper sind auf eine Seitwärtsdrehung hin ausgerichtet, der linke Fuß leicht vor den rechten gesetzt, die Hüften – durch die Modellierung des Bauches ersichtlich – gedreht. Doch während der Damianokreuzmeister die

---

<sup>138</sup> Das heute als „Umbrien“ bezeichnete Gebiet hat es in der gleichen Ausdehnung und Kohärenz im 12. Jhd. nicht gegeben. Die einzelnen Städte standen oft in Konfrontation. Neben der für unsere Forschung wichtigen Stadt Assisi sind vor allem Spoleto und Perugia als Machtzentren hervorzuheben. Einen Überblick zur komplexen Situation Umbriens im Mittelalter: Parlato 1994, S. 180.

<sup>139</sup> Bracaloni 1939 S. 194-200.

<sup>140</sup> Das Kreuz im heutigen Dom von Spoleto wurde ursprünglich für die Spoletaner Kirche SS. Giovanni e Paolo angefertigt. Es ist datiert (1187) und trägt die Inschrift „Opus Alberto Soti“. In der neueren Forschung ist dabei die Frage aufgetaucht ob es sich hierbei um den Künstler oder vielmehr um den Dedikator bzw. Stifter des Kreuzes handelt. Parlato 1994, S. 187.

ganze untere Hälfte des Körpers seitlich nach links versetzt, geht beim Sotiomeister der Körper senkrecht durch.

Beide Kreuze zeigen in der Cimasa die Himmelfahrt Christi. Der seitwärts gedrehte steigende Christus – einmal im Kreis, einmal in der Mandorla – bildet im bestehenden Konglomerat der *croci dipinte* ein auffallende Ausnahme, denn zumeist wird der thronende Christus dargestellt bzw. eine Christusbüste.<sup>141</sup>

Was das Damianokreuz ikonographisch von den anderen umbrischen Kreuzen des 12. Jhdts. abhebt, ist die enorme Figurenvielfalt: Maria und Johannes, die trauernden Frauen, Centurio, Longinus und der Schwammträger, die Engel an den Balkenenden, der himmelfahrende Christus mit dem Engelschor, die Hand Gottes. Dabei möchte ich nochmals auf einige offene Fragen zur Ikonographie hinweisen: Das sind einerseits die vier Köpfe hinter Centurio. Die These Picards von der Familie Centurios klingt zwar stimmig, wird von ihm aber durch keine vergleichenden Beispiele in Literatur und Darstellung belegt. Ungewöhnlich ist auch, dass Centurio ein Buch in der Hand hält. Hier muss Picards Erklärung – der ein Holzschicht der Synagoge von Kapernaun zu erkennen vermeint – eindeutig als persönliche Bildauslegung deklariert werden.<sup>142</sup> Auch die Zuordnung der Heiligen am Fußende kann nicht als verifiziert angenommen werden.<sup>143</sup> Eine Besonderheit, die sich bei vielen der älteren *croci dipinte* zeigt, ist die Darstellung des Hahns. Die Verbindung zur Verleugnung Christi ist zwar eindeutig, warum diese Konnotation aber so gehäuft auf den Holzkreuzen aufgegriffen wird, muss offen bleiben.

Stilistisch gesehen begegnen uns im Damianokreuz sehr gelängte Figuren mit zum Großteil parallelen Gewandfalten. Nicht nur die Handgesten auch die Fußstellungen der Figuren werden wiederholt (Johannes-Centurio) bzw. ganze Figuren gespiegelt (*portaspugna-portalanca*). Diese Repetition von Teilformen wirkt sehr schablonenhaft, grundsätzlich ist wenig Körpervolumen erkennbar. Im Gegensatz dazu sind beim Sotiokreuz die Figuren bewegter, gelenkiger, das Gewand um die Gliedmaßen modelliert, insgesamt sind sie feiner ausgearbeitet, mit vielen hellen Höhungen, das Lententuch gekonnt durchsichtig dargestellt.

---

<sup>141</sup> Sandberg-Vavala verweist hier auf mögliche nordische Einflüsse. Sandberg-Vavala 1929, S. 623-624.

<sup>142</sup> Meiner Meinung nach handelt es sich bei dem Objekt um ein Buch oder eine Schriftrolle. Dieses ursprünglich Johannes zugeordnete Attribut könnte aufgrund der Figurenmultiplikation irrtümlicherweise Centurio zugeordnet worden sein.

<sup>143</sup> Siehe Anmerkung 7, S. 7.

Im Vergleich der Christusköpfe (Abb. 6 und Abb. 70) wirkt das Sotiokreuz linearer, mit feinerem Pinsel gearbeitet, aber damit auch ornamenthafter, während das Damianokreuz weiche Übergänge zeigt. Dieser Eindruck wird sicherlich unterstrichen durch die Verschiedenheit des Untergrundmaterials: während das Damianokreuz „mit grobem Leinen“<sup>144</sup> bespannt und grundiert ist, ist der Maluntergrund des Sotiokreuzs auf Holz angebrachtes Pergament. Der verwendete Farbkanon der beiden Kreuze ist zwar ähnlich (Rot-Blau-Gelb bzw. Goldtöne), das Damianokreuz ist gegenüber dem Sotiokreuz aber in einer weit wärmeren Skala angelegt.

Dem Figurenreichtum des Damianokreuzes steht eine entwickeltere Körpermodellierung und eine feinere Ausarbeitung der Figuren im Sotiokreuz gegenüber. Die Stärke des Damiano-meisters liegt sicher in einer angestrebten Ausgewogenheit, er erreicht dies durch durchdachte Flächenaufteilung und Farbkomposition, durch Variation und Duplizierung.

Insgesamt ist eine Frühdatierung des Werkes sehr gut vorstellbar. Der umbrische Künstler gehörte, was Maltechnik und Figurenentwicklung betrifft, vermutlich nicht zur mittelitalienischen „Malerelite“, Assisi ist in der 1. H. des 12. Jhdts. noch ein eher unbedeutendes Provinzstädtchen. Trotzdem ist neben der einzigartigen Figurenfülle ein Geschick für Flächenaufteilung und Farbzusammenstellung hervorzuheben.

Was Gebrauch und Aussage betrifft, werde ich das Damianokreuz nun gemäß den genannten Funktionsmöglichkeiten untersuchen. Eine Gebrauchsmöglichkeit, die aufgrund von Größe, Gewicht und einseitiger Bemalung des Objekts ausgeschlossen werden kann, ist der Einsatz als Prozessionskreuz.

Zur möglichen Devotionalfunktion des Kreuzes, d.h. als Objekt individueller Bildandacht und Mystikpraxis, möchte ich nochmals betonen, dass das Damianokreuz zwar singulär als Medium mystischen Erlebens fungiert hat. Die Vision ereignete sich aber nicht als Ergebnis reglementierter Praktiken und Konditionen, Franziskus war zum Zeitpunkt der Vision „Laiengläubiger“. Ich schlussfolgere daraus, dass weder die ikonographische Ausformung noch die ursprüngliche Aufstellung auf einen Gebrauch als Objekt individueller Devotion hin ausgerichtet war. Da die generelle Entwicklung des Altarretabels erst im Laufe des 13. Jahrhunderts erfolgt, zweifle ich den Aufstellungskontext für 1206, wie er uns in der Damianoszene der Oberkirche gezeigt wird, stark an.

---

<sup>144</sup> Bracaloni 1939, S. 201.

Eine Funktion, die dem Objekt aber mit Sicherheit immanent war, ist der zentrale Anspruch des Laienpublikums und die damit eng verknüpften Konnotationen zum liturgischen Ablauf. Im Kirchenraum aufgestellt, war es während der Messfeier visuell omnipräsent. Mit welchen Analogien und Bezugspunkten der romanische *croce dipinta* verbunden wird, möchte ich in folgendem Kapitel näher erläutern.

### 3.3 Liturgie und Kreuzbild im 12. Jhdt.

Untersuchungen, die sich auf das gemalte Tafelkreuz im liturgischen Ablauf beziehen, findet man bei Sinding-Larsen und später Steven Choate.<sup>145</sup> Beide gehen davon aus, dass das Kreuz vor allem dem Laiengläubigen als visuelles Anspruchsobjekt dient, und dabei in enger inhaltlicher Verbindung mit den Handlungen am Altar steht. Analogien findet es einerseits in der eucharistischen Wandlung während der generellen Messliturgie, andererseits im Passionszusammenhang in der einmal jährlich stattfindenden Karfreitagsliturgie.<sup>146</sup>

Transportiert werden, mit den explizit an die Laiengläubigen gerichteten Bildern, ekklesiologische Aussagen und kirchliche Glaubenssätze. Diese reflektieren die zeitgenössischen innerkirchlichen Diskurse, die uns – auf einer theoretischen Ebene – durch theologische Schriften der Zeit übermittelt sind. Wie diese dogmatischen Ansprüche vom einfachen Volk rezipiert werden, steht in enger Verbindung zum vorgegebenen liturgischen Ablauf, konkret im visuellen und auditiven Einbeziehen während der Messfeier. Was kann der Messfeiernde sehen, was hört er, zu welchen Reaktionen – Gesang, Niederknien, Kreuzzeichen,... – wird er angehalten. Durch die liturgischen Referenzen steuert der Klerus, wie das Volk auf die Bilder reagieren soll. Dieser Prozess bleibt insofern dynamisch, als sich auch die liturgischen Bezüge verschieben und verlagern können. Zusätzlich zu beachten ist, dass es sich bei der Reaktion des Einzelnen immer um eine individuelle psychologische Reaktion handelt. Die offizielle, intendierte Aussage kann deshalb von der individuellen Auffassung des einzelnen Laiengläubigen divergieren.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Sinding-Larsen 1978, Choate 2002.

<sup>146</sup> Im 12. Jhdt. kommt es zu einer Homogenisierung der Liturgie der römischen Kirche. Ausgehend von der Reform Papst Gregors VII. (1073-1085) wird die liturgische Einheit zum ekklesiologischen Grundsatz erhoben. Mit wenigen Änderungen können die Messriten bis zur Zeit des 2. Vatikanischen Konzils nachvollzogen werden. Zur Entwicklung der Liturgie: Jungmann 1949, besonders S. 118-132. bzw. in verkürzter Darstellung: Metzger 1998, besonders S. 125-144.

<sup>147</sup> Choate 2002, S. 208-212.

Mit dem Damianokreuz als konkretem Referenzbeispiel vor Augen möchte ich nun auf die Korrelationen des Kreuzbildes im Bezug zur Liturgie des 12. Jahrhunderts eingehen.

### 3.3.1 Messliturgie

Laut Choate findet der Höhepunkt der Messfeier – die eucharistische Wandlung – eine Visualisierung in Form der *croce dipinta* mit *christus triumphans*-Darstellung.<sup>148</sup> Zuvor schon machte Sinding-Larsen auf die Figur des Gekreuzigten als eine Allegorie des Messopfers aufmerksam, er sieht eine Analogie zwischen der Realpräsenz Christus während der Wandlung und dem visuellen Präsentieren des triumphierenden Christus an der *croce dipinta*.<sup>149</sup> So kann das *christus triumphans*-Kreuz in seiner Aussage als Epiphania verstanden werden, eine Manifestation Gottes durch den triumphierenden Jesus Christus. In seinem dogmatischen Anspruch steht es in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Realpräsenz Christus in der Hostie,<sup>150</sup> manifestiert aber auch die Personalunion Christus als Gott und Mensch.<sup>151</sup>

Wie bereits festgestellt, zeigt das Damianokreuz keine auf einen Moment im Kreuzigungsablauf fokussierte Ikonographie, sondern ein umfassendes ekklesiologisches Programm. Dies beinhaltet sowohl die Passion – mit den Figuren des Karfreitagsgeschehens, die Auferstehung – mit den Heiligen des Purgatoriums am Schaft sowie die Himmelfahrt – in der Cimasa. Christus selbst wird deutlich in einem Moment nach der Passion gezeigt: gekreuzigt, mit den Wundmalen gezeichnet, aber ohne Zeichen von Leiden oder Trauer, auferstanden, über den Tod triumphierend. Das Präsentieren durch die Engel verdeutlicht die überirdische, himmlische Sphäre, in der er sich befindet. Mit dieser „überzeitlichen“ Darstellung rückt die Figur des Auferstandenen aber in ein brisantes Jetztverhältnis zum Betrachter. Christus wird visualisiert, wie der einfache Gläubige ihn sich im Moment des Betrachtens vergegenwärtigen würde: mit den Wundmalen gekennzeichnet, auferstanden, schaut er – in diesem Moment – vom Himmel auf ihn herab.

Diese Präsentmachung unterstützt die Handlungen am Altar. Das Laienkreuz fungiert im Kirchenraum sozusagen als „blow-up“ der Geschehnisse im Altarraum: die dort durch die Wandlung vollzogene Vergegenwärtigung des Heilands wird für die Besuchermasse im Lang-

---

<sup>148</sup> Choate 2002, S. 35.

<sup>149</sup> Sinding-Larsen, S. 194-195.

<sup>150</sup> Die Transsubstantiation wird am Laterankonzil 1215 zum offiziellen Dogma erklärt.

<sup>151</sup> Grillmeier 1956.

haus auf der Bildtafel projiziert. Christus wird am Hochaltar durch die Wandlung der eucharistischen Gaben präsent, gleichzeitig wird er auch visuell vergegenwärtigt. Hostie und Kreuz sind komplementäre Abstraktionen: beide zeigen eine gewisse „Präsenz“ von Christus, das „gemalte Kreuz macht das Mysterium der Fleischwerdung visuell begreiflich“.<sup>152</sup>

Untermauert wird die These der analogen Visualisierung der Geschehnisse am Hauptaltar durch den Nachvollzug von auditiver und visueller Ansprache zwischen Zelebrant und Gläubigen: Im 11. und 12. Jhd. ist die Kommunikation zwischen Volk und Klerus beim Canon auf ein Minimum reduziert. Das Gebet des Zelebranten bei der Wandlung ist beinahe still, manchmal umsteht ein Chor von Klerikern den Altar und rezitiert Psalme. Der Laie kniet während der Wandlung. Er kann weder den, leise und in lateinischer Sprache gesprochenen, Worten des Priesters folgen, noch hat er uneingeschränkten Einblick auf die Geschehnisse im Altarraum. Der Priester steht zum Altar gewandt, mit dem Rücken zur Gemeinde, für den einzelnen Gläubigen sichtbar werden nur die Gesten des Priesters: das Heben der Arme, das Beugen vor dem Altar, das Küssen des Altars, die Kreuzzeichen über den Gaben. Die visuelle Geste der Elevation der Hostie ist für den Messbesucher der einzige Hinweis für den Vollzug der „Fleischwerdung“.<sup>153</sup>

Im folgenden einige weitere Gesten und Gebärden, die vom Priester während des Gottesdienstes ausgeführt und für den Gläubigen ersichtlich werden: Mit den ausgestreckten, erhobenen Armen stellt der Priester den Orantengestus dar, eine traditionelle Gebetshaltung die aus frühchristlicher Zeit bekannt ist. Ursprünglich wurde diese auch von den umgebenden Klerikern und der Gemeinde wiederholt. Im 10. Jhd. wurde aber das Beugen und Niederknien die predominierende Praxis der Laien, der Orantengestus blieb dem Priester vorbehalten.<sup>154</sup>

Es war im Mittelalter durchgehend üblich, dass der Zelebrant während des Bittgebets (*Supplices te rogamus*) die Hände in Form eines Kreuzes ausstreckte und dann vor der Brust faltete. Dazu Honorius von Autun (*Gemma animae*, 1100): „*per manuum expansionem*,

---

<sup>152</sup> Choate 2002, S. 42.

<sup>153</sup> Aus dem 12. Jahrhundert sind uns Diskurse überliefert, die uns auf die Bedeutung der Elevation der Hostie aufmerksam machen. Für den einfachen Gläubigen, der zumeist höchstens einmal im Jahr an der Kommunion teilnahm, wurde diese Geste zu einer wichtigen religiösen Ersatzhandlung (Schaukommunion). Dies wird auch bestätigt durch die vermehrten Berichte über Hostienwunder, auch die Einführung des Fronleichnamsfests (1246), bei dem die Hostie in einer Prozession herumgeführt wird, zeugt von der gesteigerten Verehrung des Sakraments. Mehr dazu: Jungmann 1949, Bd. 1, S. 152-155 bzw. Metzger 1998, S. 134-137.

<sup>154</sup> Choate 2002, S. 37-38.

*designat Christi in cruce extensionem*“<sup>155</sup>. Mit diesem *signum salutis* findet auch der Priester eine komplementäre Rolle des Gekreuzigtenbildes und symbolisiert selbst die Figur Christi. Schließlich findet das „*signum crucis*“, das Kreuzzeichen selbst, während der Messe im 11. und 12. Jhd. gesteigerten Einsatz.<sup>156</sup>

Insgesamt ist in der Messliturgie, wie sie im 12. Jhd. vollzogen wurde, eine deutliche Distanz zwischen der ausführenden Personengruppe – den Klerikern – und der Masse der Kirchenbesucher zu erkennen. Eine Distanz die sich – wie schon erläutert – auch in der architektonischen Gliederung des Kirchenraums zeigt.<sup>157</sup> Die Messe wird vom Klerus als „Gottesdienst“ betrachtet, der einfache Messebesucher wird nur peripher in den Ablauf miteinbezogen. Für ihn wird diese – besonders der Vollzug des eucharistischen Teils der Messe – zu einem schaubaren Zeremoniell, begleitet vom Wechsel erhobenen Wortes in lateinischer Sprache und leisen Gebetes von Seiten der Priesterschaft sowie betonten Phasen der Stille.<sup>158</sup> Diese unterstreicht nicht nur die Notwendigkeit auf das Ausweichen visueller Ersatzhandlungen und -medien, sondern lässt auch auf eine gewisse Wertigkeit schließen, die diese Medien für den einfachen Gläubigen besessen haben müssen.

### 3.3.2 Karfreitagliturgie

Die Karfreitagliturgie wird zumindest seit dem 4. Jhd praktiziert. Beim *Adoratio crucis* enthüllt der Zelebrant das Kreuz mit dem Beginn des Wechselgesangs „*Ecce lignum crucis*“, auf den die Gemeinde mit „*Venite adoremus*“ antwortet.<sup>159</sup> Seit karolingischer Zeit erfolgt dann der Kniefall des Klerikers und der Gläubigen vor dem Kreuz und ein Kuss des Kreuzes als Zeichen der Verehrung.<sup>160</sup> Eine weitere Rolle bekommt das Kreuz im darauffolgenden Chor der Klagen (*Impropria*). Hier wird die Präsenz Christi akustisch nachgestellt, der Chor verleiht dem Objekt sozusagen eine Stimme. Christus klagt das Volk in direkter Rede an, mit

---

<sup>155</sup> Migne 1844, 172:570. Eine Aufforderung zur Nachahmung der Position Christus am Kreuz findet man ebenfalls in den Schriften des Pseudo Ambrosius („De Sacramentis“, VI, iv. 18), Migne 1844, 16:478. und Maximus von Turin („Homiliae. De cruce domini“ II, 5. Jhd), Migne 1844, 57:342-343.

<sup>156</sup> Jungmann 1, 136.

<sup>157</sup> Jungmann 1949, Bd. 1, S. 321.

<sup>158</sup> Jungmann 1, S. 138, 307.

<sup>159</sup> Der Gesang des „*Ecce lignum crucis*“ geht bis ins 5. Jhd. zurück. Eisenhofer 1932, S 34.

<sup>160</sup> Diese Prostration vor dem Kreuz wird schon bei Amalars beschrieben: „*prosternimus ante crucem, ut fixa humilitas mentis per habitum corporis demonstretur.*“ (De eccl. off. I, 14). Vermutlich erfolgt diese Ehrenbezeugung vor einem – variablen – Altarkreuz oder einer Kreuzigungsminiatur in der Missale. Eisenhofer 1932, S. 529. Vermutlich konnte auch die Kruzifixdarstellung auf der „De igitur“-Seite des Missale diese Funktion eines „Altarkreuzes“ übernehmen. Sinding-Larsen 1978, S. 198. bzw. Jungmann 1949, Bd. 1, S. 387-388.

einem „*responde mihi*“ wird auch eine Antwort intendiert.<sup>161</sup> Die Inszenierung rund um das Kreuz als Schauspiel der Passion verleiht dem Objekt eine Sprechrolle. Mit einer direkten Anrede bzw. Anklage wird der Laiengläubige angesprochen, die visuelle Verknüpfung zur Christusstimme findet er im vor ihm aufgerichteten Laienkreuz, wie zum Beispiel dem Kreuz von San Damiano.

Eine Fokussierung bzw. Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunkts auf den Passionsmoment ist eindeutig in den späteren Kreuzen mit der Darstellung Christus im *patiens*-Typ klar zu erkennen: Christus im Leiden, flankiert von Maria und Johannes, im Gestus der Trauernden (Abb. 48). Die liturgische Einbeziehung von Kreuzen in das Karfreitagszeremoniell spiegelt sich meiner Meinung nach auch in der Ausgestaltung dieses neuen Typus wider: Die Verwendung eines Tuches zum Ver- und Enthüllen des Kreuzes beim *adoratio crucis* findet einen visuellen Reflex in den Seitenfeldern des *patiens*-Typus. Diese sind generell von Assistenfiguren und -szenen entleert, die Erweiterung der Tafel bleibt aber bestehen und wird durch Flächenmuster mit realienhaftem Charakter ausgefüllt.

### 3.4 Zur Bildrezeption des Laiengläubigen

Der einfache Gläubige ist weder mit theologischen Diskursen zu dogmatischen Fragen noch zu Bildgebrauch und Idolatrie direkt konfrontiert und vertraut. Er hat einen sehr unmittelbaren Zugang zu Bildobjekten. Im generellen kann angenommen werden, dass die gedankliche Christus- bzw. Gottesvorstellung des Laiengläubigen stark geprägt war von der äußeren Bilderwelt, der er ausgesetzt war. Durch seinen Glauben anerkennt er die Existenz Gottes bzw. Christus, die er – bewusst und unbewusst – mit bildlichen Vorstellungen verknüpft. Die visuellen Relationen bezieht er aus der ihm umgebenden Bildwelt. Diese finden sich für ihn im Kirchenraum, wie beispielsweise im Laienkreuz oder in monumentalen Apsisfresken.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> „*Popule meus quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi. Quia eduxi te de terra Egypti: parasti Crucem Salvatori tuo. Quia eduxi te per desertum quadraginta annis. et manna cibavi te. et introduxi te in terram satis bonam: parasti Crucem Salvatori tuo. Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego qui dem plantavi te vineam electam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti, et lancea perforasti latus Salvatori tuo. Ego propter te flagellavi Egyptum cum primogenitis suis: et tu me Flagellatum tradidisti. Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.*“ Adoratio Crucis, Karfreitagliturgie der *Liber usualis* zitiert bei La Favia 1980. S. 92.

<sup>162</sup> Wobei eine subjekthafte Konnotation wohl eher in Darstellungen mit symbolhaftem, transnarrativem Charakter denn narrativen Szenenbildern zustande kommt.

Die Wechselbeziehung äußeres Abbild – gedankliche Visualisierung wird zusätzlich verstärkt durch die Einbindung in das alltägliche religiöse Ritual. Die Objekte – wie zum Beispiel das Damianokreuz – finden Einsatz in subjektgenerierenden Handlungen und werden mit emotionalen Konnotationen aufgeladen. Durch die visuelle und akustische Einbindung in die Messliturgie und das Karfreitagszeremoniell wird die Person Christus am Kreuz wiederholt vergegenwärtigt und in einen zeitlich und räumlich unmittelbaren Bezug zum Betrachter gesetzt.

Neben der Beleuchtung von glaubensbedingten Ansätzen kann der Bildaufbau des einzelnen Objekts aber auch auf die Wirkung universeller Rezeptionsmechanismen hin untersucht werden. Die Darstellung Christus mit geöffneten Augen – wie am Damianokreuz ausgeführt – wurde auf seine ikonographische Tradition hin beleuchtet und durch die Personalunion Christus als Gott und Mensch bzw. der Verbindung von Symbolismus und Realismus im Darstellungsmodus begründet.<sup>163</sup> Unabhängig vom eigentlichen Bildinhalt fördert der in den Betrachtterraum gerichtete Blick einen direkten Anspruch des Rezipienten. Im Renaissancebild wird dieser Modus ganz bewusst eingesetzt, um den Betrachter ins Bildgeschehen zu führen. Im Damianokreuz ist dieser Mechanismus nicht intendiert, sondern durch einen dogmatischen Anspruch gegeben, er wird aber vom Betrachter ähnlich aufgenommen: Durch die geöffneten Augen erscheint die Gestalt gegenwärtig und tritt durch seinen Blick in den Kontakt mit dem Gläubigen.

---

<sup>163</sup> Grillmeier 1956.

### 3.5 Conclusio

Aufgrund ikonographisch-stilistischer Vergleiche kann das Damianokreuz als eines der frühesten erhaltenen *croci dipinte* eingeordnet werden (1. H. 12. Jhdt.). Das Objekt wurde nicht als intendiertes Medium zur kontemplativen Bildandacht oder mystischen Gebetspraxis produziert, was auch eine ursprüngliche Aufstellung am Altar anzweifeln lässt. Generelle Untersuchungen zur Objektgattung *croci dipinte* zeigen einen durchgehenden Gebrauch als Triumphkreuz mit dem Anspruchspublikum der Laien gläubigerschaft. Diese ursprüngliche Funktion als Laienkreuz kann auch für das Untersuchungsobjekt angenommen werden, was eine Anbringung „*in media ecclesiae*“ nahe legt.<sup>164</sup>

Diese prominent im Kirchenraum angebrachten Objekte sind für den einzelnen Kirchenbesucher wichtige Bezugspunkte im liturgischen Ablauf. Durch visuelle und akustische Einbindung werden sie mit diversen subjektgenerierenden Handlungen und emotionalen Konnotationen verknüpft. Dies geschieht einerseits während der generellen Messliturgie, wo die Realpräsenz Christi in der Wandlung am Altar, für den Laien gläubigen mit einer visuellen Präsentmachung am Laienkreuz nachvollziehbar wird. Ikonographische Betonung findet dies durch eine überzeitliche Christusdarstellung als über den Tod Triumphierenden. In der Karfreitagsliturgie wird das Kreuz selbst durch den Akt des Ver- und Enthüllens in den Moment der historischen Kreuzigung versetzt, die akustische Einbindung verleiht dem Objekt zusätzlich subjekthaften Charakter. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass gerade diese, explizit an den Laien gerichteten Christusdarstellungen – losgelöst von den realen Bildobjekten – die innerlichen geistigen Gottesvorstellungen des einzelnen Gläubigen prägten.

Auch das Visionserlebnis von Franziskus 1206 muss aus einem Verständnis des Laien gläubigen heraus betrachtet werden. Er erlebte die Objektform Laienkreuz wie in den oben angeführten Kontexten beschrieben, nicht unbedingt in San Damiano, aber sicherlich wiederholt und eingeübt in seiner Teilnahme an der katholischen Messe. Das Kreuz als visueller Bezugspunkt war daher schon vor seinem mystischen Erlebnis mit einer gewissen Realpräsenz aufgeladen, die sich in der Vision dann für ihn bis zur Realitätsgewissheit gesteigert hat.

---

<sup>164</sup> Diese Aufstellung kann quellenmäßig allerdings nicht belegt werden.

Es bedurfte keiner besonderen Ausformulierung von Wirklichkeitsnähe des Objekts um zu mystischem Erleben anzuregen. Ausschlaggebend war vielmehr die subjektive Einstellung des Rezipienten, geprägt durch seine glaubensbedingten emotionalen Konnotationen sowie seine spezifische Lebenssituation und seelischen und körperlichen Konditionen.

## 4 Das Kreuz als Bildikone und Andachtsbild

*„Intanto si prese cura di quella immagine, e si accinse, con ogni diligenza, ad eseguirne il comando. Subito offrì denaro ad un sacerdote, perché provvedesse una lampada e l'olio, e la sacra immagine non rimanesse priva, neppure per un istante, dell'onore, doveroso, di un lume.“<sup>165</sup>*

In diesem Kapitel soll nachvollzogen werden, wie sich Gebrauch, Aussage und Wert des Damianokreuzes nach dem Erlebnis des Heiligen ändern. Durch das Visionserlebnis wandelt es sich vom beliebigen Laienkreuz zum singulären Kultobjekt und wird demnach in einen neuen Kontext gestellt. Dieser geänderte Anspruch ist ablesbar in der Verschiebung der Zielgruppe, der Zugänglichkeit, Aufstellung und allgemeinen Verehrung des Kreuzes.

Untersuchen möchte ich einerseits den Verbleib, d.h. den Umgang von Franziskus und später der Klarissen mit dem Kreuzobjekt, das Damianokreuz im Vergleich zum generellen Funktionswandel in der *croce dipinta*-Produktion, aber auch wie das Kultbild in der späteren Legenden- und Bildproduktion reflektiert wird. Eine Konfrontation mit den Fresken und Tafelbildproduktionen in San Damiano und Santa Chiara soll Einblick geben, inwieweit das Damianokreuz an diesen Orten gegenwärtig und wichtig war.

Als Material stehen mir die Dokumente zum Franziskus- und Klaraleben zur Verfügung, die Legenden- und Heiligsprechungsberichte, Dokumente aus den Archiven der Kommune Assisi sowie die Bildproduktion der unmittelbaren Umgebung.

### 4.1 Franziskus und das Kreuz

Den Legenden entnehmbar, hatte das Visionserlebnis vor dem Damianokreuz eine starke Auswirkung auf den weiteren Lebensverlauf des Heiligen, der sich nun vom weltlichen Leben abwendet. Folgt man der Erzählung der Dreigefährtenlegende, so reitet er nach Foligno, verkauft dort Stoffe und Pferd und bringt das Geld dem Priester von San Damiano. Dieser lehnt es – vermutlich aus Furcht vor den Eltern von Franziskus – ab, gewährt dem Heiligen

---

<sup>165</sup> Cel II, 11, Brufani 1995, S. 337. Übersetzt bei Grau: „*Indes, Franziskus vergisst nicht, für jenes heilige Bild Sorge zu tragen, noch übergeht er aus irgendeiner Unachtsamkeit dessen Auftrag. Sogleich händigt er einem Priester eine Geldsumme aus, um Lampe und Öl zu kaufen, damit das heilige Bild keinen Augenblick mehr um die schuldige Ehre des Lichtes betrogen würde.*“ Anhang C bzw. Grau 1988, S. 232.

aber Unterschlupf. Als der Vater nach ihm forscht, versteckt Franziskus sich für einige Wochen in einer Höhle,<sup>166</sup> bevor er den Mut fasst und dem Vater entgegentritt. Dieser sperrt ihn daraufhin ein, Franziskus flüchtet. Wohl als letzten Versuch seinen Sohn zu halten, wendet sich der Vater – vorerst an die städtische Behörde, dann an den Bischof von Assisi – um seinen Sohn zu verklagen. Vor dem Bischof kommt es schließlich zur endgültigen Los-sagung vom elterlichen Haus, wobei er nicht nur das Geld zurückgibt, sondern sich demonstrativ seiner Kleidung entblößt.<sup>167</sup> Ohne die einzelnen Details auf ihre historische Authentizität prüfen zu wollen, scheint doch klar, dass die Abkehr von Franziskus vom weltlichen Leben und seiner Familie ein radikaler Einschnitt in seinem Leben war, die Handlungskonsequenz aufgrund der Vision war durchaus einschneidend.

Laut Legenden widmet er sich nun mit Eifer um die Restaurierung der Kirche. Dabei bettelt der vormals reiche Kaufmannssohn sowohl um Almosen für den Bau als auch um sein tägliches Essen. Unterkunft erhält er zu diesem Zeitpunkt beim betreuenden Priester von San Damiano.<sup>168</sup>

#### **4.1.1 San Damiano – Baugeschichte II**

Wie diese persönlichen Interventionen des Heiligen in San Damiano ausgesehen haben, meinen Pani/Finchera/Mancinelli<sup>169</sup> aufgrund der archäologischen Untersuchungen feststellen zu können. So wurde im Presbyteriumsraum eine Bodenstruktur festgestellt, bei der mit einfachem Ton die darunterliegende unregelmäßige Bodenschicht ausgeglichen wurde. Zudem findet sich eine neue Höhenstruktur von 60 cm, die von der Position her als „ambone“ gedeutet werden kann. Der Standort entspricht übrigens genau der vermuteten Langhaus-Presbyteriumstrennung des romanischen Vorgängerbaus (Abb. 76, 77).<sup>170</sup> Aus derselben Bauphase finden sich an den Presbyteriumswänden Putzschichten von unterschiedlicher Dicke. Die Verwendung von einfachen Materialien und Arbeitstechniken lassen auf handwerklich ungeschulte Arbeiter schließen. Mehr Sicherheit in der Zuschreibung bietet aber ein Münzenfund, der unter der Ambonestructur festgestellt wurde (Abb. 78). Dieser „tesoretto“ wurde als „deposito devozionale“ intentional dort eingemauert. Die Münzen datieren zwischen 1181

---

<sup>166</sup> Auch diese Höhle wird in der Umgebung von San Damiano vermutet. Unter dem Klosterkomplex, im heutigen Eiskeller, wurden Spuren eines antiken Mitreos gefunden. Ob dies das vermeintliche Versteck von Franziskus war, lässt sich nicht beweisen. Sciamanna 2005, S. 41.

<sup>167</sup> 3 soc 16-20, Grau 1993, S. 100-105. Feld vermutet, dass es sich bei der Szene vor dem Bischof auch um die Klärung des persönlichen Erbrechts handelte. Feld 2007, S. 131.

<sup>168</sup> 3 soc 21-24, Grau 1993, S. 106-110.

<sup>169</sup> Phase V, Restaurationsarbeiten von Franziskus (Anfang 13. Jhd) in: Pani/Fichera/Mancinelli 2005, S 13-15.

<sup>170</sup> Siehe S. 31.

und den ersten Jahren des 13. Jhdts., was zeitlich genau mit den Restaurationsarbeiten von Franziskus übereinstimmt.

#### 4.1.2 Franziskus und Bildobjekte

Wie Franziskus selbst mit dem Bildobjekt der Auslösung seiner Vision – dem Damianokreuz – umgeht, lässt sich aus Randbemerkungen in den Legendenberichten ableiten. Sowohl Thomas von Celano wie auch die Dreigefährtenlegende berichten, dass Franziskus, unmittelbar nach seiner Offenbarung in der Kirche von San Damiano, dem dort ansässigen Priester Geld gibt, „um Lampe und Öl zu kaufen, damit das heilige Bild keinen Augenblick mehr um die schuldige Ehre des Lichtes betrogen würde“.<sup>171</sup> Damit lässt er dem Damiano-Kreuz durch den Wunsch um ständige Illumination eine Verehrungsgeste zuteil werden.

Später unterweist er seine ersten Gefährten im generellen Umgang mit Kreuzbildern. Als er sie erstmals zur Wanderpredigt aussendet, ermahnt er sie, falls sie irgendeine Kirche oder ein Kreuz fänden, sich zur Anbetung zu verneigen und das folgende Gebet zu sprechen: „Wir beten dich an, Christus, und preisen dich all der Kirchen wegen, die auf der ganzen Welt sind, weil du durch dein Kreuz die Welt erlöst hast“. Die Dreigefährtenlegende folgert gleich mit dem ideologischen Hintergrund: „Sie (die Franziskaner) glaubten nämlich eine Wohnstätte Gottes zu finden, wo immer sie ein Kreuz oder eine Kirche fanden.“ Mit den Kreuzen waren offenbar aber nicht nur Bildobjekte im Kirchenraum oder Wegkreuze gemeint, auch durch die Natur und dem Zufall geformten Kreuzsymbolen sollten sie durch Verneigung und Gebet ihre Ehre erweisen.<sup>172</sup>

Welche Bedeutung die Kreuzessymbolik für die frühe franziskanische Gemeinschaft hatte, lässt sich darüber hinaus an zahlreichen Wundern bzw. mystischen Erlebnissen ablesen, von

---

<sup>171</sup> Zitiert nach Cel II 11, Grau 1988, S. 231.

Dazu 3 soc, 13: „Als er aber aus der Kirche trat, fand er den Priester neben ihr sitzen, griff mit seiner Hand in die Börse und überreichte ihm eine nicht geringe Summe Geldes mit den Worten: ‚Ich bitte dich, Herr, kaufe Öl und lass immer die Lampe vor jenem Kruzifix brennen, und wenn das Geld dafür aufgebraucht ist, so gebe ich dir wiederum soviel, wie dienlich ist.‘“ Grau 1993, S. 96-97.

Franziskus Sorge um das Licht in der Kirche San Damiano taucht auch in einer späteren Textstelle von 3soc auf: „Als Franziskus am Bau der erwähnten Kirche unermüdlich arbeitete, wollte er, dass die Leuchten in der Kirche ständig brennen, und ging deshalb in die Stadt, um Öl zu betteln.“ 3 soc 24, Grau 1993, S. 109.

<sup>172</sup> Zitiert nach 3 soc 37, Grau 1993, S. 123.

Dazu I Cel 45 „... Und, was nicht weniger zu bewundern ist, wo immer sie ein Kreuz oder das Zeichen eines Kreuzes erblickten, sei es am Boden oder an einer Wand, an Bäumen oder an Zäunen am Weg, taten sie das gleiche.“ Grau 1988, S. 120. Mit ähnlichem Wortlaut findet sich dieses Gebet auch im Testament von Franziskus. Test 5: Hardick/Grau 1994, S. 217.

denen die Legenden berichten.<sup>173</sup> Thomas von Celano betont in den Wundersammlungen, dass „das ganze Sinnen und Trachten des Mannes Gottes, ob in der Öffentlichkeit oder in der Stille, auf das Kreuz des Herrn gerichtet (war)“. Schon in der Frühzeit habe er „dem Gekreuzigten ritterlich zu dienen begonnen“.<sup>174</sup>

Von einer Vision des Heiligen und eines Mitbruders vor einem weiteren Kreuzbild berichtet Cel II: „Einmal kam der Heilige mit einem Gefährten zu einer Kirche, die fernab von jeder menschlichen Behausung lag. Hier in der Einsamkeit wünschte er nun zu beten. (...) – Als am Morgen sein Gefährte zurückkehrt, findet er den Heiligen vor dem Altare niedergeworfen. Da wartet er außerhalb des Chores und betet inzwischen selbst mit heißer Inbrunst vor dem Kreuz. Und siehe, er gerät in Verzückerung und schaut unter den vielen Thronen im Himmel...“<sup>175</sup>

Franziskus und seine Brüder üben vor allen Kreuzobjekten und -symbolen – eine verehrende Zuwendung in Form von Verneigung und Christusgebet aus. Mit der dahinterliegenden Ideologie einer „Wohnstätte Christi“ können diese Objekte als visueller Anstoß zur individuellen Gotteserfahrung genutzt werden. Sehr oft bildet die Kreuzsymbolik jedenfalls ideologischen Inhalt dieser Bewusstseinszustände.

Das Damianokreuz selbst bedenkt Franziskus mit der Sorge um ständige Illumination, doch betrachtet er es keineswegs als wundertätiges Bild. In den Legenden finden sich einige Stellen, die auf mystische Erlebnisse verschiedener Natur hinweisen (Ekstase, Vision, Traum,...).<sup>176</sup> Für ihn ist dabei ein visueller Anreiz anscheinend nicht immer notwendig, aber auch nicht ausgeschlossen. Man kann vielmehr annehmen, dass er in alle Kreuzesdarstellungen eine gewisse Christuspräsenz impliziert und diese für ihn somit als möglicher „Kontakt-einstieg“ zur individuellen Gotteserfahrung fungiert haben.

---

<sup>173</sup> Bruder Silvester sieht im Traume „ein goldenes Kreuz aus Franziski Mund hervorkommen, dessen Spitze die Himmel berührte und dessen weit ausgestreckte Arme die beiden Hälften der Welt in ihre Umarmung einschloss.“ Cel II 109: Grau 1988, S. 320. Bruder Pazifikus erblickt auf der Stirn von Franziskus das Tau, Cel II 106: Grau 1988, S. 315-316. Bruder Monald erscheint Franziskus, durch die Luft schwebend, die Hände wie am Kreuz ausgespannt. Cel I 48: Grau 1988, S. 123.

<sup>174</sup> Darauf folgt eine Aufzählung von Kreuzeswundern und -visionen von Franziskus und seinen Brüdern, das ganze gilt sozusagen als Einstieg für die folgende Erzählung des Stigmatisationswunders. Cel III 2-13: Grau 1988, S. 421-429.

<sup>175</sup> Cel II 123: Grau 1988, S. 331-332.

<sup>176</sup> Dazu auch Kapitel 2.3.3: Franziskus als Mystiker und sein Umgang mit visuellen Medien, S. 37-38.

## 4.2 *Croce dipinta*-Produktion im frühfranziskanischen Milieu

In der 1. Hälfte des 13. Jhdts. erfährt die Genealogie der *croci dipinte* als Laienkreuze eine offensichtliche Funktionsverschiebung. Dies ist erkennbar im radikalen Gestaltwandel der Objektgattung, der sich – signifikanterweise – im franziskanischen Milieu vollzieht. Eine Untersuchung der Assisienser *croce dipinta*-Produktion im 13. Jhd. – vor dem Hintergrund des Damianokreuzes als eines der ersten Kreuze mit franziskanischen Bezügen – soll diese geänderten Ansprüche verdeutlichen.

### 4.2.1 Franziskanerorden und Kirchenausstattung

1236 fertigt Giunta Pisano für den gerade fertiggestellten Memorialbau San Francesco ein – heute verschollenes, aber durch Beschreibungen gesichertes – bemaltes Holzkreuz an.<sup>177</sup> Kurze Zeit später wird auch für Porziunkula bei Giunta Pisano ein Kreuz in Auftrag gegeben (Abb. 48). Die spätestens 1265 fertiggestellte Kirche, zu Ehren der gleichfalls zur Stadt-heiligen ernannten S. Chiara, wird ebenfalls unverzüglich mit einer *croce dipinta* ausgestattet (Abb. 3).

Bezüglich der dekorativen Ausstattung der neu erbauten Ordenskirchen wissen wir von einigen Reglementierungen, die sich aus der generellen Kontroverse um die Befolgung des Armutsgelübdes ergeben haben. So erlaubt der Konvent von Narbonne 1260 als einzigen Kirchenschmuck Glasmalerei im Chorraum.<sup>178</sup> Es ist signifikant, dass das Laienkreuz bereits zu den frühesten Bilderzeugnissen innerhalb des Ordens gehörte, nie aber Gegenstand angeführter Diskurse bzw. Vorschriften war. Man kann daraus folgern, dass die *croce dipinta* nicht zur dekorativen Ausgestaltung als vielmehr zur unablässig fixen liturgischen Ausstattung franziskanischer Kirchen gezählt hat. Dies gilt später nicht nur mehr für den Franziskanerorden, sondern generell für die im 13. Jhd. erbauten Bettelordenskirchen. Damit einhergehend lässt sich auch der mengenmäßig rasante Anstieg der Kreuzproduktion in der 2. H. des 13. Jhdts. erklären. Die besten und bekanntesten Künstler werden nun zur Produktion dieser auch in ihren Dimensionen immer größer werdenden Ausstattungsstücke herangezogen. Die Konkurrenz der stark expandierenden Bettelorden um die Gunst der Gläubigen kann auch in der künstlerischen Entwicklung der *croce dipinta* abgelesen werden: von Giunta

---

<sup>177</sup> Dazu Krüger 1992, S. 158; Lunghi 1994, S. 155; Nessi 2005; Feld 2007, S. 37-38.

<sup>178</sup> Auch der bildliche Inhalt der Glasmalerei wird vorgegeben und beschränkt sich auf die Darstellung des Gekreuzigten, Johannes, Maria, Franziskus und Antonius. Blume 1983, S. 9, Anmerkung 50.

Pisano und seinen Erzeugnissen für Assisi und die Dominikanerkirche in Bologna (Abb. 79), über Cimabues Kreuz für Santa Croce in Florenz (Abb. 49) und schließlich Giotto's Meisterwerk für Santa Maria Novella (Abb. 50).

#### 4.2.1 Gestaltwandel und neuer Funktionsanspruch der *croce dipinta*

Wie sich die Ikonographie und Gesamtgestalt der *croce dipinta* mit den ersten Pisanokreuzen ändert, wird von Klaus Krüger anschaulich dargelegt. Er bringt diese neue Gestaltform wie folgt in Verbindung mit geänderten Funktionsansprüchen.<sup>179</sup>

Am augenfälligsten ist die Übernahme des byzantinischen *christus patiens*-Typs. Anstelle der mit offenen Augen und über den Tod triumphierenden Erlösergestalt wird Christus in einem expressionistischen Modus des Leidens gezeigt: der Kopf ist geneigt, die Gesichtszüge schmerzverzerrt, die Augen geschlossen, die Hüfte schwingt weit nach links aus – was mit dem asymmetrischen Abfallen des Lententuches noch betont wird, der gesamte Körper wird durch abgeschattierte Muskelpartien modelliert. Auf diesen, aus der Ostkirche stammenden, Typus trifft man Anfang des 13. Jhdts. sowohl in einem Pisaner Kreuz<sup>180</sup> auf (Abb. 80) – dort aber noch in der Gesamtgestalt einer romanischen *croce dipinta* mit zahlreichen Nebenfiguren und Passionsszenen – als auch in einer umbrischen Kreuzproduktion mit dem „Petrus-Kreuz“ aus Campi Basso<sup>181</sup> (Abb. 81). Dieses nimmt einige Merkmale vorweg (*christus patiens*-Typ, Maria und Johannes auf den Seitenenden) die von Giunta Pisano später zu einem evidenten Konzeptwandel weitergeführt werden.

Mit den franziskanischen Kreuzen in Assisi ändert sich jedenfalls die Gesamtkonzeption der Bildtafel (Abb. 48) und wird für die späteren Produktionen – vor allem im Bettelordensmilieu – vorbildhaft. Nun fokussiert auch der Bildaufbau auf die leidende Christusfigur: die Tafel ist von Passionsszenen und Nebenfiguren entleert, als Assistenzfiguren bleiben Maria und Johannes, diese sind auf die Seitenenden gerückt; ihre Gesten drücken Trauer aus.<sup>182</sup> Die Seitentafeln selbst zeigen keine Nebenfiguren oder Passionsszenen mehr, sondern sind mit einem Flächenmuster überzogen. Trotz der Eliminierung des figürlichen Beiwerks werden die

<sup>179</sup> Krüger 1992, S. 149-172.

<sup>180</sup> Ähnlich dem Damianokreuz zeigt es eine umfangreiche Illustration der gesamten Passionsgeschichte.

<sup>181</sup> Die Datierung dieses Kreuzes war aufgrund von Fehlstellen der Inschrift lange Zeit umstritten (MCCXII oder MCCXLI), nach kürzlichen Restaurationsarbeiten wurde das frühe Datum 1212 bestätigt. Ein weiteres für diese Zeit in Italien ungewöhnliches ikonographisches Detail zeigt sich in der Verwendung des Dreinageltyps. Nessi 2005, S. 715-716, Lunghi 1994, S. 158-159.

<sup>182</sup> Auch Johannes, der in früheren *croci dipinte* und anderen Kreuzigungsdarstellungen oft mit einem zeigenden Gestus dargestellt wird, drückt Trauer und Mitleid aus.

erweiterten Seitentafeln beibehalten. Dies hat einerseits sicherlich eine formal-technische Begründung: die querrrechteckige Form bildet eine Hintergrundfolie für den – besonders seit Giunta Pisano – weit ausschwingenden Christuskörper. Andererseits lässt sich dahinter auch eine Verschiebung von Realitätsebenen in Bezug auf den Betrachter erkennen. Das Hintergrundmuster der Seitentafeln suggeriert stoffähnliche Qualitäten. Durch das Ent- und Verhüllen von Kreuzobjekten mit Tüchern im Zuge der Karfreitagspassion wird das Abbild des Gekreuzigten auf einen singulären Moment der Kreuzigung konzentriert und der im Leiden Dargestellte darüber hinaus in eine unmittelbare Bezugsebene zum Rezipienten verschoben.

Von der Gestalt des wohl ersten franziskanischen Kreuzes von Giunta Pisano – 1236 für die Basilika San Francesco gefertigt – erfahren wir nur mehr durch schriftliche Zeugnisse und spätere Stiche bzw. Nachzeichnungen (Abb. 82, 83). Mit Sicherheit war es aber Initialwerk dieses sich bald darauf überregional ausbreitenden Objekttyps.

Den geänderten Funktionsanspruch führt Krüger auf die Repräsentation und Selbstdarstellung des neu gegründeten Ordens zurück, deren zentrale Ausrichtung auf das *compassio christi* ausgelegt ist. Diese Ideologie wird dargestellt durch eine eindringliche Schilderung des leidenden Christus im Sinne einer gesteigerten Realitätsauffassung und Verlebendigung des physiognomischen Ausdrucks. Die explizite Übernahme der östlichen Ikonographie entspricht zudem dem Streben nach der Darstellung eines authentischen Christusbildes.<sup>183</sup>

Dieser gesteigerte Anspruch von Augenzeugenschaft und Realitätsauffassung scheint auch das subjektive Mitempfinden des Einzelnen zu fördern. Als Vorbild und Mittlerperson kann dabei die in späteren Tafeln gezeigte Figur des Franziskus zu Füßen Christi angesehen werden. Das erste erhaltene Kreuz, auf dem der Heilige am Fuße des Kreuzes abgebildet wird, ist das Badessakreuz, gefertigt für Santa Chiara in Assisi (Abb. 3). Dieses Element findet sich daraufhin verstärkt in für franziskanische Kirchen bestimmten Kreuzen (z.B. Perugia, Gualdo Tadino, Arezzo, Abb. 84, 85, 86) und wird später auch von den Dominikanern aufgegriffen (Abb. 79). Damit wird dem Objekt auch Anleitung zu kontemplativer Bildandacht zugesprochen, wobei der Ordensheilige als mystische Leitfigur vorangestellt wird.

Dieser Funktionsanspruch der franziskanischen Riesenkreuze als Medien mystischer Erfahrung und kontemplativer Bildandacht möchte ich nun genauer hinterfragen. Die angenom-

---

<sup>183</sup> Zu den engen Verbindungen des Ordens an das Heilige Land bzw. die Bedeutung der byzantinischen Bildentwürfe als authentische – weil am Originalschauplatz der Heilsgeschichte entstandene – Abbilder. Krüger 1992, S. 162-164.

mene Aufstellung „*in media ecclesia*“, die schon durch die gesteigerten Dimensionen (bis 4-5 m Höhe) gefestigt wird, weist sie als visuelle Ansprache des einfachen Gläubigen während der Messliturgie aus. Das Zielpublikum des Klerus und der Ordensangehörigen – an die Anleitungen zur mystischen Schau prinzipiell gerichtet sind – wird mit diesen Riesenkreuzen nicht bedient. Der Drang nach persönlicher Gotteserfahrung wird für den Laiengläubigen heruntergebrochen auf das individuelle Gebet außerhalb der Messliturgie, die private Andacht.<sup>184</sup> Auch hier erfolgt die Gotteszuwendung im Gebet oft durch ein visuelles Gegenüber. Diese erfordert mit hoher Wahrscheinlichkeit aber auch eine gewisse Intimität der Räumlichkeit. Im privaten Raum ist dies später durch die Aufstellung von Hausaltären gegeben. Im öffentlichen Kirchenraum findet der Gläubige diese Rückzugsmöglichkeit an Seitenaltären oder in kleinen, wenig frequentierten Kirchen abseits der allgemeinen Messfeierlichkeiten. Die Aufstellung und die Dimension der franziskanischen Kreuze sprechen wenig für eine Funktion als Andachtsobjekt; zu groß ist die Distanz zum Betrachter, zu wenig isoliert ist der einzelne Messbesucher, um zur persönlichen Andacht geschweige denn zum mystischen Erleben zu finden.<sup>185</sup>

Zusätzlich muss angemerkt werden, dass der ikonographische Inhalt zwar auf die Momenthaftigkeit des Erlösertodes fokussiert, die Kreuzform selbst aber nicht auf das einfache Holzkreuz der Passion zurückgebildet wird. Es bleibt der elaborierte Umriss und auch die dekorative Ausgestaltung. Die *croce dipinta* bleibt „Bildtafel“, bei der die rezeptionelle Ausrichtung an den Laiengläubigen benutzt wird, um den Anspruch und die Ideologie des Ordens zu kommunizieren. Die Intention, die Christusgestalt durch gesteigerte Realitätswiedergabe vor dem inneren Auge des Gläubigen lebendig werden zu lassen, bleibt in der Fläche verhaftet. Auf den gesteigerten Realitätswert einer dreidimensionalen Skulptur – wie wenig später beispielsweise die Kreuze Giovanni Pisanos (Abb. 65) zeigen – wird bewusst verzichtet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die *croce dipinta* für die früh-franziskanische Bewegung ein fixer Bestandteil ihrer Kirchengestaltung ist. Dabei wird das Konzept des Laienkreuzes übernommen, um die ideologischen Ansprüche des Ordens zu kommunizieren und den Ordensheiligen als Vorbild voranzustellen. Sichtbar wird dies in den neuen Kreuzerzeugnissen durch die Akzentuierung des leidenden Christus. Aufgrund der Zielgruppe der Laiengläubigen kann es als intendiertes Bildobjekt mystischer Erfahrung ausgeschlossen

---

<sup>184</sup> Dazu Krüger 1989.

<sup>185</sup> Diese Ausführungen beziehen sich auf eine generelle, intendierte und von den Auftraggebern gesteuerte Ausrichtung der Objektgruppe. Dass der einzelne Gläubige zu individuellen Rezeptionsergebnissen findet, bestätigt beispielsweise die Vision von Franziskus vor dem als Laienkreuz konzipierten Damianokreuz.

werden. Aber auch eine generelle Ausrichtung des Objekts als Medium kontemplativer Bildandacht wird durch die Aufstellung, die Dimension als auch die Ausformulierung des Mediums angezweifelt.

### 4.3 Die Klarissen und das Kreuz

1207 wird die baufällige Kirche San Damiano von Franziskus wiederhergestellt, der ansässige Priester gewährt ihm Unterkunft in den wohl angrenzenden Wohnräumen. Welch bescheidenen Ausmaßes diese waren, erfährt man aus den Legenden, als sich die ersten Gefährten zu Franziskus gesellen. Schon für die Gruppe von drei Brüdern wird der Platz zu eng, sie begeben sich nach Porziuncola, um sich dort eine Hütte aufzustellen. Diese, ebenfalls nicht unweit von Assisi gelegene Kirche im Tal, wird daraufhin Zentrum des Franziskanerordens.<sup>186</sup>

#### 4.3.1 Die Klarissen in San Damiano

1212 verlässt nun Chiara ihr Elternhaus, um ganz dem Vorbild des Heiligen nach in völliger Armut im Geiste Christi zu leben.<sup>187</sup> Im Zuge eines nächtlichen Rituals inszeniert Franziskus in Porziuncola ihren Übertritt und bringt Klara unverzüglich in ein nahegelegenes Kloster der Benediktinerinnen. Dort und auch in der Schwesternschaft von S. Paolo bleibt Klara nur kurzzeitig. Ob Franziskus oder Klara von Beginn an die Gründung eines neuen Frauenordens im Sinn hatten, ist anzuzweifeln. Doch schon nach einigen Wochen bringt Franziskus sie gemeinsam mit ihrer Schwester Agnes – die ihrer Schwester bald nachgefolgt war – nach San Damiano. Dies schient nun die endgültige Lösung für die Unterbringung von Klara und Agnes zu sein, die Schwestern bekommen sogleich starken Zulauf. Was vorerst wohl gar nicht als neue Ordensgründung gedacht war, scheint nun unaufhaltsam.<sup>188</sup> 1215 leben zumindest fünf Schwestern in San Damiano.<sup>189</sup> Franziskus muss Klara geradezu bedrängen,

---

<sup>186</sup> Über die Bedeutung Porziunculas für Franziskus und seine ersten Mitbrüder: Feld 2007, S. 184-187.

<sup>187</sup> LebKI 7-8, Grau/Schlosser 2001, S. 124-126.

<sup>188</sup> Zu den genauen Absichten von Franziskus und Klara betreffend der Gründung eines Frauenordens gibt es mehrere Überlegungen. Wohl hatten beide sich zum Zeitpunkt der Bekehrung Klaras keine Vorstellung über die zukünftigen Folgen dieser Bekehrung gemacht. Für Franziskus war wohl ausgeschlossen, dass Frauen gleich den Franziskanern in völliger Besitzlosigkeit als wandernde Bettel- und Bußprediger – nur von Almosen der Menschen lebend – umherziehen könnten. Das macht die Unterbringung Klaras im Benediktinerorden nachvollziehbar. Zu Klaras Verlassen der Welt: Feld 2007, S. 411-415.

Klara wiederum akzeptierte wohl nicht die Eingliederung in einen bestehenden Frauenorden, vielzuwenig stimmte das dortige Leben überein mit der von Franziskus – ihrem geistigen Vorbild – geforderten Lebensweise der völligen – auch gemeinschaftlichen – Besitzlosigkeit. Zeitlebens verteidigt sie dieses „Privileg der Armut“ auch gegenüber der Papstkirche. Dazu Feld 2007, S. 433-442.

Über die eher ablehnende Einstellung von Franziskus zu den entstehenden Frauenorden der Klarissen: Feld 2007, S. 419-420.

<sup>189</sup> Das geht aus den Prozessakten zur Heiligsprechung Klaras hervor. Feld 2007, S. 417.

das Amt der Äbtissin anzunehmen.<sup>190</sup> Nun wächst der Schwesternorden zusehends, aus einem zeitgenössischen Dokument ist ersichtlich, dass 1238 etwa 50 Schwestern in San Damiano wohnhaft sind.<sup>191</sup>

Betrachtet man nun San Damiano im Hinblick auf diese baulichen Anforderungen, so steht einer im Jahre 1206 – und wahrscheinlich auch 1212 so – existierenden kleinen Kirche (4,75 x 11,80 m) mit wohnlichen Anbauten für höchstens ein bis zwei Personen, 1257 eine komplexe Klosteranlage gegenüber, die neben einer erweiterten Kirche (4,75 x 20 m)<sup>192</sup> nicht nur Schlaf- und Lebensraum für zumindest 50 Schwestern bietet, sondern auch Platz für betreuende Franziskanerbrüder und offensichtlich auch Ausstattung für die Aufnahme von externen Besuchern.<sup>193</sup> Zusätzlich muss bedacht werden, dass diese neue Raumsituation stark geprägt ist durch die strenge Klausur der Schwestern. Die räumlich strikte Separierung von der Außenwelt ist schon aus der zeitgenössischen Bezeichnung der Schwestern als „die Eingeschlossenen“ betont.<sup>194</sup>

### 4.3.2 San Damiano Baugeschichte III (1212- ca. 1257)

Möglich, dass Franziskus und seine Brüder schon vor dem Einziehen der Schwestern Adaptierungsarbeiten in San Damiano vorgenommen haben. Für die Unterbringung von Klara und ihrer Schwester Agnes können dies aber noch keine fundamentalen Eingriffe gewesen sein.

---

<sup>190</sup> Die Schwestern leben zunächst ohne wirkliche Ordensregel, aber ganz im Sinne der ihnen von Franziskus (ca. 1212/1213 in schriftlicher Form) gegebenen „forma vivendi“ zusammen. Nachdem am 4. Laterankonzil 1215 beschlossen wurde, keine neuen Orden mehr zuzulassen, sahen sich die Schwestern genötigt, „de jure“ die Benediktinerinnenregel anzunehmen und Klara als „Äbtissin“ einzusetzen. Meier 1990, S. 70.

Um das Ideal der gemeinschaftlichen Besitzlosigkeit zu bewahren, erwirkt Klara von Innozenz III. aber das sogenannte Armutsprivileg, dass sie sich auch von allen späteren Päpsten bestätigen lässt. Kardinal Hugolino da Ostia, Kardinal und päpstlicher Ordensinspektor, stellt 1218/19 zusätzlich zur „regula benedicti“ die „constitutiones hugoliniana“ für die Damianoschwestern auf („Hugolinregel“). Aber auch von ihm – dem späteren Papst Gregor IX. – erwirkt Klara im 2. Jahr seines Pontifikats 1228 das Armutsprivileg. Als nun Papst Innozenz IV. erneut eine auf der Hugolinregel basierende Regel für alle Orden der Damianoschwestern verpflichtet, sieht sich Klara wohl gezwungen, selbst eine Regel für den Orden zu erstellen. Diese wird 1252 vom Ordensprotektor bestätigt, sie lässt aber nicht ab, bis auch Papst Innozenz IV. das Armutsprivileg 1253 nochmals bekräftigt. Die Hauptanliegen Klaras – das Armutsgeübde im Sinne von Franziskus auferlegter Regel und die Anbindung an den Franziskanerorden – treten in diesem jahrelangen Bemühen um die Ordensregelung deutlich hervor. Dazu: Meier 1990, S. 70, Grau/Schlosser 2001, S. 227-237; Feld 2007, S. 433-442.

<sup>191</sup> Bei diesem Dokument handelt es sich um den Verkauf eines Grundstücks. Wadding war das Originaldokument bekannt, er veröffentlichte es 1625 in den *Annalen Minores*. Lucas Wadding, *Annales Minorum, Ad claras Aquas*, zum Jahr 1238, nr. XIV. Dazu Grau/Schlosser 2001, S. 35, Anmerkung 21 bzw. S. 227. Der gesamte Text des Notariatsbriefes ist abgedruckt bei Bracaloni 1926, S. 95.

<sup>192</sup> Abmessungen bei Bigaroni 1987, S. 47.

<sup>193</sup> So geht der gesamte Heiligsprechungsprozess Klaras in San Damiano von statten. Aus einem Brief des Protektors Hugolino da Ostia (spätere Gregor IX) geht hervor, dass er 1220 in S. Damiano übernachtet hat. Esser 1953. Die *Leggenda Perugina* erzählt von einem 50tägigen Krankenaufenthalt von Franziskus in San Damiano (1225), ohne dabei jedoch mit den Klarissen in Kontakt zu treten. Brufani 1995, S. 1594 bzw. S. 2239.

<sup>194</sup> Diese Bezeichnung findet sich sowohl im Schriftverkehr Klaras an Agnes von Prag als auch in einem Brief Gregors IX. an die Schwestern („*Dilectae filiae Clarae Abbatissae, et Conventui Monialium inclusarum Sancti Damiani Assisii*“). Dazu Grau 1977, S. 312, Anmerkung 6.

Mit dem Wachsen der Schwestern kommt es jedoch gezwungenermaßen zu baulichen Erweiterungen. Der wohl größte Eingriff in den Komplex erfolgt bei der Aufstockung des Kirchenlanghauses. Im Zuge dieses Umbaus werden die Langhauswände der Kirche – aus statischen Gründen – ganz abgetragen und neu aufgebaut. Dabei wird die Kirche, wie schon ausgeführt, nach Westen verlängert. Die dazu gewonnenen Räumlichkeiten im darüber angelegten Stock sind uns heute als *dormitorio* überliefert. Aufgrund des nun stark differierenden Außenniveaus des jetzigen Westabschlusses wird im Kircheninnenraum das gesamte Fußbodenniveau angehoben und durch ein leichtes Gefälle angepasst, der Stiegenaufbau zur Apsis verschwindet unter dem neuen Niveau. Dies ist ua. ersichtlich daraus, dass die Tür an der südlichen Apsisschulter geschlossen und die Schwelle der neuen – heutigen – Türöffnungen zum *sepolcreto* erhöht angesetzt wird (Abb. 87).

Pani/Finchera/Mancinelli haben festgestellt, dass das heute sogenannte *oratorio* Klaras, die Räumlichkeit über dem Presbyterium, ursprünglich mit einem Walmdach bedeckt war. Möglich, dass hier Klara und ihre Schwestern eine erste Schlafstatt gefunden haben. Erst in einer viel späteren Phase, mit großer Sicherheit nach dem Tod Klaras, werden die Mauern leicht erhöht und mit einem Tonnengewölbe versehen. Der *laboratorio* genannte 2. Stock darüber ist überhaupt erst im 16. Jhdt. entstanden.

Zusammengefasst besteht die Kirche 1256/60 aus einem nach Westen deutlich verlängerten Langhaus mit aufgebautem Stock, der als *dormitorio* benutzt wird, die Räumlichkeit über dem Presbyterium ist mit einem Walmdach versehen. Von den umliegenden Gebäuden gehört zu San Damiano zur Zeit der Klarissen mit Sicherheit der hinter dem Presbyterium angebaute Nonnenchor, wahrscheinlich auch das *refectorio* mit der darüberliegenden *infermeria* (Abb. 33, 88). Der gesamte Gebäudekomplex musste nicht nur für die Schwestern Lebensraum bieten. So gehörte zur Betreuung des Schwesternkonvents ein Kaplan mit einem zusätzlichen Kleriker und zwei Laienbrüder, die ersteren für die geistliche, die letzteren für die leibliche Versorgung des Nonnenordens bestimmt.<sup>195</sup> Aus den Legendenberichten erfahren wir, dass sich zeitweilig auch andere Angehörige des Franziskusordens und auch Franziskus selbst in San Damiano aufhalten – ohne dabei aber mit den Nonnen in Kontakt zu treten. Doch kann man sich bei diesen Unterkünften für die Brüder – ganz im Sinne von Franziskus – auch angebaute Schilf- oder Lehmhütten vorstellen.

---

<sup>195</sup> RegKl XII 5: Grau/Schlosser 2001, S. 290/291.

Wie sich die vorgeschriebene Klausur der Schwesternschaft in Bezug auf die räumliche Trennung auswirkt, erfahren wir aus der Regel, die Klara für die Gemeinschaft der Schwestern niederschreibt.<sup>196</sup> So gibt es nur zwei Stellen, an denen die Schwestern Kontakt zur Außenwelt (damit sind auch die betreuenden Franziskanerbrüder gemeint) aufnehmen können: einerseits das Sprechgitter an der Pforte, welches aus durchlöcherter Eisen besteht und mit einem Vorhang verhängt ist und andererseits das „communicchino“ im Kirchenraum.<sup>197</sup> Diese Öffnung zwischen Kirchen- und Nonnenchor besteht aus einem Eisengitter, das ebenfalls mit einem Vorhang verhängt ist, und das bei Erteilung der Kommunion aufgemacht werden kann.<sup>198</sup> Beide Kontaktstellen zur Außenwelt sind durch ein zweifaches Schloss gesichert. Den betreuenden Klerikern und Laienbrüdern ist der Eintritt ins Kloster nur zur Abnahme der Beichte der Kranken, für deren Kommunion, für die Letzte Ölung und die Sterbegebete erlaubt.<sup>199</sup> Zur Weihe der Äbtissin oder Nonnenweihe wird die Messe zwar im Inneren des Klosters gefeiert, der Bischof musste dazu aber erst eine päpstliche Erlaubnis einholen. All diesen Regeln nach ist zu entnehmen, dass die Nonnen strengstens abgeschirmt von der Öffentlichkeit lebten und dass der Kirchenraum von San Damiano für die Klarissen selbst nicht zugänglich war. Von dieser strikten Trennung zwischen Kloster und Kirche spricht – literarisch verschleiert – auch eine Passage der Heiligsprechungsbulle: *„Ja, während sie (Klara) im engen, einsamen Kloster das Alabastergefäß ihres Leibes durch ein hartes Leben zerbrach, wurde das Haus der Kirche mit dem Dufte ihrer Heiligkeit gänzlich erfüllt.“*<sup>200</sup>

Für das Kreuzobjekt bedeutet das, dass es zwar örtlich in unmittelbarer Nähe der Klarissen, bei einer Aufstellung im Kirchenraum aber visuell über Jahrzehnte für die Schwestern ausgeblendet gewesen wäre. Ist es möglich, dass das Kreuz 1257/60 aber doch so fest im Bewusstsein der Schwestern verankert war, dass sie es als dem Orden zugehörig betrachteten und beim Umzug nach Santa Chiara mitgenommen haben? Vermutlich ist das Objekt schon

<sup>196</sup> Das „Einsperren“ der Schwestern am Beginn der Schwesternschaft war vermutlich noch nicht so streng gehandhabt, hat sich aber sehr bald dahingehend formiert. Die genannten Bestimmungen über die Klausur finden sich schon in der „Hugolinregel“ von 1218/19 und werden in der Klararegel so übernommen. Zu den Klausurbestimmungen: Grau 1977.

<sup>197</sup> Das communicchino-Fenster besteht zumindest schon zum Todeszeitpunkt von Franziskus (1226), ziemlich wahrscheinlich aber schon zur Zeit der Hugolinregel 1218/19). Zur Klage der Frauen bei San Damiano über den verstorbenen Franziskus bei Cel I 116-117: *„... stellte man den Leichnam in der Kirche S. Damiano nieder, wo seine ebengenannten Töchter, die er für den Herrn gewonnen, wohnten, und öffnete das kleine Fenster, durch das die Mägde Christi zur bestimmten Stunde den Leib des Herrn im Sakrament zu empfangen pflegten.“* und weiter *„ Man öffnete auch den Schrein (.....). Und sieh, es erschien Herrin Klara, ....“*. Grau 1988, S. 190-193.

Das Gitter war laut Vorschrift mit einem Vorhang versehen, der nur entfernt wurde, wenn das Wort Gottes verkündet wurde oder eine Schwester mit jemandem sprechen wollte, z.B. zur Abnahme der Beichte. Außerdem war das Gitter nachts mit einer Holztür und zwei Schlössern verschlossen, die dazupassenden Schlüssel besaß jeweils die Äbtissin und die Sakristanin. RegKlar V 5-17: Grau/Schlosser 2001, S. 261-262.

<sup>198</sup> Wenigstens 12mal im Jahr sollen die Schwestern mit der Erlaubnis der Äbtissin beichten. Der Empfang der Kommunion ist auf siebenmal jährlich beschränkt. RegKlar III 12-14: Grau/Schlosser 2001, S. 253.

<sup>199</sup> RegKl XII 10: Grau/Schlosser 2001, S. 291.

<sup>200</sup> Hlbull Klar 5: Grau/Schlosser 2001, S. 330.

früher in den Wirkkreis der Nonnen gekommen. Möglicherweise im Zuge einer der baulichen Adaptierungsphasen, wie zum Beispiel der Verlängerung und Aufstockung des Langhauses. Dabei musste das Objekt auf jeden Fall – zumindest für die Zeit des Umbaus – von seiner ursprünglichen Anbringung abgenommen werden.

In den Schriften, die Klara zugeordnet werden (Prozessakten, Klaralegende, Regel, Schriftstücke, Briefe),<sup>201</sup> finden sich wenig Hinweise, die sich direkt auf den Untersuchungsgegenstand beziehen lassen. In ihrem Testament spricht Klara zwar von der Bekehrung des Heiligen in San Damiano und schildert sehr bildhaft und anschaulich die Prophezeiung über das zukünftige Frauenkloster; die Kreuzvision selbst dagegen umschreibt sie sehr kurz mit „(wo) er (Franziskus), von der göttlichen Tröstung gänzlich erfüllt, den Antrieb empfang, die Welt ganz zu verlassen“.<sup>202</sup> In den Prozessakten gibt es ebenfalls keinerlei Bezugspunkte zur *croce dipinta*. Dem Verfasser der Klaralegende (Thomas von Celano zugeschrieben)<sup>203</sup> ist 1256 das Damianoerlebnis aber bekannt und er verarbeitet es in Anlehnung an Cel II „...*Das ist jene Kirche, in der der betende Franziskus eine Stimme vom Holz des Kreuzes her vernahm:...*“<sup>204</sup>

Klaras Leben im Kloster und die Ausübung ihrer Religiösität orientiert sich stark am Vorbild Franziskus. So erzählt die Heiligsprechungsurkunde von selbst auferlegtem rigorosem Nahrungsentzug, vom Tragen von Bußkleidern und ausdauernden Gebeten.<sup>205</sup> Auch sind von Klara und ihren Schwestern vereinzelt Erlebnisse überliefert, die man als mystische Erfahrungen einstufen kann (Brustwarzenvision<sup>206</sup>, Vision der Weihnachtsmette<sup>207</sup>, Karfreitagsstarre<sup>208</sup>, Vision vom Christuskind<sup>209</sup>). In der späteren hagiographischen Deutung wird die Heiligkeit von Klara aber vor allem durch ihre Krankenheilungen betont, welche zumeist durch ein Kreuzzeichen Klaras erfolgten.

In den Prozessakten zum Heiligsprechungsverfahren erzählen einige Schwestern von einem Kreuzerlebnis, welches Klaras Mutter gehabt haben soll, während sie mit ihr schwanger war. „*Als nun gar die schwangere Frau, der Niederkunft nahe, vor dem Kreuz in der Kirche den Gekreuzigten inständig bat, er möge sie die Geburt gesund überstehen lassen, vernahm sie*

---

<sup>201</sup> Grau/Schlosser 2001.

<sup>202</sup> KITest 9-22: Grau/Schlosser 2001, S. 298-301.

<sup>203</sup> Die Legende Klaras wurde aus Anlass der Heiligsprechung 1255 in Auftrag gegeben und war vermutlich bereits 1256 abgeschlossen. Dazu Grau/Schlosser 2001 S. 113-172 bzw. Feld 2007, S. 401.

<sup>204</sup> KlarLeb I,10: Grau/Schlosser 2001, S. 126/127.

<sup>205</sup> BulKl 15-16: Grau/Schlosser 2001, S. 333/334. Dazu Feld 2007, S. 425/426.

<sup>206</sup> ProKl III,29: Grau/Schlosser 2001, S. 59. Dazu Feld 2007, S. 421-423.

<sup>207</sup> KlarLeb I,29: Grau/Schlosser 2001, S. 145.

<sup>208</sup> KlarLeb I,31: Grau/Schlosser 2001, S. 147/148.

<sup>209</sup> ProKl IX,4. Grau/Schlosser 2001, S. 81.

eine Stimme, die zu ihr sagte: ‚Frau, verzage nicht, du wirst ohne Gefahr ein Licht zur Welt bringen, das selbst das Licht an Helligkeit überstrahlen wird.‘<sup>210</sup> Obwohl das Ereignis selbst auf seine historische Authentizität kritisch zu hinterfragen ist, ist die ideologische Parallelität zum Damianoerlebnis unverkennbar. Ob und wie Bildobjekte für Klara und die Schwester Bedeutung in der alltäglichen Ausübung ihres religiösen Lebens hatten, lässt sich anhand einzelner Textstellen vermuten. So empfiehlt Klara in einem Brief an Agnes von Prag *„Deinen Bräutigam, schöner als alle Menschenkinder, der um Deines Heiles willen der Geringste der Menschen geworden, verachtet, zerschlagen, am ganzen Körper von der Vielzahl der Geißelschläge wund, in Todesnot am Kreuz verscheidend: auf ihn, edle Königin, blick hin, betrachte ihn, beschaue ihn, in Sehnsucht, ihm ähnlich zu werden.“* Wobei die letzten Worte – im lateinischen Ursprungstext *„...intuere, considera, contemplare, desiderans imitari“* – ohne weiteres als Anweisung zur kontemplativen Bildandacht – z.B. vor einem Gekreuzigtenbild – gesteigert bis zum mystischen Erlebnis des *imitatio* gelten könnten.<sup>211</sup> Klaras – durch Franziskus vorgegebene – *compassio christi* wird durch ihre Gebetspraktiken unterstrichen. Oft *„warf sie sich zum Gebet auf ihr Antlitz nieder, benetzte den Boden mit Tränen und liebte ihn mit Küssen, so dass es schien, als halte sie stets ihren Jesus in Händen, auf dessen Füße sie jene Tränen fließen ließ und ihre Küsse aufdrückte.“*<sup>212</sup> Ganz im Sinne der franziskanischen Kreuzesmystik zelebriert sie das Fünfwundengebet und das von Franziskus verfasste Passionsoffizium.<sup>213</sup>

### 4.3.3 Aufstellung des Kreuzes in S. Chiara

Heute befindet sich das Damianokreuz in Santa Chiara in Assisi (Abb. 4). Dieser Standortwechsel des Kreuzes wird mit der Geschichte des Klarissenordens in Verbindung gebracht. Zwischen 1256-60, nach dem Tod Klaras, siedelt die Schwesterngemeinschaft von Damiano ins Areal der S. Giorgio-Kirche, wo auch bald darauf die Grabeskirche von S. Chiara gebaut wird. Die Forschung nimmt an, dass im Zuge dessen auch das Damianokreuz dorthin gelangt ist. Welchen Stellenwert hat das Bildobjekt zu diesem Zeitpunkt für die Klarissen? Wo war das Damianokreuz in S. Chiara aufgestellt?

<sup>210</sup> KlarLeb I,2 bzw. ProKl III, 28 und VI,12: Grau/Schlosser 2001, S. 59, 71/72, 121. Bartoli 1993, S. 43.

<sup>211</sup> 2 Agn 20: Grau/Schlosser 2001, S. 137 bzw. Feld 2007, S. 444-445.

<sup>212</sup> KlarLeb I,19: Grau/Schlosser 2001, S. 137.

<sup>213</sup> KlarLeb I,30: Grau/Schlosser 2001, S. 145-46. Von Mariano da Firenze ist der Text des Fünf-Wunden-Gebets überliefert, es ist aber wahrscheinlich nicht der originäre Wortlaut. Feld 2007, S. 443.

1253 stirbt Klara, zwei Tage zuvor bekommt sie vom damaligen Papst Innozenz IV. noch einmal das Armutsprivileg bestätigt, das ihr und ihren Schwestern erlaubt, in völliger – gemeinschaftlicher – Besitzlosigkeit zu leben. Ihr Leichnam wird sofort in die Krypta von S. Giorgio gebracht, die Kirche, in der zunächst auch der Leichnam von Franziskus bestattet wurde, bis seine Gebeine in die neugebaute Basilika transferiert wurden. Gleich darauf beginnt die Durchführung der Zeugenbefragung, am 15. August 1255 wird Klara heilig gesprochen. Kurze Zeit danach wird nun auch – der nun ebenfalls zur Stadtheiligen ernannten – Klara eine monumentale Grabeskirche gebaut (Abb. 89, 90).<sup>214</sup>

Zu den Intentionen – und der Finanzierung – dieses Baus gibt es folgende Überlegungen. Quellenmäßig belegt ist, dass das Kapitel von S. Rufino erst nach einem päpstlichen Schiedsspruch und dem Tausch einer Liegenschaft aus dem Besitz des Benediktinerklosters einwilligt, das Areal von S. Giorgio abzutreten. Bei der Finanzierung des Baus waren vermutlich der Papst selbst, sehr wahrscheinlich auch die Kommune Assisi beteiligt. Dass die Klarissen selbst Initiatoren des Baus waren, ist zu bezweifeln, die Beisteuerung finanzieller Mittel ausgeschlossen. Die Errichtung der Kirche und die Umsiedlung der Klarissen sind wohl weit weniger voneinander abhängige Aktionen, als es auf den ersten Blick den Anschein macht.<sup>215</sup> Eine Intention zum Umzug nach S. Giorgio von Seiten der Klarissen lässt sich schon aus einer Papstbulle von 1255 ablesen. Von einer „de novo“ zu errichtenden Kirche wird aber erst in einem Brief des Papstes vom 9. Juli 1257 gesprochen.<sup>216</sup> Letztere ist 1260 baulich aber soweit fertiggestellt, dass die Gebeine Klaras von der Kirche S. Giorgio überstellt und unter dem Hauptaltar der neuen Kirche bestattet werden können.<sup>217</sup>

Laut einer Vereinbarung mit den Kanonikern von S. Rufino vom 20. April 1257 durften die Schwestern jedenfalls einen Altarstein vom „*monasterii Sancti Damiani*“ mit nach S. Giorgio nehmen, gut möglich, dass damit der Altar aus dem Nonnenchor – für das Kreuz – gemeint

---

<sup>214</sup> Zum Bau von S. Chiara: Casolini 1950, Meier 1990 bzw. Bigaroni/Meier/Lunghi 1994.

<sup>215</sup> Womöglich war der Umzug der Klarissen – aufgrund der wachsenden Zahl an Schwestern – schon vor dem Tod Klaras geplant. In ihrem Testament jedenfalls nimmt Klara genau diesen Fall einer Umsiedlung an, und weist dabei noch einmal verstärkt auf die Einhaltung des Armutsprivilegs hin. TestKl 51: „*Wenn es sich aber eines Tages ergeben sollte, dass die genannten Schwestern diese Niederlassung aufgeben und sich zu einer anderen begeben, so bleibt die Verpflichtung zu der beschriebenen Lebensweise der Armut, die wir Gott und dem seligen Vater Franziskus versprochen haben, dennoch bestehen, wo immer sie nach meinem Tode weilen werden.*“ Grau/Schlosser 2001, S. 309.

<sup>216</sup> Eine Papstbulle vom Herbst 1257 ist an die „*Abbatissae ac Sororibus monasterii Pauperum inclusarum S. Clarae Assisinat. Ordinis S. Damiani*“ gerichtet. Dies bestätigt, dass zumindest ein Teil der Schwestern bereits ins ehemalige Hospital San Giorgio gezogen ist. Hierzu und zur weiteren Dokumentenlage: Meier 1990, S. 156-157.

<sup>217</sup> Ein jährlicher Ablass zur Erinnerung an dieses Fest wird festgesetzt.

ist.<sup>218</sup> Dies bekräftigt die vorgeschlagene These für die „Inbesitznahme“ des Kreuzes durch die Klarissen schon lange vor deren Auszug aus San Damiano und eine schon in San Damiano erfolgte Aufstellung am Altar im Nonnenchor.

Die architektonische Einbindung eines Nonnenchors scheint beim Initialbau von S. Chiara zunächst nicht vorgesehen gewesen zu sein. Für die Schwesternschaft der Klarissen diente wohl vorerst die sich am Areal befindliche Kirche S. Giorgio zur Ausübung des christlichen Kultes. Wohn- und Aufenthaltsräume waren vermutlich die Gebäude des vormaligen Ospedale. Dies bestätigt eine vorrangige Funktion des Kirchenneubaus als Grab- und Pilgerstätte unter wenig Berücksichtigung der Anforderungen eines Frauenklosters. Einer Bulle Urban IV. von 1263 entnimmt man nun aber den Wunsch der Schwestern, den Ort des Kultes in einen anderen Teil des Klosters, sprich zur neugebauten Kirche hin zu verlegen, um den mitansässigen Franziskanerbrüdern die Seelsorge für die Schwestern zu erleichtern. Dieses Dokument sieht man in der Forschung als Impuls für die Errichtung des Nonnenchors angrenzend an die Südseite von S. Chiara (südlicher Anbau, heute Georgskapelle, Abb. 89); die Kirche S. Giorgio wird abgerissen.<sup>219</sup> Am 6. September 1265 erfolgt schließlich die Altarweihe von S. Chiara.<sup>220</sup>

Im Nonnenchor von S. Chiara (mit einer kurzen Zwischenstation in S. Giorgio) findet nun, ab etwa 1265, das Damianokreuz für einige hundert Jahre Aufstellung. Der für die Schwesternschaft gedachte Anbau ist – analog zu San Damiano – durch Eisengitter in Richtung Querschiff mit dem Kirchenraum verbunden. Auf der Epistelseite des Querhauses befand sich auch der Marienaltar, an dem die täglichen Messen für die Schwestern abgehalten wurden.<sup>221</sup>

1405 überreicht Francesco Capi aus Assisi, ein Bruder des franziskanischen Tertiärordens, der Äbtissin von S. Chiara einen Geldbetrag, „*quod oleum comburatur et comburi debeat in spera que est ante crucifixum existentem intus ditum monasterii prope cratem*“.<sup>222</sup> Dies

---

<sup>218</sup> „*Praedicta bona recta via deveniant ad Ecclesiam Sancti Rufini et canonicos ipsius... exceptis et salvis ipsi monasterio Sanctae clarae lapide pro altari et aliis lapidibus in dictis terris iacentibus qui fuerunt monasterii Sancti Damiani...*“ Bullarum Franciscanum II, Rom 1761, S. 346 bzw. Gieben 2001, S. 50.

<sup>219</sup> Bigaroni 1990. Die Kirche von S. Giorgio hat sich nicht, wie lange angenommen, anstelle des heutigen Nonnenchors bzw. der Capella di S. Giorgio befunden. Als ursprünglichen Standort der S. Giorgio-Kirche zieht man heute eher die 1610 von Bischof Crescenzi barock umgestaltete Kreuzgangskapelle in Betracht (Abb. 89, als capellina del giardino eingezeichnet). Meier 1990, S. 156-157.

<sup>220</sup> Der Hauptaltar, unter dem der Leichnam der Heiligen liegt, wird Klara geweiht, der südliche Altar im Querhaus ist Maria, der nördliche dem Hl. Georg geweiht. Die Weihe erfolgt durch Kardinal Albano Rodolfo de Chevrières im Auftrag Clemens IV. Lunghi 1994, S. 164.

<sup>221</sup> In einem Dokument von 1527 heißt es: „*In ecclesia s. Clare, ante altare in quo cottidie ibi celebratur missa prope sacristiam, vid. ante gratam monialium*“ . Cenci 1974, S. 1148 (I, 27).

<sup>222</sup> Dokument vom 23. Dezember 1405. Cenci 1974, S. 291 (XII,23).

bestätigt nicht nur die Aufstellung des Kreuzes hinter dem Gitter zum Nonnenchor sondern auch die Fortsetzung des lokalen Kults um die ständige „Illumination“ der Bildikone. Interessant ist der Bericht Mariano da Firenzes aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, der von einer Nonne erzählt, die sich in besonderer Verehrung dem Kreuzbild zugewandt hatte. Schwester Francesca verbrachte fast den ganzen Tag vor dem Kreuz im Gebet, des Nachts schlief sie auf dem Bretterpodest vor dem Bildnis.<sup>223</sup>

Die Fresken der Stirnwand des Nonnenchors, die Ende des 14. Jhdts. entstanden sind (Abb. 91), zeigen eindeutig eine programmatische Abhängigkeit zum aufgestellten Kreuz. Dargestellt ist die Kreuzabnahme, die Grablegung Christi und die Auferstehung, signifikanterweise aber keine Kreuzigungsszene. Stellt man nun das Realobjekt des Damianokreuzes dazu, ergibt sich ein gesamter Passionszyklus, inklusive der in der Cimasa gezeigten Himmelfahrt als Abschluss.<sup>224</sup>

Gegen Ende des 15. Jhdts. scheint das im Nonnenchor von S. Chiara aufgestellte Kreuz überhaupt wieder verstärkt ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Aus dem Jahr 1488 ist eine Urkunde erhalten, wobei die Gemeinde Geld für die Herstellung eines „*armario noviter fabricando pro crucifixo*“ an die Schwestern zusagt.<sup>225</sup> Von demselben, oder einem späteren, Kasten ist aus dem Jahre 1841 eine Inschrift überliefert: „*Inspice vocalis christi, quam cernis, imaginem – Flecte genu quicumque venis*“ – „*Betrachte den sprechenden Christus, den du siehst, am Bild – Beuge die Knie als wer auch immer du kommst*“.<sup>226</sup> Wie diese Art Reliquienkasten – in dem wohl auch das „communicchino“-Fenster aus San Damiano und andere Reliquien aufbewahrt wurden – möglicherweise ausgesehen haben mag, suggeriert eine Darstellung des Visionserlebnisses von Ende 16./Anfang 17. Jhd. (Abb. 92).

Von 1494 gibt es einen „Wunderbericht“ im Zusammenhang mit einigen in Assisi beheimateten Bildikonen: An einem Apriltag beginnt die Marmorstatue der Gottesmutter in der Domkirche von S. Rufino vor den Augen mehrerer Anwesender zu weinen. Gleichzeitig bezeugen einige Schwestern, dass wenige Tage zuvor auch das Damianokreuz sein Aussehen geändert

---

<sup>223</sup> „*Alla oratione in tanto era sollecita che quasi tucto el dì stava in oratione dinanzi alla immagine del Crocifixo che tre volte parlò a sancto Francesco della reparatione della chiesa quando dalla obedientia non era impedita. La cella sua era la chiesa, et e lecto era la predella di legno la quale sta dinanzi alla sopradecta immagine, el quanziale sotto el capo un legno senza altro coprimento excepto el mantello*“. Mariano da Firenze, Libro delle degnità et excellentie del Ordine della Seraphica Madre delle Povere Donne Sancta Chiara d'Assisi. Introduzione, note e indici del P. Giovanni Boccali, Firenze 1986, S. 159. Zitiert bei Gieben 2001, S. 51-52.

<sup>224</sup> Bracaloni 1929, S. 190-192 bzw. Lunghi 1994, S. 236-240.

<sup>225</sup> Cenci 1974, S. 827 (I,12).

<sup>226</sup> Laut Antonio Frondini (gest. 1841). Zitiert bei Casolini 1950, S. 258. Übersetzung der Verfasserin.

hat.<sup>227</sup> Aus den darauffolgenden Jahrzehnten sind wieder einige Devotionalspenden für das Kreuz verzeichnet.<sup>228</sup> Der Platz vor dem Gitter „*ante gratem ferream que dicitur la grata del crocifixo*“ scheint aber auch als Ort für den Abschluss von Verträgen verschiedenster Art zu fungieren.<sup>229</sup>

In einem Visitationsbericht von Marcello dei Crescenzi aus dem Jahr 1596 wird die damalige Aufstellung noch etwas genauer beschrieben: „*„nel transetto (in braccio) dal lato dell’epistola verso il monastero è un solo altare, dove si celebra per comodità delle monache entro le pareti aperti e difese da cancelli di ferro. ... Sulla medesima apertura si mostra a chi si avvicina l’immagine del SS.mo Crocifisso che sta entro la clausura e nella stessa parte è una piccola finestrella, per cui si dà alle monache la comunione*“ Das Kreuz war – gemeinsam mit dem „grata di comunicchino“ aus S. Damiano – so aufgestellt, dass es durch das Eisengitter auch für Außenstehende – Pilger und „*persone devote*“ – einsichtig war. Diese Situation scheint bis Ende des 19. Jhdts. unverändert, wobei in den späteren Quellen auch die Aufstellung des Kreuzes „*super altare*“ bestätigt wird.<sup>230</sup>

In Santa Chiara steht das Damianokreuz über die Jahrhunderte im Nonnenchor. Für die breite Masse visuell ausgeblendet, ist es für den einzelnen Pilger oder Andachtssuchenden jedoch möglich – durch das Eisengitter des Nonnenchors – Einsicht auf das Objekt zu bekommen.<sup>231</sup> Die Verehrung des Kreuzes durch Geld- bzw. Ölspenden zur Illuminierung wird über die Jahrhunderte beibehalten. Die Quellendokumente suggerieren eine Aufstellung auf einem Altar, möglicherweise wird das Objekt in einer Art Reliquienkasten – gemeinsam mit dem „*grata di comunicchino*“ und anderen Reliquien Klaras und Franziskus<sup>232</sup> – gezeigt.

---

<sup>227</sup> „*Et ante per aliquot deis Crucifixus existens in monasterio s. Clare dicte civitatis, qui iam Beatum Franciscum ipso vivente allocutus erat in ecclesia S. Damiani, in eadem forma et effigie solita commutavit, cernentibus aliquibus monialibus dicti monasterii*“. Disamina degli scrittori e dei monumenti risguardanti S. Rufino, vescovo e martire di Assisi, Assisi 1897, S. 325. Zitiert bei Gieben 2001, S. 53.

<sup>228</sup> Weitere Dokumente zur Stiftung von Öl für das Kruzifix gibt es vom 4.12. 1418 und 26.4. 1427. „*Gentile Bernardi de Fluminibus de Assisio...reliquid... in perpetuum dari et consignari loco et monesterio s. Clare de Assisio unum caldarellum olei ut comburatur ante crucifixum existente in dicto monesterio a parte interiori dicti monesterii*“. Cenci 1974, S. 401-402 (XII,4).

<sup>229</sup> Cenci 1974, S. 986, (VII, 2).

<sup>230</sup> „*Vetustissima Crucifixi imago... in interiori novi monasterii choro super altare locata fuit, et ab eis per ferream cratem peregrinis ac devotis videnda et adoranda exponitur*“ F.M. Angeli, Collis paradisi amoenitas seu sacri conventus assisiensis hystroiae libri II, Montefalco 1704, S. 104. Zitiert bei Gieben, S. 54.

„*In una cappella alla sinistra dell’altare maggiore, che sta dentro il monastero, qu’era l’antica chiesa di S. Giorgio, si conserva la miracolissima Immagine del Cirsto Crocifisso*“ Antonio d’Orvieto, Cronologia della Provincia Serafica Riformata dell’Umbria, o d’Assisi, Perugia 1717, S. 29. Zitiert bei Gieben, S. 54.

<sup>231</sup> Aufgrund der strengen Klausur der Schwestern ist anzunehmen, dass die Andacht auf das Kreuz durch das Gitter beschränkt und nicht ohne Reglementierung vonstatten gegangen ist.

<sup>232</sup> Zu den aufbewahrten Reliquien zählen die Haare der beiden Heiligen, das Ordenskleid Klaras, ein Ordenskleid und ein Schuh von Franziskus, ein Brevier des Heiligen... Lunghi 1994, S. 283-294.

## 4.4 Reflexe des Damianokreuzes in seiner unmittelbaren Umgebung

Wie präsent das Damianokreuz im öffentlichen Bewusstsein war, soll auch anhand der Schrift- und Bildproduktion nachgegangen werden. War den Verfassern der Heiligenlegenden bzw. den Künstlern der franziskanischen Bilderzyklen das Originalkreuz von San Damiano bekannt? Inwieweit wird das Damianokreuz in seiner unmittelbaren Umgebung reflektiert. Kann eine durchgehende Verehrung des Kreuzes seit dem Visionserlebnis von Franziskus bis heute nachgewiesen werden?

### 4.4.1 In den Quellenschriften und Bildzyklen

Das Damianoerlebnis selbst findet erstmals in den 1230/40 Jahren mit der Dreigefährtenlegende eine Niederschrift. Mit der Ausdrucksweise Franziskus betet „*vor einem Bild des Gekreuzigten*“ scheint kein weiterer Bezug auf den originalen Gegenstand gegeben. Einige Zeilen weiter wird jedoch hervorgehoben, dass Franziskus den Wunsch äußert, „*immer die Lampe vor jenem Kruzifix brennen (zu lassen)*“. Thomas von Celano, der 1228 in seiner *vita prima* vom Ereignis offensichtlich noch nicht unterrichtet ist, übertitelt in der *vita secunda*, 1247/48 dann gleich das gesamte Kapitel mit der Überschrift „*Das Bild des Gekreuzigten, das zu ihm sprach, und die Ehre, die er ihm erwies.*“ Spätestens mit der Verbreitung dieser Heiligenlegende in den späten 1240er Jahren muss der franziskanischen Gemeinschaft generell, und den Klarissen im Besonderen, der Bezug des in San Damiano vorhandenen Kreuzes mit der Bekehrungsvision des Heiligen bewusst gewesen sein. Die spätere Mitnahme des Kreuzes durch die Schwestern 1256/60 bei der Umsiedlung nach S. Chiara unterstreicht diesen neuen Anspruch des Objekts als Kultbild mit reliquienhaftem Charakter.

Wieweit war nun den jeweiligen Künstlern der Bilderzyklen des 13. und 14. Jahrhunderts das Originalkreuz bekannt? Bei Betrachtung des Glasfensterzyklus der Oberkirche von San Francesco (Abb. 14) lässt sich dies nicht eindeutig beurteilen. Der Objekttypus des Laienkreuzes ist zwar gegeben, dargestellt ist aber eine zeitgenössische *croce dipinta* mit *christus patiens*-Figur und dekorativen Seitenfeldern. Auf der Seneser Tafel dagegen (Abb. 15) ist eindeutig ein skulptiertes Kreuz dargestellt, angebracht auf einem Altar. Ähnliches lässt sich im Franziskuszyklus von Verona (Abb. 17) und auch bei den trecentesken Fresken in der Damianokirche selbst (Abb. 93) feststellen. Die deutlich kleiner dimensionierten Kreuze verweisen eher auf den Objekttyp des Altarkreuzes.

Anders verhält es sich mit dem Damianofresko in der Oberkirche von San Francesco (Abb. 2). Hier muss dem Künstler bewusst gewesen sein, dass die Kreuzesvision nicht in dem zu seiner Zeit verbreiteten Darstellungstypus des *christus patiens* stattgefunden hat – einem Typus den er in einer anderen Szene des Franziskuszyklus sehr wohl einsetzt (Abb. 57). Das Damianokreuz ist im retrospektiven *christus triumphans*-Typus mit bebilderten Seitenfeldern gezeigt. Auch einige Elemente des Architekturschemas spiegeln in einer Gesamtschau durchaus den Originalschauplatz der Vision wider (einschiffige Kirche, zweigeschossige Außenwände, Presbyteriumsraum mit erweiterter Apsisrundung). Die Ausformulierung der Damianoszene des Freskenzyklus der Oberkirche beeinflusst jedenfalls die spätere ikonographische Genese des Szenenbildes (im Vergleich dazu die Szene aus dem später entstandenen Bildzyklus in Pistoia, Abb. 16).

Warum wird das Kreuz nun in den späteren bildlichen Umsetzungen am Altar aufgestellt gezeigt? Auf der einen Seite ist es möglich, dass der Künstler das historische Kreuz in eine Szenerie zeitgenössischer kontemplativer Bildandacht gesetzt hat, wie es ab der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts durch die sich neu entwickelnden Gebets- und Mystikpraktiken entstanden ist. Möglich ist aber auch ein Reflex auf eine spätere Aufstellung des Damianokreuzes nach dem Visionserlebnis. Durch das mystische Erleben von Franziskus wird die ursprünglich als Laienkreuz gedachte *croce dipinta* für die Klarissen nun zum – mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten – Kultbild. Im Nonnenchor aufgestellt und konzentriert auf das Anspruchspublikum der Schwesternschaft regt es nun verstärkt zur persönlichen Andacht an, wobei die Abgeschlossenheit und Intimität der Räumlichkeit die individuelle Gebetsausübung fördert.

#### **4.4.2 Das Benedettakreuz als Bezeugungsurkunde**

Von der Übertragung des Kreuzes selbst ist in der schon genannten Papstbulle vom 20. April 1257 nichts erwähnt.<sup>233</sup> Dass diese aber tatsächlich 1256/60 gemeinsam mit der Umsiedlung der Klarissen erfolgt ist, möchte ich anhand eines zeitgleich entstandenen Bildobjekts nachweisen.

Die prominent im Chorraum von Santa Chiara aufgestellte *croce dipinta*, das heute sogenannte Benedettakreuz (Abb. 3), zeigt am Fußende Klara, Franziskus und Benedetta, die

---

<sup>233</sup> Siehe Anmerkung 218, S. 82.

Nachfolgerin Klaras als Äbtissin (Abb. 94). Aufgrund des Todesdatums letzterer und der Heiligsprechung Klaras ergibt sich eine Datierung des Objekts zwischen 1255 und 1260 und lässt sich folgern, dass das Kreuz schon parallel zum Kirchenbau in Auftrag gegeben worden ist.<sup>234</sup> Dabei folgt es der Kirchengestaltung franziskanischer Neubauten, wie es von San Francesco her vorgegeben ist. Von der Gesamtgestalt und Christusdarstellung ist es zweifelsfrei in die Folge der franziskanischen Riesenkreuze einzuordnen. Es zeigt *christus patiens* mit Maria und Johannes an den Seitenenden und dekorierten Seitenfeldern. Mit 4,15 m Höhe kann es derselben Funktion und Aufstellung als Laienkreuz zugeordnet werden wie dem heute verschollenen Eliaskreuz von San Francesco.<sup>235</sup> Die Inschrift lautet: D(omi)NA BENEDICTA / POST S(ancta) / CLA(ra) P(ri)MA ABBA/TIS/SA ME FEC(it) FIERI.

Der am Fußende mitabgebildete Franziskus küsst die Wunden Christus, ein Detail, das sich auch in späteren franziskanischen Kreuzproduktionen findet. Wie festgestellt, kann hier einerseits von der Kommunikation der Ordensideologie, der *imitatio christi*, mit dem Ordensheiligen als Vorbild vorangestellt, gesprochen werden. Andererseits wird durch sein Berühren und Küssen der Wundmale die persönliche intime Gotteserfahrung von Franziskus dargestellt, in diesem Sinne illustriert und bezeugt es letztendlich seine Stigmatisation. Die Darstellung Klaras auf dem Kreuz kann ebenfalls sinnhaft nachvollzogen werden, ist das Kreuz ja für die Grabeskirche der gerade Heiliggesprochenen bestimmt. Doch warum ist auch die damalige Äbtissin mit abgebildet? Benedetta ist zwar von 1253 bis zu ihrem Tod 1260 Nachfolgerin Klaras als Oberhaupt der Schwestern, doch darüber hinaus wird sie in keinerlei Quellen als herausragende geistliche Gestalt wahrgenommen. In der Forschung wird ihr aufgrund der Inschrift die Rolle der Stifterin des Kreuzes zugeschrieben und zugleich auf die Parallelen zum Eliaskreuz in der Franziskusbasilika verwiesen. Benedetta wird betend mit einem Gegenstand in den Händen gezeigt, der von der Forschung als Geldbeutel identifiziert, die These der Stifterin unterstreichen soll.

Hier möchte ich nun einhaken, Benedetta ist mit Sicherheit eine enge Vertraute Klaras gewesen. Sie wirkte bei einigen neuen Klostergründungen der Schwesternschaft mit. Ab 1227 war sie Äbtissin in der Schwesternschaft in Siena und von 1240-1248 im Kloster Vallegloria

---

<sup>234</sup> Dieses Datum ergibt sich aus der Darstellung Klaras als Heilige (Heiligsprechung 1255) und dem Tod der in der Inschrift als „Stifterin“ angegebenen Benedetta (1260). Zumindest der Auftrag für das Kreuz muss bis 1260 erfolgt sein. Die Datierung des Kreuzes ist in der Forschung nicht allgemein akzeptiert, da einige eine Abhängigkeit zum 1272 für Perugia entstandenen Kreuz vom Maestro di San Francesco sehen. Allerdings ist es jedoch auch möglich, dass beide Kreuze auf das heute verschollene „Eliaskreuz“ referieren. Lunghi 1994, S. 151-152.

<sup>235</sup> Vom Eliaskreuz ist die Inschrift überliefert: FRATER ELIAS/FECIT FIERI/JESU CHRISTE PIE/MISERERE PRECANTIS ELIE/JUNCTA PISANUS ME PINXIT/ANNO D.M.CC.XXXVI./INDICTIONE NONA. Nachstiche zeigen die als Elias identifizierte Person, die ebenfalls zu Füßen des Kreuzes abgebildet war (Abb. 82, 83).

bei Spello. Von Klara selbst wird sie als ihre Nachfolgerin eingesetzt.<sup>236</sup> Wie ihre Mitschwester lebt sie der Weisung Klaras nach in völliger Besitzlosigkeit. Eines der Hauptanliegen Klaras – bis zu ihrem Tod – war es, dieses „Privileg der Armut“ für ihre Gemeinschaft zu verteidigen, die Besitzlosigkeit des einzelnen und der Gemeinschaft. Damit schließe ich Benedetta und die ganze Schwesternschaft als Stifter und Finanzierer des Kreuzes aus. Mit diesem Hintergrund bekäme das ikonographische Detail des Geldbeutels die Konnotation einer Provokation und Verhöhnung von Klaras Lebensidealen.<sup>237</sup>

Weiters gehe ich davon aus, dass es sich bei dem Gegenstand in Benedettas Händen nicht um einen Geldbeutel sondern ursprünglich um eine Kugellampe handelte. Mit deren Darstellung bekräftigen die Klarissen die von Franziskus begründete Tradition der ständigen Illumination des Damianokreuzes. Die Klarissen sind insofern Bezeuger der ersten Kreuzeserfahrung des Heiligen, als sie ja im Besitz des Objektes sind, das Auslöser der Vision gewesen ist. Dieses Erlebnis wird in der Legendenschreibung durchwegs mit der späteren Stigmatisation von Franziskus verwoben: *„Von jener Stunde an, da der Geliebte zu ihm geredet, zerschmolz seine Seele. Nicht lange mehr und es offenbarte sich die Liebe seines Herzens durch die Wundmale an seinem Leibe. – Daher konnte er sich von jener Stunde an des Weinens nicht mehr erwehren, und mit lauter Stimme beklagte er das Leiden Christi, als ob es ihm immer vor Augen stünde“*.<sup>238</sup> Die im Empfang der Stigmata gipfelnde *compassio christi* beginnt im Visionserlebnis von Damiano. Das Benedettakreuz illustriert diesen Akt der intimen Gotteserfahrung des Heiligen. Gleichzeitig erneuert Benedetta die Verehrungsgeste, die Franziskus dem Damianokreuz danach zukommen lässt, *„damit das heilige Bild keinen Augenblick mehr um die schuldige Ehre des Lichtes betrogen würde“*.<sup>239</sup> Mit diesem Verweis auf das Damianoerlebnis und damit auf die ursprüngliche *croce dipinta* im Besitz der Schwestern, ist auch die Darstellung Klaras und Benedettas sinnhaft begründet und durch eine Art Zeugenschaft gerechtfertigt. Der Künstler des Benedettakreuzes selbst ist Teil der Beweiskette, die vom Erleben durch Franziskus selbst, über Klara und deren Nachfolgerin bis in die Gegenwart der Kreuzesproduktion nachvollzogen werden kann, indem er mit seiner

---

<sup>236</sup> Grau/Schlosser 2001, S. 22-23, 101.

<sup>237</sup> Zu einer ähnlichen Annahme was die widersinnige Abbildung eines Geldbeutels betrifft, kommt auch Chiara Frugoni. Allerdings schlägt sie vor, dass der Geldbeutel erst im Laufe von Restaurierungen „dazugemalt“ worden sei. Auch zweifelt sie die ursprüngliche Identifikation der beiden weiblichen Figuren Benedettas und Klaras anhand der heutigen Inschriften an. Frugoni 2006, S. 144-153.

<sup>238</sup> 3 soc V 14. Grau 1993, S. 97. Vgl. auch Cel II 11. Grau 1988, S. 231. Die Parallelisierung bzw. Verblendung der beiden Kreuzerlebnisse findet sich auch in der bildlichen Darstellung. Siehe Kapitel 2.2.2 bildliche Darstellungen – Bilddokumente als Legitimation des Stigmataempfanges, S. 27.

<sup>239</sup> Cel II 11. Grau 1988, S. 231.

Inschrift bezeugt: „*Frau Benedetta, nach der hl. Klara erste Äbtissin, ließ mich es ausführen*“.<sup>240</sup>

Die Darstellung Klaras im Bildkanon des 13. und 14. Jhdts. pendelt zunächst zwischen verschiedenen Attributszuordnungen. Klara wird wechselweise mit einem Palmzweig (Palmsonntag als Tag ihrer Bekehrung), einem Ölzweig (in der Anspielung auf eine Episode aus der Klaralegende) oder einer Feuerlilie (Symbol der Jungfräulichkeit) abgebildet. Vereinzelt findet sich auch ein Kreuz als Beigabe, signifikanterweise auch in der 1270 für S. Chiara produzierten Tafel (Abb. 95). Dieses, ein Kreuzreliquiar suggerierende,<sup>241</sup> abgebildete Objekt ist einerseits ein Hinweis auf die Reliquien die S. Chiara zur Weihe vom Papst bekommen hatte (darunter ist auch ein Kreuzpartikel vom wahren Kreuz). Andererseits könnte Klara auch als Zeuge auf ein anderes „wahres Kreuz“ verweisen, nämlich im Zusammenhang mit dem lebendig gewordenen Christus am Kreuz in der Vision von Franziskus. Auf zwei senesischen Bildtafeln ist Klara einmal mit einer Öllampe und einmal mit einem Ölgefäß mit dargestellt (Abb. 97, 98). Mit dieser Attributsbeigabe wurde in der Forschung die Bedeutung des Namens Klara als „Licht“ oder „Leuchte“ assoziiert.<sup>242</sup> Durch die Ehrenbezeugung des Damianokreuzes bekommt die Lampe aber eine weit konkretere Sinnzuordnung. Evident im Sinne der Verehrung des Damianokreuzes ist die Ikonographie des von Guccio di Mannaia gefertigten Goldbechers, den Papst Nikolaus IV. den Franziskanern 1290 zum Geschenk macht. Hier hält Klara in der einen Hand die Lampe, während sie mit der anderen ein Kreuz an ihre Brust drückt (Abb. 99).<sup>243</sup> Und noch in einem weiteren Bildobjekt lässt sich in der Attributszuordnung Klaras ein Zusammenhang zur Stigmatisierungserfahrung des Heiligen Franziskus erkennen. Auf der Tafel des Giovanni di Paolo aus dem 14. Jhd. hält Klara ein Gefäß in Händen, aus dem der Seraph des LaVerna-Erlebnisses steigt (Abb. 100) wie ein Vergleich mit dem dazugehörigen Szenenbild desselben Künstlers zeigt (Abb. 101).

Mit diesen Attributszuordnungen und dem als „Zeugnis“ fungierenden Benedettakreuz ist meiner Meinung nach die Mitnahme des Damianokreuzes ins Kloster von S. Chiara und die

---

<sup>240</sup> In diesem Sinne einer Zeugenschaft sollte auch das nicht mehr erhaltene Eliaskreuz untersucht werden. Ist es wirklich Elias, der abgebildet ist oder vielleicht schon Franziskus im *compassio* Christi, die Stigmata empfangend, wie es dann von Elias durch die Inschrift bezeugt wird.

<sup>241</sup> Die Kreuzabbildung ähnelt einer Goldschmiedearbeit (ebenfalls um 1270), die heute im Castiglione Fiorentino in der Pinacoteca aufbewahrt wird (Abb. 96). Dieses Reliquiar beinhaltet ein Kreuzpartikel. Es wurde – gemeinsam mit einer Dorne der Dornenkrone Christi – von Frankreichs König Ludwig IX an den päpstlichen Kaplan Bruder Mansueto geschenkt, mit dem sie um 1270 in die Franziskuskirche von Castiglione Fiorentino gekommen ist. Lunghi 1994, S. 170-173.

<sup>242</sup> In den Schriftquellen gibt es einzeln Textstellen, in denen Klara in Verbindung mit Licht gebracht wird. KlarLeb I 3: „*Bald trat das Mädchen Klara ans Licht.*“ BulKl 18: „*Weil aber ein großes und herrliches Licht nicht verborgen bleiben kann...*“ Grau/Schlosser 2001, S. 121 bzw. S. 334.

<sup>243</sup> Fanelli 1980, S. 72-73.

Traditionsgeste der Illumination eindeutig bewiesen. Darüber hinaus ist mit der Produktion eines „Ersatzlaienkreuzes“ – des Benedettakreuzes – auch der Standort des Nonnenchors für das Damianokreuz belegt. Spätestens mit seiner Übertragung nach S. Giorgio/S. Chiara ist das Kreuz jedenfalls aus dem öffentlich zugänglichen Kirchenraum genommen und in den von Laien abgeschirmten Räumlichkeiten eines Kloster aufgestellt worden. Als Anspruchsobjekt schwenkt es nun von der Zielgruppe des Laien gläubigen zum Ordensangehörigen.

Durch den reliquienhaften Status des einmaligen Kultbildes erfährt das Objekt eine durchgehende Verehrung im Sinne eines lokalen Kults. Die Tradition, Geld bzw. Öl für die Illumination zu spenden, wird über die Jahrhunderte weitergeführt. Innerhalb der ordensinternen Räumlichkeiten aufgestellt – und durch die Strenge der Klausur der Nonnen bedingt – behält es auch seine Funktion als visuelles Ersatzmedium während der Messriten. Dies erfolgt nun noch konzentrierter als im Rezeptionsverhältnis Laien gläubiger-Triumphkreuz. Zusätzlich wird es im Sinne der klösterlichen Gebetspraktiken als Andachtsbild genutzt.

#### **4.4.3 San Damiano als Ortsmemoriale**

Nach dem Auszug der Klarissen aus San Damiano bleibt der Komplex den Minderbrüdern zugehörig und wird zum franziskanischen Konventssitz.<sup>244</sup> Anfang des 14. Jahrhunderts gibt es einige Hinweise auf Bau- bzw. Ausstattungsarbeiten im Komplex, die durchwegs im Sinne einer Höhung als Ortsmemoriale gedeutet werden können.

Zu den baulichen Veränderungen gehört die Umstrukturierung des heute als *oratorio* bezeichneten Raums über dem Presbyterium. Die frühe Forschung nahm an, dass dieser Raum schon während der Besiedlung durch die Klarissen als Kapelle, d.h. kirchenzugehöriger Raum, fungiert hat. Der Bauanalyse Pani/Finchera/Mancinelli nach, wurde der Raum aber erst im frühen 14. Jhd. mit einem Tonnengewölbe versehen. Man kann davon ausgehen, dass erst mit dieser „Höhung“ des Raums auch dessen Umwandlung in einen Kapellenraum einhergeht. Unterstrichen wird dieser Befund durch eine urkundliche Erwähnung einer Schenkung an San Damiano (nach 1309)<sup>245</sup> und einem Münzfund, der zwischen 1321 und der Mitte des 14. Jhd. datiert werden kann.<sup>246</sup> Der Impuls für die Umwandlung in einen klerikalen Raum geht vermutlich von der Erinnerung an das Leben und die Wirkungsstätte Klaras aus: die

---

<sup>244</sup> Dazu Sciamanna 2005, S. 40.

<sup>245</sup> Bracaloni 1926, S. 140-141.

<sup>246</sup> Pani/Finchera/Mancinelli 2005, S. 18.

Heilige ist einen Großteil ihres Lebens bettlägrig und an der Teilnahme an der Hl. Messe und den Offizien – im Nonnenchor des Erdgeschoßes – gezwungenermaßen behindert. Eine – auditive – Mitverfolgung der Messdienste ist im oberen Stockwerk aber durch den Einbau eines Aghioskops an der Decke des Presbyteriums möglich (Abb. 102).<sup>247</sup>

Das Wirken von Franziskus und Klara in San Damiano wird nun ebenfalls durch eine Serie von Freskenausstattungen verankert. Dabei wird mehrmals direkter Bezug auf die baulichen Gegebenheiten hergestellt. Im besagten Oratorium betet Klara mit ihrer Schwester vor einer Nische, die durch die Darstellung von Kerze und Jesukind als Platz für die Aufbewahrung der Kommunion ausgezeichnet wird (Abb. 103).<sup>248</sup> Das Visionserlebnis des Heiligen schmückt das Langhaus der Kirche (Abb. 93). In diesem Fresko werden gleich mehrere Szenen simultan miteinander verwoben. Im linken Teil wird die Vision vor dem Damianokreuz geschildert. Der Mauerauslass – umrahmt vom abwehrenden Priester links und Franziskus rechts – wird durch eine zusätzliche Inschrift als in den Legenden erwähnte Geldnische betont.<sup>249</sup> Die Verfolgung durch den Vater, die ebenfalls in engem Zusammenhang mit Franziskus Aufenthalt in San Damiano steht, folgt im rechtwinkelig angrenzenden Mauerabschnitt. Mit der dortigen Abbildung des mittelalterlichen Assisi ist das Fresko in die 1. Hälfte des 14. Jhdts. datierbar.<sup>250</sup>

Betrachtet man die Darstellung des Kreuzobjekts näher, so sind überhaupt keine Analogien zum originalen Gegenstand feststellbar. Die Freskostelle ist zwar sehr schlecht erhalten, es ist aber klar, dass dem Künstler das Damianokreuz nicht gegenwärtig war, in seiner Darstellung folgt er der Tradition zeitgenössischer Gebetspraxis und bildet ein viel kleiner dimensioniertes Altarkreuz ab.

---

<sup>247</sup> Wann diese Verbindung in der Decke des Presbyteriums eingebaut wurde, lässt sich nicht feststellen. Als Folge einer Maßnahme der Klausurbestimmungen war es aber nur sinnhaft notwendig während der Bewohnung des Komplexes durch die Nonnen.

<sup>248</sup> Eine Originalfreskierung aus dem trecento ist nur mehr vereinzelt auszumachen, viele Teile wurden Anfang des 20. Jahrhunderts, teilweise anhand von Vorzeichnungsresten, ergänzt. Inwieweit dabei die originale Ikonographie berücksichtigt wurde, kann nicht festgestellt werden. Bei der Nische könnte es sich aber auch um eine Ortsmemoriale für die Aufbewahrung der von Klara gefertigten Korporalien sein. Diese Stickerarbeiten für die Altarausstattung hat sie auch während ihrer Bettlägrigkeit gefertigt.

<sup>249</sup> Dass diese Nische wirklich mit der in der Heiligenlegende erwähnten Stelle übereinstimmt, ist aufgrund der erörterten Baugeschichte San Damianos anzuzweifeln.

<sup>250</sup> Sciamanna 2005, S. 45. Zur Datierung anhand der dargestellten Stadtmauer: Meier 1994, S. 101.

Die Bilddekoration des Kirchen- und Klosterkomplexes erfolgt in mehreren Phasen, wobei immer wieder die ortsspezifische Legendenverankerung hervorsteicht.<sup>251</sup> Interessant ist die Erwähnung Cristofanis, die für 1637 eine freskierte Kreuzifixdarstellung – „*dipinto del tempo di quella santa*“ – im ehemaligen Nonnenchor beschreibt.<sup>252</sup> Ob er damit das heute erhaltene, mit 1482 datierte Kreuzigungsfresko von Pier Antonio Mezzastris (Abb. 106) gemeint hat, oder ein im Zuge früherer Freskierungsphasen entstandenes – heute nicht mehr existierendes – Wandbild, ist schwer einzuschätzen. Eine Reminiszenz auf den Nonnenchor, als ehemaligen Aufstellungsort des Damianokreuzes – kurz vor dem Auszug der Klarissen – scheint jedenfalls durch.

In verschiedenen Ausstattungsphasen werden die Originalschauplätze des Franziskus- und Klaralbens gekennzeichnet und gehöhnt. Das Visionserlebnis ist mit dem Ort San Damiano zwar fest verankert, auf die Gestalt des Originalkreuzes selbst wird nicht Bezug genommen.

Dieses wird in der Abgeschildertheit des Schwesternkonvents von S. Chiara aufbewahrt. Es ist zwar im Bewusstsein der Öffentlichkeit verankert – die Lichtspenden zeugen von einem durchgehenden lokalen Kult um das Bild – ist aber visuell schwer zugänglich.

#### **4.4.4 Kreuzwunder und der Topos des „wundertätigen Kreuzes“**

Ab 1637 taucht in San Damiano nun ein weiteres, in seinem Status einmaliges und wundertätiges Kreuzbild auf (Abb. 107).<sup>253</sup> Diesem, im Auftrag des Vizeprokurators der Riformaten, Ascanius von Assisi gefertigten Objekt, werden schon bei der Herstellung wundersame Züge zugesprochen: So hat es Bruder Innozenz aus Sizilien innerhalb von nur neun Tagen geschnitzt. Laut Berichten ist die Verehrung durch das Volk bald so groß, dass es von seinem Standort – im ehemaligen Nonnenchor von San Damiano – in die heutige Kreuzkapelle gebracht wurde.<sup>254</sup> Eine Bruderschaft entsteht und Andachtsliteratur wird publiziert. Sowohl beim Erdbeben von 1853/54 wie auch bei der Cholera-Epidemie von 1855 werden – auf seine Wundertätigkeit vertrauend – Prozessionen mit dem Kreuz veranstaltet.

---

<sup>251</sup> Das Visionserlebnis wird noch einmal in einem Renaissancefresko an der Refektoriumswand dargestellt. (Abb. 104) Ein Tafelbild aus dem 15. Jhd. wiederholt die wichtigsten Franziskusbezüge Damiano – Kreuz, Geldnische, Versteck vor der Verfolgung des Vaters. (Abb. 105). Zu der Bildausstattung in San Damiano: Sciamanna 2005, S. 45-50.

<sup>252</sup> Cristofani 1882, S. 149.

<sup>253</sup> Dazu Gieben 2001, S. 47-48.

<sup>254</sup> In San Damiano ist noch ein weiteres Kreuzobjekt erhalten. Ebenfalls ein geschnitztes Kreuzifix, hat es gegen Ende des 15. Jhd. am Hauptaltar gestanden. Nach der Aufstellung der Altartafel von Giovanni lo Spagna gelangte es allerdings in die 1555 eigens dafür errichtete Kreuzkapelle. Heute ist es im Dormitorio aufgestellt (Abb. 108). Gieben 2001, S. 47.

Dass sich das Innozenzkreuz in San Damiano und das Damianokreuz in S. Chiara in einer Art Konkurrenz befanden, zeigt ein Kupferstich aus dem 17. Jhd. (Abb. 109). Dieses mit „*Vera effigie del santissimo crocifisso, che parlò al Serafico Padre S. Francesco d’Assisi*“ wurde als Devotionalbildchen in mehreren tausend Abzügen gedruckt.<sup>255</sup> Ikonographisch ist eine Ähnlichkeit zum Damianokreuz nur in groben Zügen zu erkennen (frontale, aufrechte Haltung des Christuskörpers, ohne Schmerzen dargestelltes lockenumrahmtes Gesicht). Das Vorhangmotiv suggeriert eine möglicherweise nur zeitweilige Präsentation des Kultbildes bzw. eine Präsentation im schon genannten Reliquienkasten.

In San Damiano selbst wird der Topos des „wundertätigen Kreuzes“ weitergetragen. Allerdings wird aus dem Bildwunder, das Franziskus erlebt hat, ein Kult um ein – neues – Wunderbild.

#### **4.5 Provenienz des heute in S. Chiara erhaltenen Kreuzes**

Das Kreuzobjekt (Abb. 1) wurde unter der Prämisse untersucht, dass es sich bei dem heute als „Damianokreuz“ bekannten Objekt tatsächlich um das Kreuz handelt, vor dem Franziskus 1206 sein Visionserlebnis hatte. Ist die in S. Chiara erhaltene *croce dipinta* nun tatsächlich das Kreuzobjekt des Visionserlebnisses? Und war man sich die ganzen Jahrhunderte über bewusst im Besitz dieses Artefakts zu sein? Diesen Fragen soll hier nochmals zusammengefasst nachgegangen werden.

Aus den stilistischen und ikonographischen Vergleichen konnte festgestellt werden, dass das heute in S. Chiara aufbewahrte Holzkreuz zum Zeitpunkt des Visionserlebnisses schon einige Jahrzehnte alt war und aus umbrischen bzw. assisienser Kunstproduktion stammt.<sup>256</sup> In San Damiano selbst dagegen ist kein Kreuz erhalten, das in zeitliche Übereinstimmung mit dem Visionserlebnis gebracht werden kann.

Neuralgischer Punkt der Provenienzverfolgung ist sicherlich der Standortwechsel von San Damiano nach S. Chiara. Ohne quellenmäßig belegt zu sein, wurde er von der Forschung an die Übersiedlung der Klarissen von S. Damiano nach S. Giorgio bzw. die neuerbaute Kirche S. Chiara geknüpft.

---

<sup>255</sup> Im Museo Francese sind zwei Zustände von Kupferplatten erhalten, nach deren Abnutzung kann von einer sehr hohen Auflage des Stiches ausgegangen werden. Gieben 2001, Abb. 12.

<sup>256</sup> Siehe Kapitel 3.2: Einordnung des Damianokreuzes – Datierung, Aufstellung, Funktion, S. 55-59.

Eine erste schriftliche Erwähnung, die die im Nonnenchor von S. Chiara aufbewahrte *croce dipinta* mit dem Kreuz des Visionserlebnisses in Verbindung bringt, datiert in das Jahr 1494 und steht im Zusammenhang mit einem Wunderbericht der Marienstatue von S. Rufino: „*Et ante per aliquot dies Crucifixus existens in monasterio s. Clare dicte civitatis, qui iam Beatum Franciscum ipso vivente allocutus erat in ecclesia s. Damiani, ...*“<sup>257</sup> Schon etwa hundert Jahre früher gibt es ebenfalls dokumentarische Quellen zu einem Kreuzobjekt in S. Chiara. Auf den Bezug zu San Damiano bzw. zum Visionserlebnis wird nicht explizit hingewiesen, doch handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um dasselbe Objekt. Inhaltlich geht es um Geldspenden, die darauf verwendet werden sollen, dass „*im Inneren des Klosters in der Kugellampe vor dem Kruzifix ... immer ein Öllicht brenne*“.<sup>258</sup> Diese Sorge der Illumination des Visionskreuzes findet schon eine Entsprechung in den Franziskusviten „*Indes, Franziskus vergisst nicht, für jenes heilige Bild Sorge zu tragen ... Sogleich händigt er einem Priester eine Geldsumme aus, um Lampe und Öl zu kaufen, damit das heilige Bild keinen Augenblick mehr um die schuldige Ehre des Lichtes betrogen würde*“<sup>259</sup>.

Das Visionserlebnis selbst ist durch die Vitenbeschreibungen ab den 1240er (Niederschrift der Dreigefährtenlegende), spätestens ab 1246 mit der *Vita secunda* des Thomas von Celano bekannt, das ganze Kapitel bei *Cel II* ist übertitelt mit „*Das Bild des Gekreuzigten, das zu ihm sprach, und die Ehre, die er ihm erwies*.“<sup>260</sup> Den Franziskanern und wohl auch den Klarissen wird spätestens zu diesem Zeitpunkt bewusst gewesen sein, dass ein in San Damiano aufgestelltes Kreuz mit diesem Visionserlebnis in Verbindung steht. Aus diesen Überlegungen heraus ist eine Mitnahme der *croce dipinta* nach S. Giorgio/S. Chiara durch die Schwesternschaft durchaus sinnvoll und nachvollziehbar.

Vor diesem Hintergrund wird auch das Bildobjekt des Benedettakreuzes interessant, welches unmittelbar nach der Übersiedlung der Klarissen für S. Chiara angefertigt wurde. Mit der Darstellung Klaras, Benedettas und dem als Kugellampe identifizierbaren Gegenstand, steht es durchaus im Zusammenhang mit dem Damianokreuz und kann dabei als eine Art „Bezeugungsurkunde“ gelesen werden. Es lässt sich nicht nur die fortlaufende Verehrungsgeste

<sup>257</sup> Disamina degli scrittori e dei monumenti riguardanti S. Rufino, vescovo e martire di Assisi, Assisi 1797, S. 325. Zitiert bei Gieben 2001, S. 53.

<sup>258</sup> Am 23. 12. 1405: „*Franciscus Capi de Assisio..., de tertio ordine continentium b. Francisci ... reliquid ... abbatisae monasterii s. Clare ..., quod oleum comburatur et comburi debeat in spera que est ante crucifixum existentem intus dictum monasterii prope cratem*“. Cenci 1974, S. 291 (XII, 23). Ähnliche Stiftungen gibt es aus dem Jahr 1418 und 1427. Cenci 1974, S. 401-402 (XII, 4).

<sup>259</sup> *Cel II*, 11: Grau 1988, S. 232.

<sup>260</sup> *Cel II*, 10: Grau 1988, S. 230.

der Illumination ablesen, sondern kann auch als Demonstration der *conformitas* von Franziskus mit Christus verstanden werden. Diese beginnt laut Thomas von Celano ja mit dem Visionserlebnis in San Damiano und gipfelt in der Stigmatisation: „*Von jener Stunde an, da der Geliebte zu ihm geredet, zerschmolz seine Seele. Nicht lange mehr und es offenbarte sich die Liebe seines Herzens durch die Wundmale an seinem Leibe*“. Klara und die gesamte Schwesternschaft der Klarissen treten dabei – im bewussten Besitz der Reliquie dieses Erlebnisses – als Zeugen auf.<sup>261</sup>

Die dokumentarisch nicht fassbare Lücke zwischen der Übertragung der Kreuzes bis zu den ersten schriftlichen Belegen kann die Analyse eines weiteren Bilddokuments überbrücken: das zu Beginn des 14. Jhdts gefertigte Szenenbild aus dem Franziskuszyklus der Oberkirche von San Francesco. Im Damianobild und auch in einigen anderen Szenen finden sich zahlreiche Anklänge an zeitgenössische Architekturen und liturgische Einrichtungen.<sup>262</sup> Man kann folgern, dass sich der Künstler durchaus an den für ihn gegenwärtigen Gegebenheiten orientiert und sie in seinen Abbildungen verarbeitet. Betrachtet man nun das Damianobild, so zeigt er explizit eine *croce dipinta*, kein skulptiertes Holzkreuz oder klein dimensioniertes Altarkreuz. Und hier spezifiziert der Künstler noch einmal deutlich und bringt nicht eine zeitgenössische *croce dipinta* mit dem Typus des *christus patiens* sondern ein retrospektives mit „umbrischer“ Umrissform, *christus triumphans*-Figur und ganzfigurigen Darstellungen auf der erweiterten Haupttafel. Die Relation zum heutigen Damianokreuz ist evident. Dem Künstler muss die Gestalt des in S. Chiara aufbewahrten Objekts bewusst gewesen sein. Wie schon erwähnt, ist wahrscheinlich auch die gezeigte Anbringung „am Altar“ dem zeitgenössischen Aufstellungskontext des Kreuzes im Nonnenchor entnommen.

Zusammenfassend gesehen ist eine Verfolgung der Provenienz des heute als „Damianokreuz“ betitelten Kreuzes zurück bis zum geschilderten Visionserlebnis in San Damiano äußerst wahrscheinlich und nachvollziehbar. Das Bewusstsein, im Besitz dieses „reliquienhaften“ Objekts zu sein, scheint außerdem durch die Jahrhunderte über ungebrochen, was sowohl die Stiftungen für Öl und Licht, als auch eine spätere Aufstellung – gemeinsam mit dem „communicchino“-Fenster aus San Damiano – in einem „armario“, sprich Reliquienkasten, beweisen.

---

<sup>261</sup> Dazu Kapitel 4.4.2: Das Benedettakreuz als Bezeugungsurkunde, S. 86-90.

<sup>262</sup> So z.B. die schon erwähnten Lettner- und Triumphbalkenanordnungen in den Szenen der „Bestätigung der Wundmale,“ (Abb. 57) bzw. der „Krippe von Greccio“ (Abb. 58).

## 4.5 Conclusio

Das Erlebnis in San Damiano veranlasst Franziskus zu einer einschneidenden Handlungskonsequenz. Den Aufruf, den er vom Kreuz vernommen hat, nimmt er wörtlich und restauriert die Kirche. Für das Kreuz trägt er Sorge um dessen ständige Illumination. Schon die frühfranziskanische Bewegung ist in ihrer Ordensideologie stark konzentriert auf das Symbol des Kreuzes, was sich sowohl im Umgang mit den allgegenwärtigen Kreuzobjekten als auch in ihrer gesamten theologischen Ausrichtung niederschlägt. In der späteren Expansion des Mendikantenordens wird das Medium des Laienkreuzes genutzt, um selbst ordensideologische Inhalte an die Gläubigenschaft zu vermitteln. Diese geänderte inhaltliche Aussage bedingt den generellen Gestaltwandel der Objektgattung, das ikonographische Programm fokussiert nun auf dem Leidensakzent der Christusdarstellung. Dass dabei der repräsentativen Selbstdarstellung des Ordens ebenfalls Rechnung getragen wird, erkennt man an den gesteigerten Dimensionen der Objekte und wird ebenfalls durch die Beauftragung der besten Künstler der Zeit demonstriert. Zur meditativen Mystikpraxis oder kontemplativen Bildandacht sind diese Monumentalkreuze nicht konzipiert.

Im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung der Objektgattung *croce dipinta*, wandelt sich das Damianokreuz – ausgehend von der Singularität, die es durch das Visionserlebnis eines Heiligen bekommen hat – zum gesonderten, einmaligen Kultbild. Mit dem Eintreten in den Wirkkreis der Klarissen, der sich spätestens mit dem Umzug nach S. Chiara, höchstwahrscheinlich aber schon viel früher in San Damiano vollzogen hat, ändert sich auch der Aufstellungskontext. Es wird aus dem Kirchenraum genommen und findet nun im Nonnenchor seine Aufstellung. Obwohl das Kreuz dem allgemeinen Publikum der Laiengläubigenschaft visuell weitgehend entzogen wird, wird der lokale Kult der Illumination – der auf Franziskus zurückgeht – durch die Jahrhunderte in S. Chiara fortgetragen. Reminiszenzen an diesen Kult bzw. der Bezeugung einer „wahren Kreuzbegegnung“ findet man bei der Ikonographie des Benedettakreuzes aber auch den diversen Attributszuordnungen Klaras mit Lampe, Ölgefäß oder Seraph.

Neben seiner Bedeutung als Kultbild erfährt das Objekt im Milieu des abgeschirmten, konventsinternen Gebetsraumes eine Funktionserweiterung im Sinne eines Andachtsbildes. Jetzt wird es auf den Altar gestellt und fungiert intendiert als Anspruchsobjekt individueller Gebetspraxis im Rahmen des klösterlichen Alltags.

Ein Rezeptionsmechanismus, der schon in der Genese des Laienkreuzes wurzelt, ist der Einsatz im rituellen Ablauf der Messliturgien. Durch die rigorose räumliche Trennung der Nonnen vom Geschehen im Kirchenraum, bleibt deren Teilnahme an der Messe auf ein auditives Erleben beschränkt.<sup>263</sup> Die Projektion des Altargeschehens am Bildobjekt wirkt im Nonnenchor nun noch konzentrierter. Die Wanddekorationen und Bildobjekte sind für die Ordensschwestern einziger visueller Bezugspunkt während der Liturgie, was die Wertigkeit und Wirkungskraft des Bildobjekts noch zusätzlich verstärkt.

Die Gegenwärtigkeit des Visionserlebnisses bzw. des Kultobjekts in Assisi lässt sich in der Kunstproduktion der unmittelbaren Umgebung ablesen. Die Damianoszene in der Oberkirche von San Francesco zeigt eindeutig eine Referenz auf das in S. Chiara aufgestellte Kreuz. Die Fresken im dortigen Nonnenchor stehen wiederum in programmatischer Abhängigkeit zum Kreuzobjekt. Die Kirche San Damiano wird im Sinne einer Ortsmemoriale ausfreskiert und auf das Visionserlebnis Bezug genommen, Referenzen zum ursprünglichen Objekt lassen sich aber nicht ausmachen. Allerdings trägt sich der Topos des wundertätigen Bildes fort und wird dort auf ein neues Kreuzobjekt übertragen.

---

<sup>263</sup> Über die architektonische Entwicklung des Nonnenchors in den frühen Klarissenkonventen, die zumeist als Adaptierung bestehender Kirchen- und/oder Klostergebäuden erfolgten, sowie die Bedeutung der Freskenausstattung in den Nonnenchören als visuelle Ersatzmedien: Bruzelius 1992.

## Zusammenfassung

Die Aufgabe dieser Arbeit war es, ein einzelnes Objekt in seinem Gebrauch als Bildmedium im religiösen Kult zu untersuchen. Das Damianokreuz wird heute mit dem Visionserlebnis des Heiligen Franz von Assisi in Verbindung gebracht, demzufolge es in der Kirche von San Damiano zu ihm gesprochen haben soll. Das Kreuz ist eng verknüpft mit der Geschichte der frühfranziskanischen Bewegung sowie der Entstehung und Entwicklung des Klarissenordens.

Die Darlegung beginnt mit der Untersuchung der Visionsepisode aus dem Heiligenleben des Franziskus und fokussiert auf den Funktionswandel, der sich daraus für das Objekt ergibt. Durch das singuläre Ereignis im Leben des Heiligen transformiert es vom Triumphkreuz mit dem Anspruchspublikum des Laiengläubigen zur singulären Bildikone mit reliquienhaftem Charakter. Für die nun geänderte Zielgruppe der Klarissen funktioniert es darüber hinaus als Andachtsbild und visueller Bezugspunkt in der Ausübung religiöser Gebetspraxis.

Das Visionserlebnis kann nach Analyse verschiedener Legendenberichte als historische Begebenheit verifiziert werden. In Übereinstimmung mit der generellen Phänomenologie mystisch-ekstatischer Erlebnisse tritt das Kreuzobjekt dabei als zentraler Punkt der Aufmerksamkeitsfokussierung auf und bildet den weiteren Teil einer Affektprojektion. Im Leben des Heiligen steht das Ereignis am Beginn seiner weltlichen Abkehr, Franziskus befindet sich in der Rezeptionssituation eines Laiengläubigen, es folgt eine radikale Handlungskonsequenz.

Die Episode bleibt nicht einzige visionär-mystische Begebenheit im Leben des Heiligen, Franziskus und seine Brüder sind durchaus offen gegenüber diesen religiösen Erlebnisformen, welche später dann auch konditionell vorbereitet und gefördert werden. Die Bettelordensgemeinschaften allgemein tragen wesentlich dazu bei, dass Gebetspraktiken, die mystisches Erleben fördern, in den folgenden Jahrzehnten starken Widerhall finden. Erkennbar ist dies an der Schriftproduktion zur Thematik sowie an zahlenmäßig expandierenden Verzeichnissen von Visions- und Stigmatisationsberichten. Parallel dazu setzt im Laufe des 13. Jahrhunderts auch die Entstehung des Altarbildes als Anspruchsobjekt kontemplativer Bildandacht ein. Das Damianoerlebnis muss dahingehend aber, als erst am Beginn dieser Entwicklung stehend, abgegrenzt werden. Das Gebet von Franziskus erfolgte ohne klerikale oder ordensabhängige

Reglementierung. Für das Kreuzobjekt bedeutet das, dass es weder intendiert als Medium mystischen Erlebens noch als Andachtsbild am Altar konzipiert war.

Vielmehr lässt sich für das Objekt ein ursprünglicher Gebrauch als Laienkreuz ableiten, der eine Aufstellung „in media ecclesia“ an der Schwelle zwischen Presbyterium und Laienraum suggeriert. Die Rekonstruktion der romanischen Kirche von San Damiano ergibt zur Raumsituation eine einschiffige, tonnengewölbte, klein dimensionierte Saalkirche.

Die Konzeption des Kreuzes mit der Ikonographie des *christus triumphans* spiegelt in ihrer Aussage die dogmatischen Ansprüche der Transsubstantiation wider. Explizit an den Laien gerichtet und visuelles Anspruchsobjekt während der Messliturgie, findet die Realpräsenz Christi in der Wandlung am Altar eine Analogie in der überzeitlichen, über den Tod triumphierenden Christusdarstellung. Im Zuge der Karfreitagsliturgie wird das Kreuz ebenfalls mittels subjektgenerierender Handlungen für den Gläubigen mit emotionalen Konnotationen verknüpft, der subjekthafte Charakter wird verstärkt. Umgelegt auf das Visionserlebnis von Franziskus lässt sich vermuten, dass das Objekt des Damianokreuzes in seiner Funktion als Laienkreuz schon vor dem Vorfall für ihn mit einer gewissen Realpräsenz aufgeladen war. Im Zuge der Affektprojektion hat sich diese für ihn dann zur Realitätsgewissheit gesteigert.

Die Symbolik des Kreuzes stellt für Franziskus und seine Brüder wesentliches Element ihrer Gemeinschaft dar, die Kreuzesmystik selbst bildet zentralen Bestandteil ihrer theologischen Ausrichtung. Das Damianokreuz wird von Franziskus aber keineswegs als Wunderbild betrachtet, doch lässt sich eine besondere Hervorhebung durch die Sorge für ständige Illumination des Kreuzbildes herauslesen.

Mit dem Einzug Klaras und dem Entstehen und Wachsen des Klarissenordens ändert sich die gesamte Raumsituation in San Damiano: die Kirche wird verlängert, aufgestockt, ein Nonnenchor angegliedert. Einiges deutet darauf hin, dass im Zuge dessen auch das Kreuz seinen Standort vom Kirchenraum in den Nonnenchor gewechselt hat, schon lange bevor es um 1255/60 gemeinsam mit den Klarissen nach S. Giorgio bzw. S. Chiara übersiedelt wurde.

Spätestens in S. Chiara wird die geistige Inbesitznahme durch die Klarissen auch mit der geänderten Aufstellungssituation greifbar: das Objekt wird im abgeschirmten Nonnenchor „super altare“ gestellt.

Dabei behält es eine ursprüngliche Funktion als visuelles Anspruchsmedium während der Messfeier. Diese tritt durch die strikte räumliche Trennung von Nonnenchor und Kirche für die neue Zielgruppe der schwesterlichen Ordensgemeinschaft sogar verstärkt hervor. Neben der Korrelation zur gemeinschaftlichen Messliturgie erhält das Objekt im abgeschirmten, konventsinternen Gebetsraum am Altar auch die räumlichen Konditionen, um als Anspruchsobjekt individueller Gebetspraxis zu fungieren.

Trotz der visuell schwer zugänglichen Aufstellung, bleibt das Objekt im Bewusstsein der einfachen Gläubigerschaft verankert. Hinweise auf die Verehrung als lokale Bildikone ergeben sich aus dem Kult der Illumination, der sich aus diversen Öl- und Geldspenden ableiten lässt. Der reliquienhafte Charakter des Objekts ist aus der späteren Aufbewahrung in einem „armario“ – gemeinsam mit anderen Franziskus- und Klarareliquien – fassbar.

Der Funktionswandel des Damianokreuzes ist aus einer geänderten Zielgruppe, Aufstellung und Gebrauch ersichtlich. Im Gegensatz dazu erfährt die Objektgattung der *croci dipinte* im frühfranziskanischen Milieu eine augenscheinliche Konzeptänderung, die sich vordergründig in der geänderten Gestalt des Mediums bemerkbar macht. Hierbei geht es aber weniger um eine veränderte Rezeptionssituation – die Funktion als Laienkreuz wird beibehalten – als um eine inhaltliche Schwerpunktverlagerung.

Mit dem Typus des *christus patiens* wird der Leidensakzent hervorgehoben, es erfolgt eine Fokussierung auf den Passionsmoment. Die groß dimensionierten Holzkreuze werden als Bildtafeln benutzt, um dem Laien nun die ideologischen Ansprüche des Ordens zu verdeutlichen und dessen Stellung zu repräsentieren. Auch wenn für den einfachen Gläubigen in diesen Monumentalkreuzen das angestrebte *compassio christi* verdeutlicht wird, fungieren sie nicht als intendierte Objekte mystischer Gebetspraxis oder kontemplativer Bildandacht. Für beides entwickeln sich im Laufe des 13. Jahrhunderts andere Medien.

# Literaturverzeichnis

Bartoli 1993

Marco Bartoli, Klara von Assisi. Die Geschichte ihres Lebens, Werl 1993.

Begley 2001

Sharon Begley, Your Brain on Religion. Mystic visions or brain circuits at work?, in: Newsweek, 7.5.2001, <http://www.cognitiveliberty.org/neuro/neuronewswk.htm> (25.10.2208).

Belting 1977

H. Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin 1977.

Belting 1981

Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting 1990

Hans Belting, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Belting 2003

Hans Belting, Das Werk im Kontext, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bonn 2003.

Bernacchio/Castellani 1986

Nicoletta Bernacchio/Paolo Castellani, Assisi. In opere monasterii: tipologie murarie medievali nel convento di San Damiano, in: Bollettino di Archeologia, 51-52, 1998, S. 105-113.

Bigaroni 1987

Marino Bigaroni, San Damiano – Assisi, The first church of saint Francis, 1987, in: Franciscan studies, 47, S. 45-97.

Bigaroni 1990

Marino Bigaroni, La chiesa di S. Giorgio in Assisi ed il primo ampliamento della cinta medioevale, in: Archivum Franciscanum historicum 83.1990, Assisi, 1990, S. 3-49.

Bigaroni/Meier/Lunghi 1994

Marino Bigaroni/Hans-Rudolf Meier/Elvio Lunghi, La basilica di Santa Chiara in Assisi, Perugia 1994.

Blume 1983

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

Bonito Fanelli 1980

Rosalia bonito Fanelli (Hg.), Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, Assisi 1980.

Bonsanti 2002

Bonsanti Giorgio u.a. (Hg.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi (Mirabilia Italiae 11)*, Modena 2002.

Boskovits 1988

Miklos Boskovits, *Immagine e preghiera nel tardomedioevo*, in: *Arte Cristiana*, 725, 1988, S. 93-103.

Bracaloni 1926

Leone Bracaloni, *Storia di San Damiano in Assisi, Todi/Tuderte* 1926.

Bracaloni 1939

Leone Bracaloni, *Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco*, in: *Studi Francescani II* (1939), S. 185-212.

Bracaloni 1958

Leone Bracaloni, *Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Chiara*, Assisi 1958.

Braun 1924

Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924.

Braun 1932

Joseph Braun, *Das christliche Altargerät. In seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.

Brufani 1995

Stefano Brufani u.a. (Hg.), *Fontes Franciscani*, Assisi 1995.

Bruzelius 1992

Caroline Bruzelius, *Hearing is believing. Clarissan Architecture, ca. 1213-1340*, in *Gesta*, 1992, S. 83-91.

Burresi/Caleca

Mariaguglia Burresi/Antonio Caleca, *Le croci dipinte*, Pisa 1993.

Casolini 1950

Fausta Casolini, *Il protomonasterio di Santa Chiara in Assisi. Storia e cronaca (1253-1950)*, Milano 1950.

Cavanna 1910

Nicola Cavanna, *L'Umbria Franciscana illustrata*, Perugia, 1910.

Cenci 1974

Cesare Cenci, *Documentazione di vita assisana. 1300-1530, Grottaferrata 1974-76*.

Choate 2002

Steven B. Choate, *Devotion and narrative within the tradition of the croce dipinta*, phil. Diss. (ms), Florida 2002.

Cristofani 1882

Antonio Cristofani, *Storia della chiesa e del chiostro di S. Damiano*, Assisi 1882.

Clasen 1962

Franziskanische Quellenschriften: Franziskus Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen von Sophronius Clasen, Werl 1962.

Cook 1999

William Cook, Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy, Florenz 1999.

Cristofani 1882

Antonio Cristofani, Storia della chiesa e Chiostro di S. Damiano, Assisi 1882.

Davril 2000

Anselme Davril (Hg.), Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum, (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis), Turnholt 2000.

Dinzelbacher 1985

Peter Dinzelbacher, Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen, in: Tullio Gergory (Hg.) Sogni nel medioevo, Tom 1985, S. 57-86.

Dinzelbacher 1989

Peter Dinzelbacher, Mittelalterliche Visionsliteratur, Darmstadt 1989.

Dinzelbacher 1998

Peter Dinzelbacher (Hg.): Wörterbuch der Mystik. 2. Aufl. Kröner, Stuttgart 1998.

Doberer 1956

Erika Doberer, Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung Wien, IX, 1956, S. 117-122.

Eisenhofer 1932

Ludwig Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, Freiburg 1932.

Esser 1953

Karl Esser, Die Briefe Gregor IX. an die hl. Klara von Assisi, in: Franziskanische Studien, 35, 1953, S. 274-295.

Fanelli 1980

Rosalia Bonito Fanelli (Hg.), Il tesoro della basilica, Assisi 1980.

Feld 1993

Helmut Feld, Die Eingeschlossene von San Damiano, Tübingen 1993.

Feld 2007

Helmut Feld, Franziskus von Assisi und seine Bewegung, Darmstadt 2007.

Frugoni 2006

Chiara Frugoni, Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi, Rom 2006.

Garrison 1949

Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index, Florenz 1949.

Gieben 2001

Servus Gieben, Das Tafelkreuz von San Damiano in der Geschichte, in: *Collectanea Franciscana*, 71, 2001, S. 47-63.

Grau 1977

Die Klausur im Kloster San Damiano zu Lebzeiten der heiligen Klara, in: Isaac Vázquez (Hg.), *Storia historico-ecclesiastica*. Festgabe für Luchsius Spätling, Rom, 1977, S. 311-345.

Grau 1988

Franziskanische Quellenschriften: Thomas von Celano, Leben und Wunder des hl. Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Erläuterungen von Engelbert Grau, Werl 1988.

Grau 1993

Franziskanische Quellenschriften: Die Dreigefährtenlegende des Heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung und Anmerkungen von Engelbert Grau. Anonymus Perusinus. Übersetzung von H. Betschart in Zusammenarbeit mit E. Grau, Werl 1993.

Grau/Schlosser 2001

Engelbert Grau/Marianne Schlosser, Leben und Schriften der hl. Klara von Assisi, Kevelaer 2001.

Grillmeier 1956

Aloys Grillmeier, *Der Logos am Kreuz*, München 1956.

Hager 1962

Hellmut Hager, *die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962.

Hall 1978

Marcia B. Hall, *The Italian Rood Screen. Some Implications for Liturgy and Function*, in: Sergio Bertelli/Gloria Ramakus (Hg.), *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Florenz, 1978, S. 213-218.

Hardick/Grau 1994

Franziskanische Quellenschriften: Die Schriften des Heiligen Franziskus von Assisi, Einführung, Übersetzung, Erläuterungen Lothar Hardick und Engelbert Grau, Werl 1994.

Homes 2001

Bob Holmes, *In search of God*, in: *New Scientist Magazine*, 21.4.2001, <http://www.newscientist.com/features/features.jsp?id=ns22871> (25.10.2008)

Jungmann 1949

Josef A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Wien 1949.

Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980

Piero Torriti (Hg.), *La pinacoteca nazionale di Siena*, Genua, 1980.

Krüger 1989

Klaus Krüger, *Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: Hans Belting/Dieter Blume (Hg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, S. 187-200.

Krüger 1992

Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jhd.*, Berlin 1992.

La Favia 1980

Louis La Favia, *The man of Sorrows. Its Origin and Development in trecento florentine painting*, Rom, 1980.

Lunghi 1994

Elvio Lunghi, *La decorazione pittorica della chiesa*, in: Marino Bigaroni/Hans-Rudolf Meier/Elvio Lunghi, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia 1994. S.137-294.

Lupia 1996

John N. Lupia, *Screen. Medieval*, in: Jane Turner (Hg.), *Dictionary of Art*, New York 1996, S. 291-293.

Martin 1997

Frank Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997.

Meier 1990

Hans-Rudolf Meier, *Santa Chiara in Assisi, Architektur und Funktion im Schatten von San Francesco*, in: *Arte Medievale*, 2, 1990, S. 151-178.

Meier 1994

Hans-Rudolf Meier, *Protomonasterio e chiesa di pellegrinaggio*, in: Marino Bigaroni/Hans-Rudolf Meier/Elvio Lunghi, *La basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia 1994. S.137-294.

Metzger 1998

Marcel Metzger, *Geschichte der Liturgie*, Paderborn 1998.

Migne 1844

Jaques-Paul Migne (Hg.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, Paris 1844-1865.

Nessi 2005

Silvestro Nessi, *La grande croce dipinta da Giunta Pisano per la basilica di San Francesco in Assisi*, in: *Il Santo*, 45, 2005, S. 691-721.

Pani/Fichera/Mancinelli 2005

Letizia Ermini Pani/Maria Grazia Fichera/Maria Letizia Mancinelli, *Indagini archeologiche nella chiesa di San Damiano in Assisi*, Assisi 2005.

Parlato 1994

Enrico Parlato, *La pittura medievale in Umbria*, in: Carlo Bertelli, *La pittura italiana. Altomedievo*, Mailand 1994, S. 180-196.

Picard 1989

Marc Picard, *L'icona del Cristo di San Damiano*, Assisi 1989.

Poeschke 1985

Jan Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985.

Poeschke 2003

Jan Poeschke, Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.

Romanini 1986

Angiola Maria Romanini, Il francescanesimo nell'arte. L'architettura delle origini, in: Ignazio Baldelli/Angiola Maria Romanini (Hg.) Il francescanesimo e la cultura della nuova Europa, Rom 1986, S. 181-195.

Righetti Tosti-Croce 2002

Marina Righetti Tosti-Croce, La chiesa di Santa Chiara ad Assisi. Architettura, in: Alessandro Tomei (Hg.), Santa chiara in Assisi – architettura e decorazione, Mailand 2002, S. 21-42.

Ruh 1993

Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. II, Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993.

Sandberg-Vavalà 1929

Evelyn Sandberg-Vavalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1929.

Saver/Rabin 1997

Jeffrey L. Saver/John Rabin, The neural substrates of religious experience, in: Journal of Neuropsychiatry & Clinical Neurosciences, 1997, S. 498-510.

Schüttler 1968

Günter Schüttler, Das mystisch-ekstatische Erlebnis. Systematische Darstellung der Phänomenologie und des psychopathologischen Aufbaus, Bonn 1968.

Sciamanna 2005

Enrico Sciamanna, Santuari francescani minoritici. I luoghi dell'Osservanza in Assisi (Eremo delle Carceri, San Damiano, Porziuncola), Assisi 2005.

Schneider-Berrenberg 1975

Rüdiger Schneider-Berrenberg, Gemalte Kruzifixe außerhalb Italiens, in: Das Münster, XXVIII, 1975, S. 203-217.

Schwarz 2002

Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, Wien 2002.

Sinding-Larsen 1978

Staale Sinding-Larsen, Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 8, 1978, S. 193-212.

Tosti-Croce 2002

Marina Righetti Tosti-Croce, La chiesa di Santa Chiara ad Assisi: architettura, in: Alessandro Tornei (Hg.), Santa chiara in Assisi. architettura e decorazione, Milano 2002, S. 21-41.

Vaucher 1968

Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire, 80. 1968, S. 595-625.

Venturi 1907

Adolfo Venturi, Storia dell'Arte italiana, Vol. V, Milano 1907.

Wehr 1991

Gerhard Wehr, Die deutsche Mystik. Mystische Erfahrung und theosophische Weltansicht, München 1991.

Wehr 1995

Gerhard Wehr, Europäische Mystik zur Einführung, Hamburg 1995.



Abb. 1: Umbrischer Künstler, Damianokreuz, 1. H. 12. Jhdt., Holzkreuz mit Leinen bespannt, bemalt, 2,09 x 1,5 m, Santa Chiara, Assisi (ehem. San Damiano, Assisi).



Abb. 2: Damianoszene, Franziskuszyklus, um 1300, Oberkirche San Francesco, Assisi.



Abb. 3: Maestro della Santa Chiara, Benedettakreuz, zwischen 1255-1260, 4,15 x 3 m, S. Chiara, Assisi.

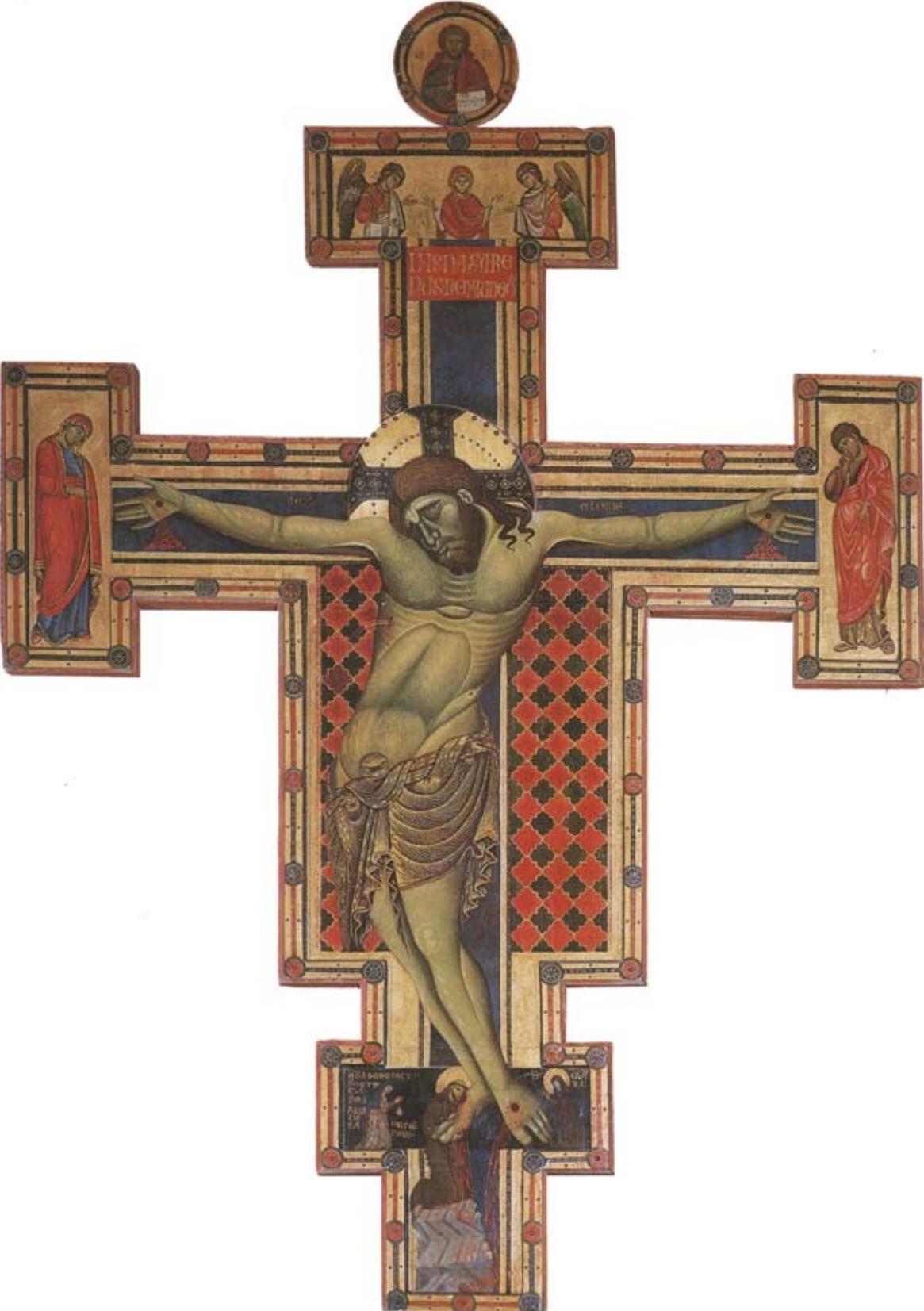


Abb. 4: Hangung Damianokreuz heute, Santa Chiara, Assisi.

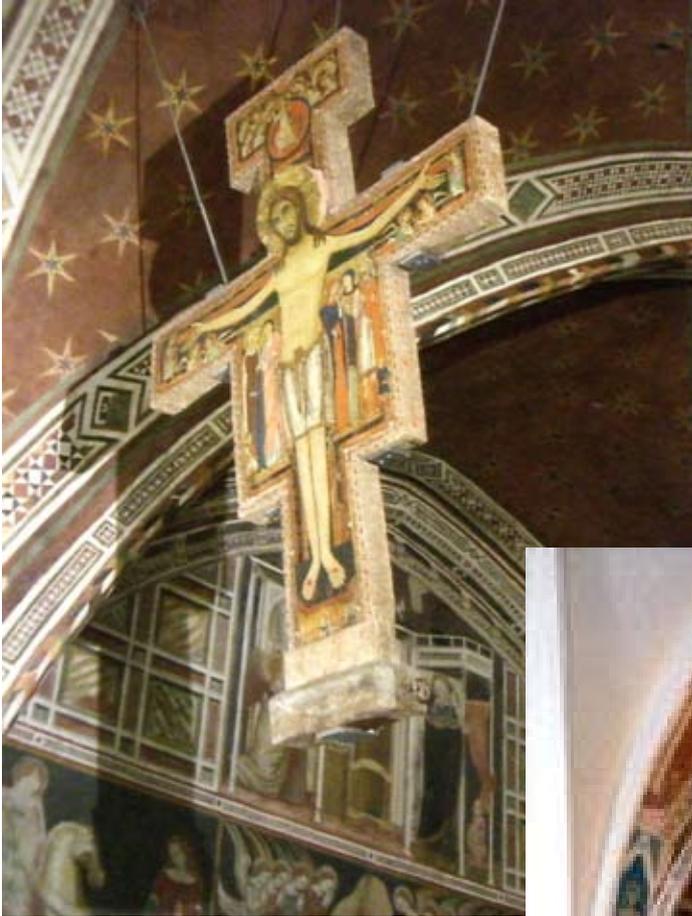


Abb. 5 Damianokreuz, vor der Restaurierung.

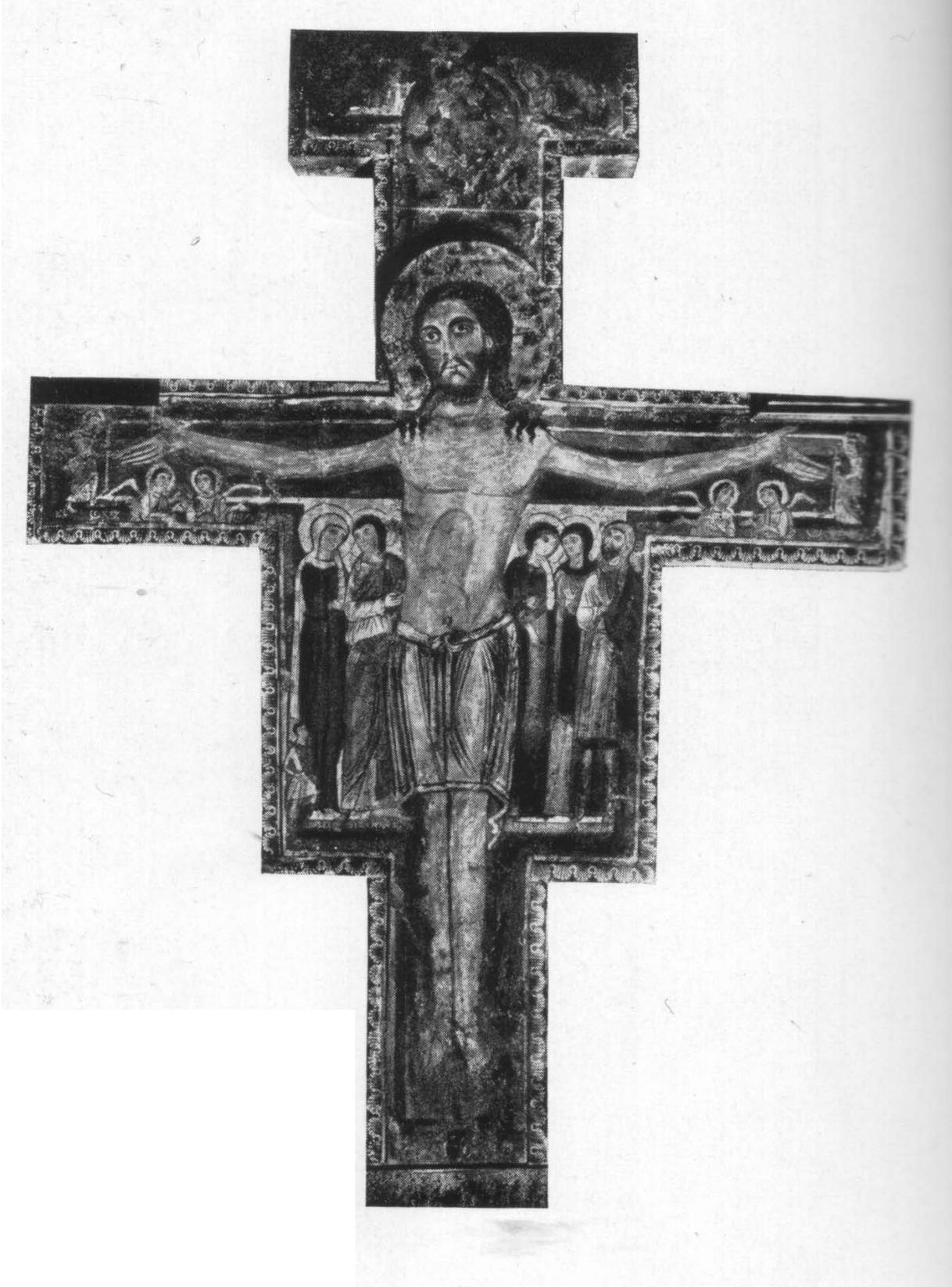


Abb. 6: Damianokreuz Detail Kopf.

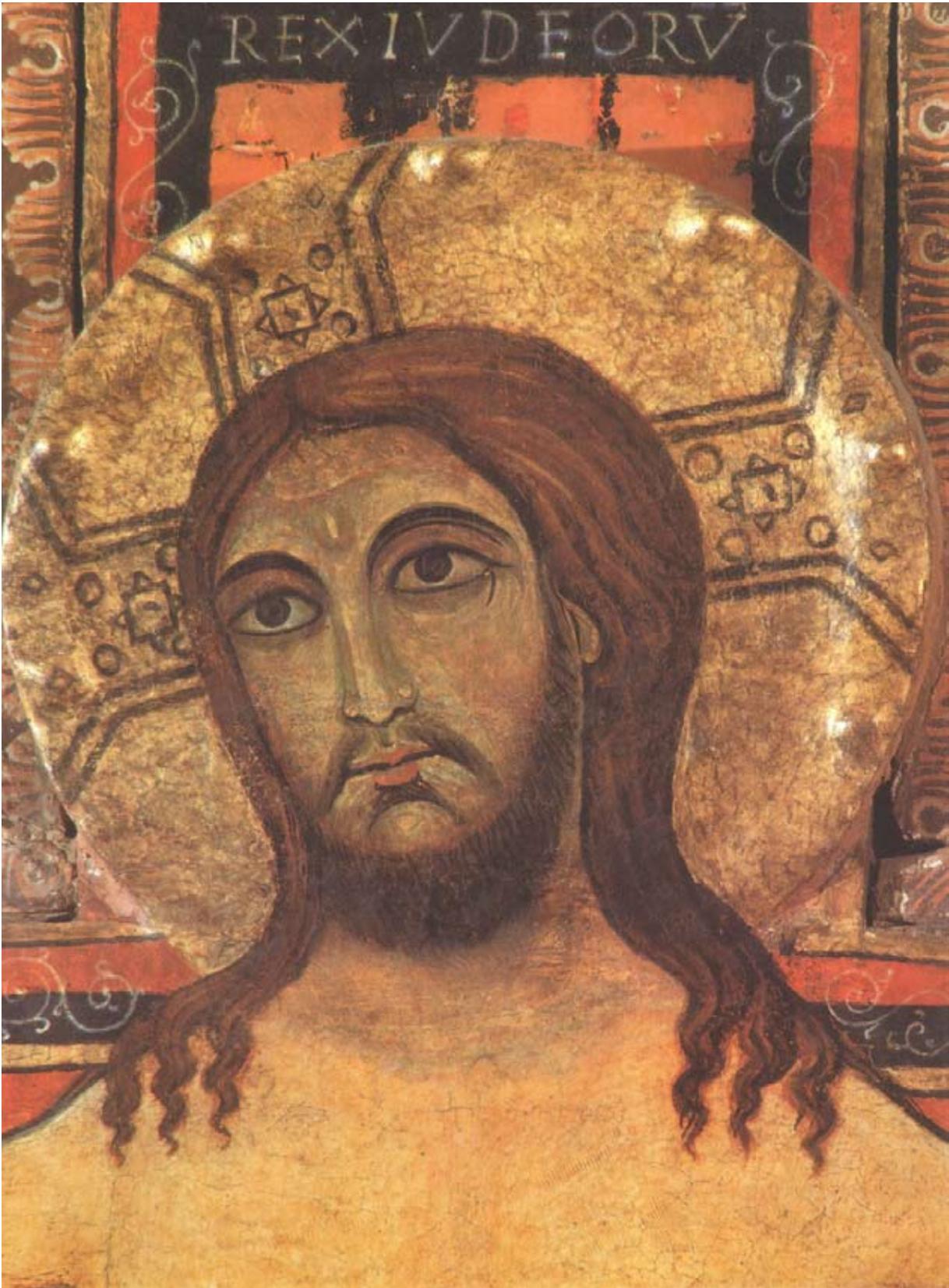


Abb. 7: Damianokreuz Detail Seitentafeln.



Abb. 8: Damianokreuz Detail Figuren am Schaft.



Abb. 9: Damianokreuz Detail Hahn.



Abb. 10: Kreuzigung, Rabulas-Codex, 6. Jhdt., Florenz, Biblioteca Laurenziana, ms. Pluteo I, 56, 13 r.



Abb. 11: Santa Maria Antiqua, Rom, 8. Jhdt, Fresko.





Abb. 14: Damianoszene, Franziskus- und Antoniusfenster, um 1270, Oberkirche, San Francesco, Assisi.

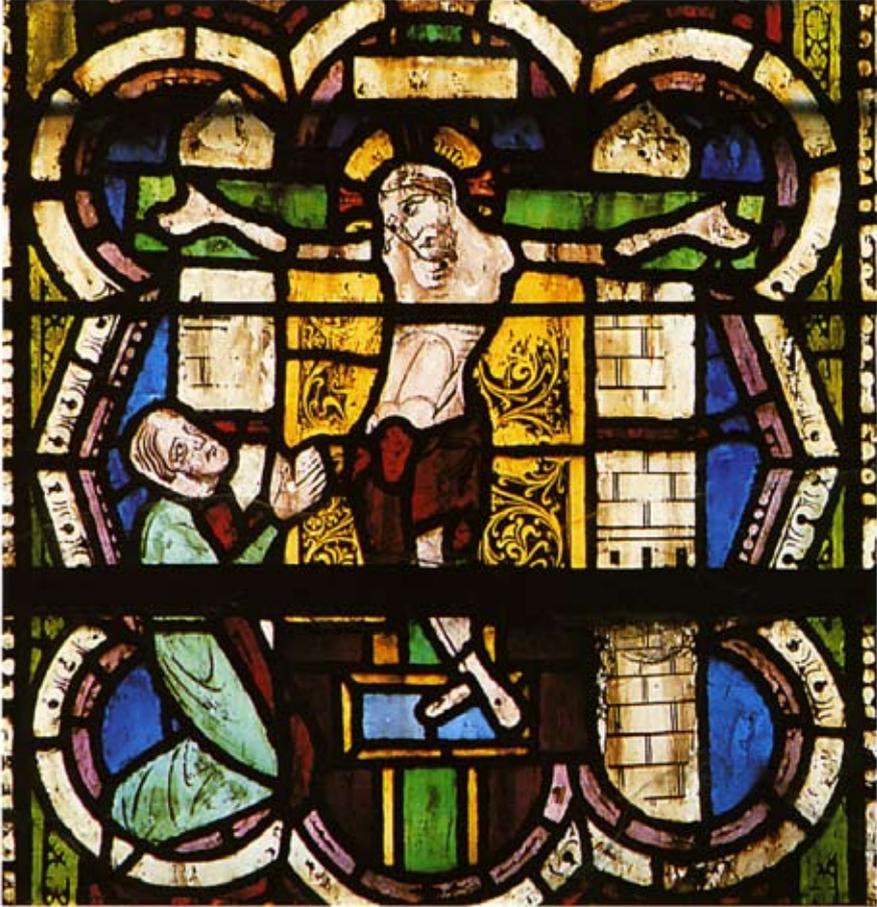


Abb. 15: Damianoszene, um 1290, Pinacoteca Nazionale, Siena.

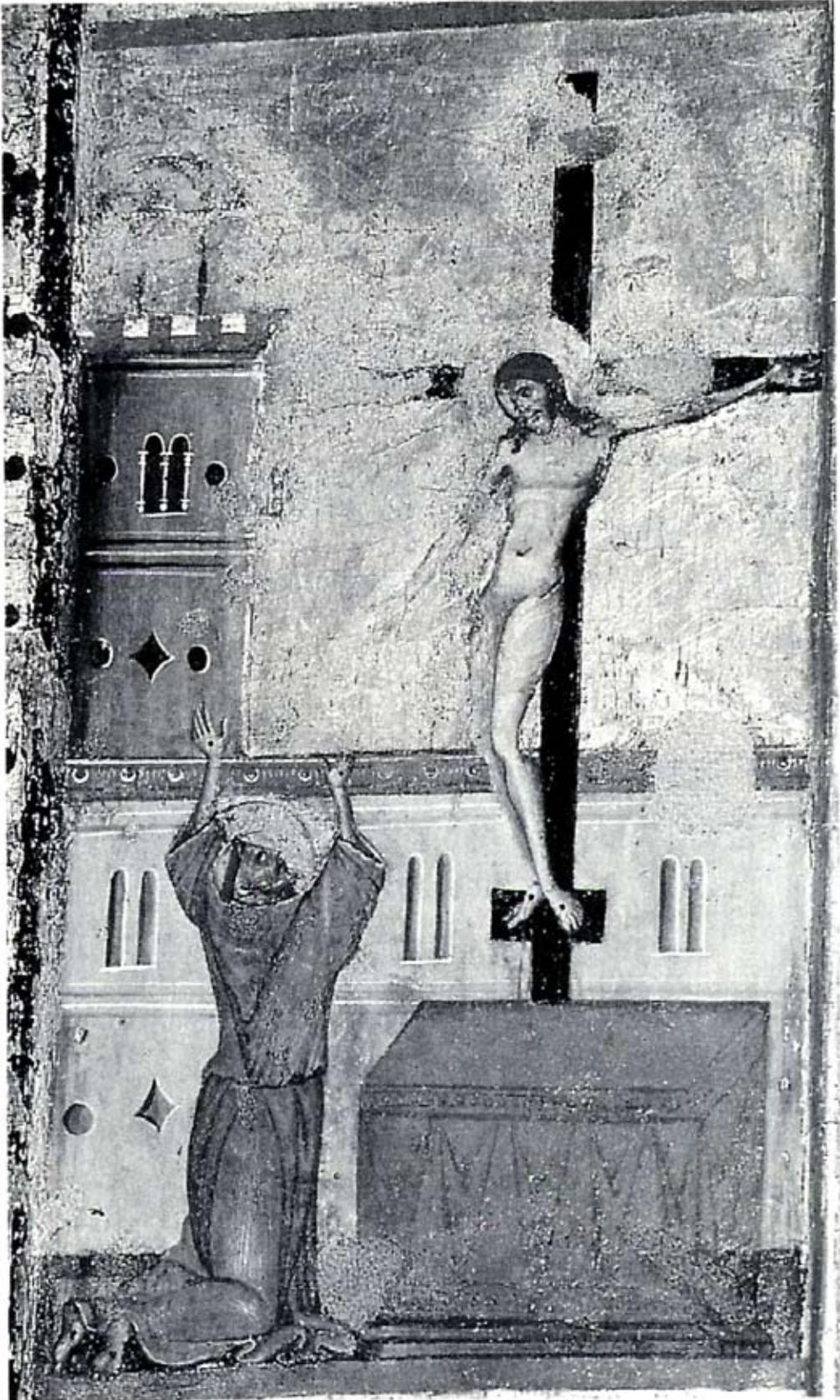


Abb. 16: Damianoszene, Franziskuszyklus, San Francesco, Pistoia.



Abb. 17: Damianoszene, Franziskuszyklus, S. Fermo Maggiore, linker Querarm, Verona.

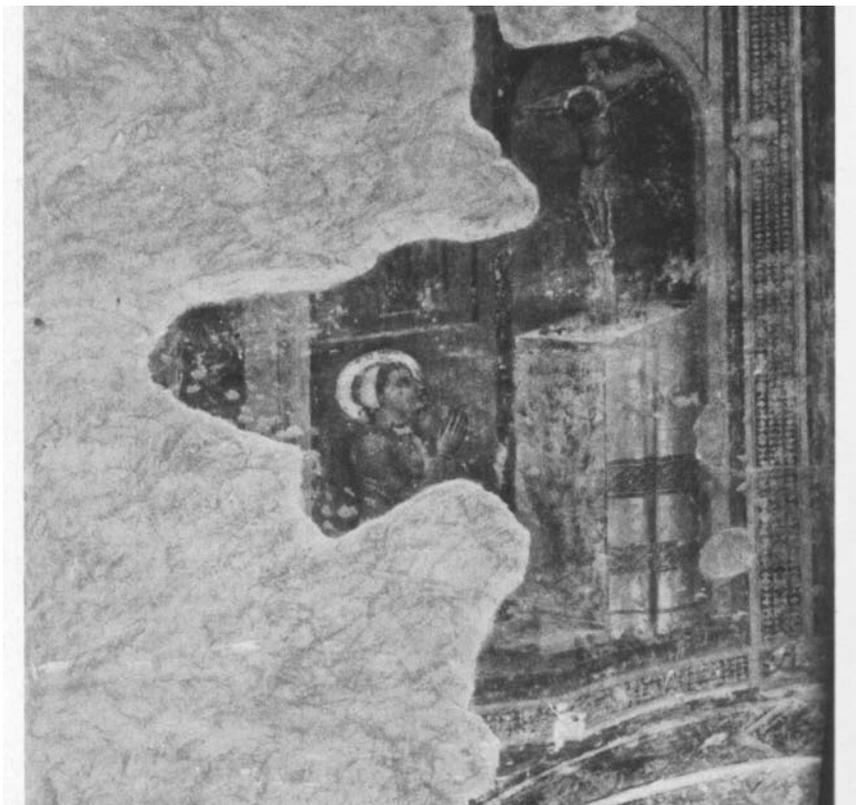


Abb. 18: Franziskus- und Antoniusfenster, um 1270, Oberkirche San Francesco, Assisi.



Abb. 19: Stigmatisation, Glasfenster, Oberkirche, San Francesco, Assisi.



Abb. 20: Stigmatisation, Franziskszyklus, Unterkirche, San Francesco, Assisi.

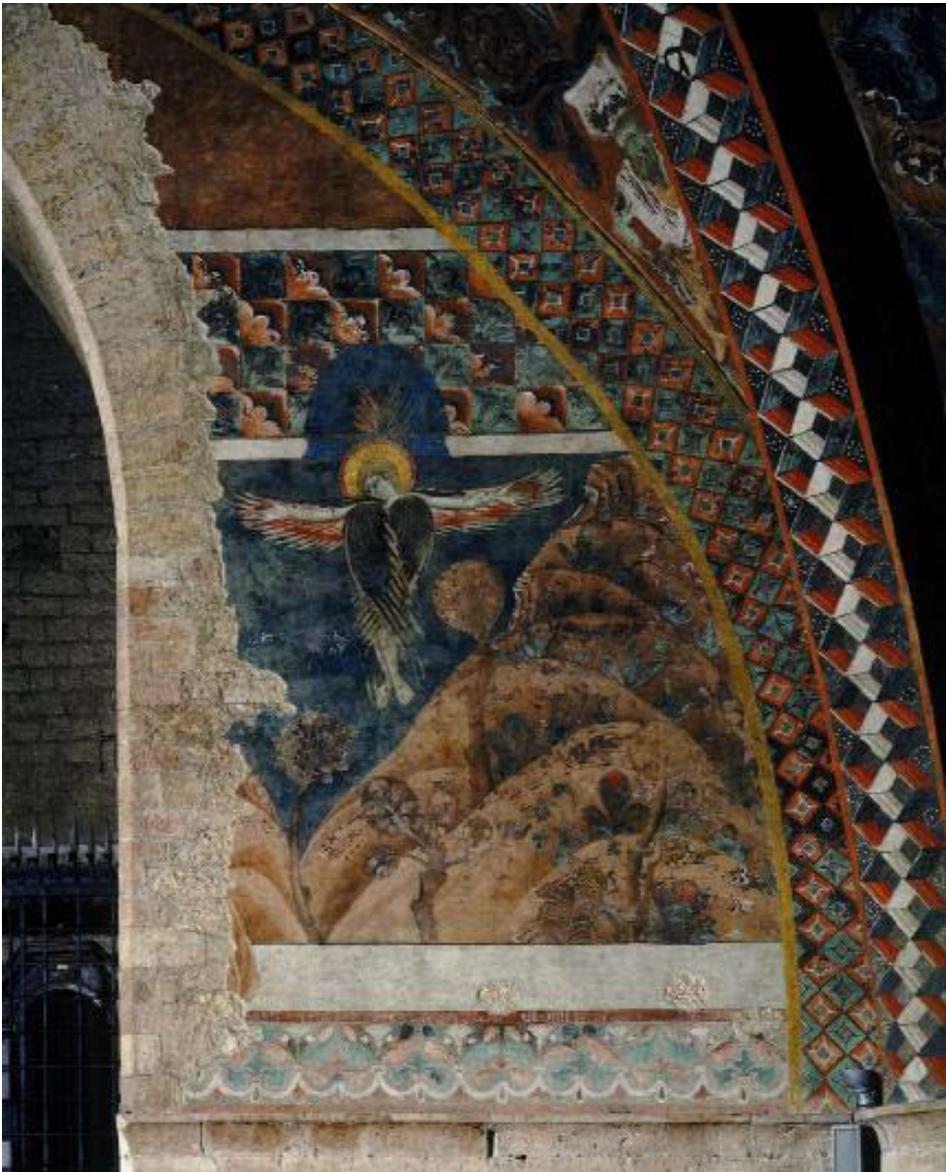


Abb. 21: Franziskusmeister, croce dipinta, Arezzo, San Francesco.



Abb. 22: Franziskustafel, ca. 1290, Tempera auf Holz, 237 x 113 mm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 23: Franziskustafel, Szenenbild Stigmatisation, ca. 1290, Pinacoteca Nazionale, Siena.

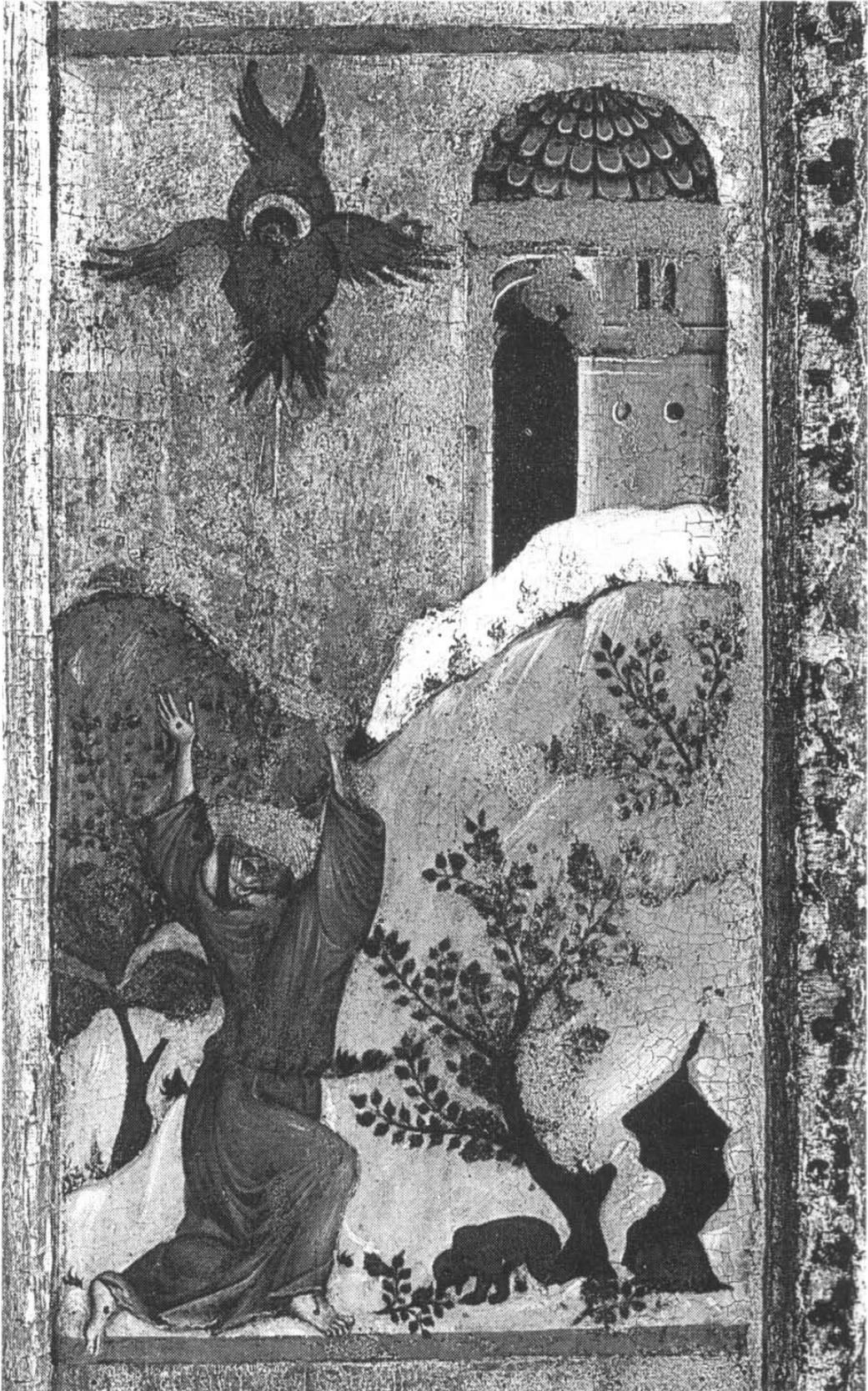


Abb. 24: Einblick Oberkirche San Francesco, Assisi.



Abb. 25: Damianoszene (Detail), Franziskuszyklus, um 1300, Oberkirche San Francesco, Assisi.

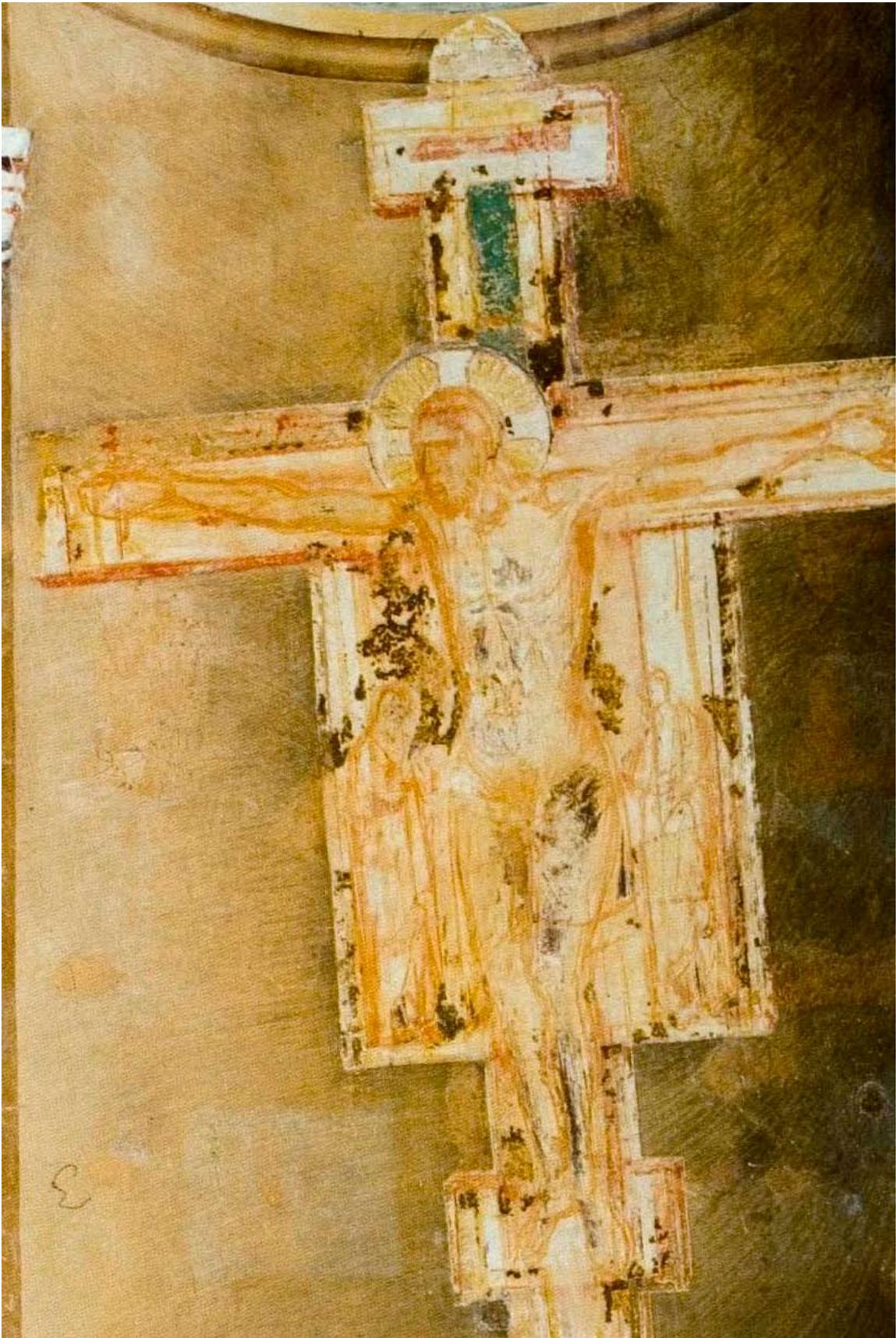


Abb. 26: Giotto, Stigmatisation des Hl. Franziskus, Louvre, Paris.



Abb. 27: Franziskustafel, 1230er, Louvre, Paris.



Abb. 28: Franziskustafel, Reliquiarikone, um 1260-65, Santa Maria degli Angeli, Assisi.



Abb. 29: Stigmatisation, Glasfenster, Oberkirche, San Francesco, Assisi.



Abb. 30: Stigmatisation Franziskus, Stundenbuch Carpentra, Bibl. Inguimbertine, Ms. 77, fol. 180 v.



Abb. 31: Karte Assisi, heute.

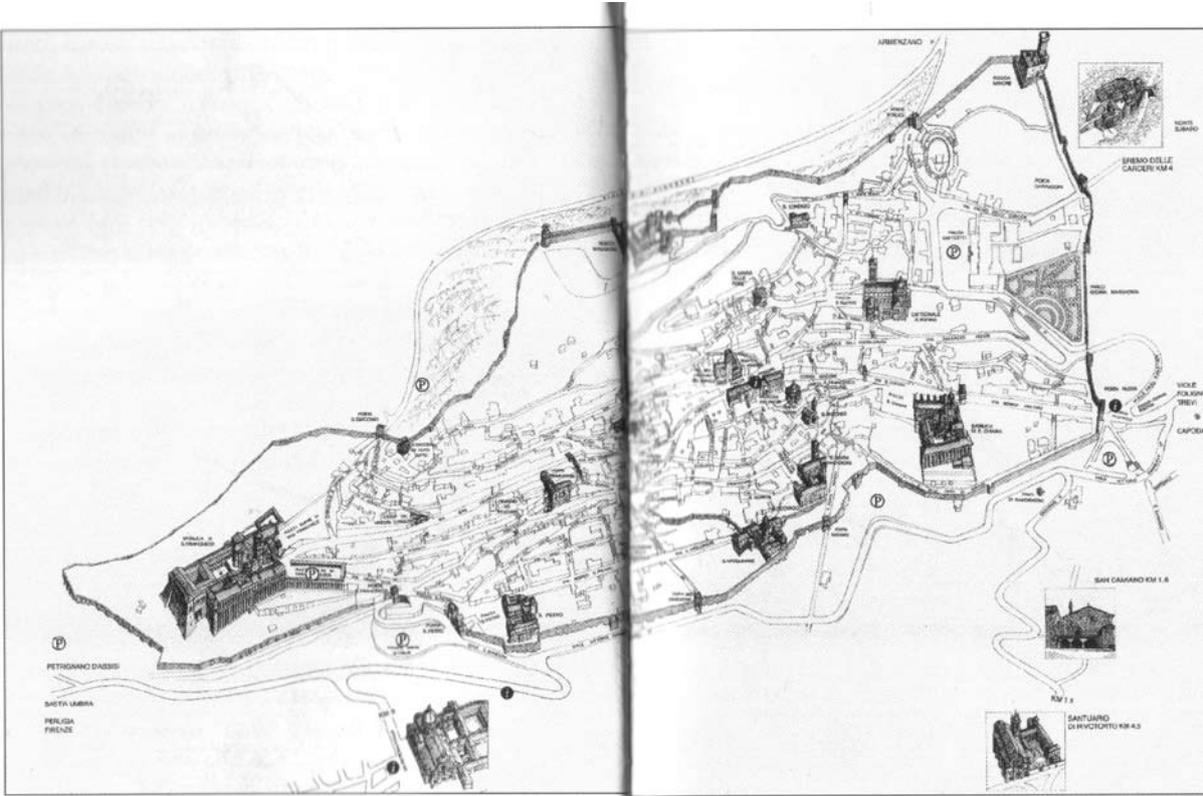


Abb. 32: San Damiano heute, Auf- und Grundriss, mit heutigen Bezeichnungen.

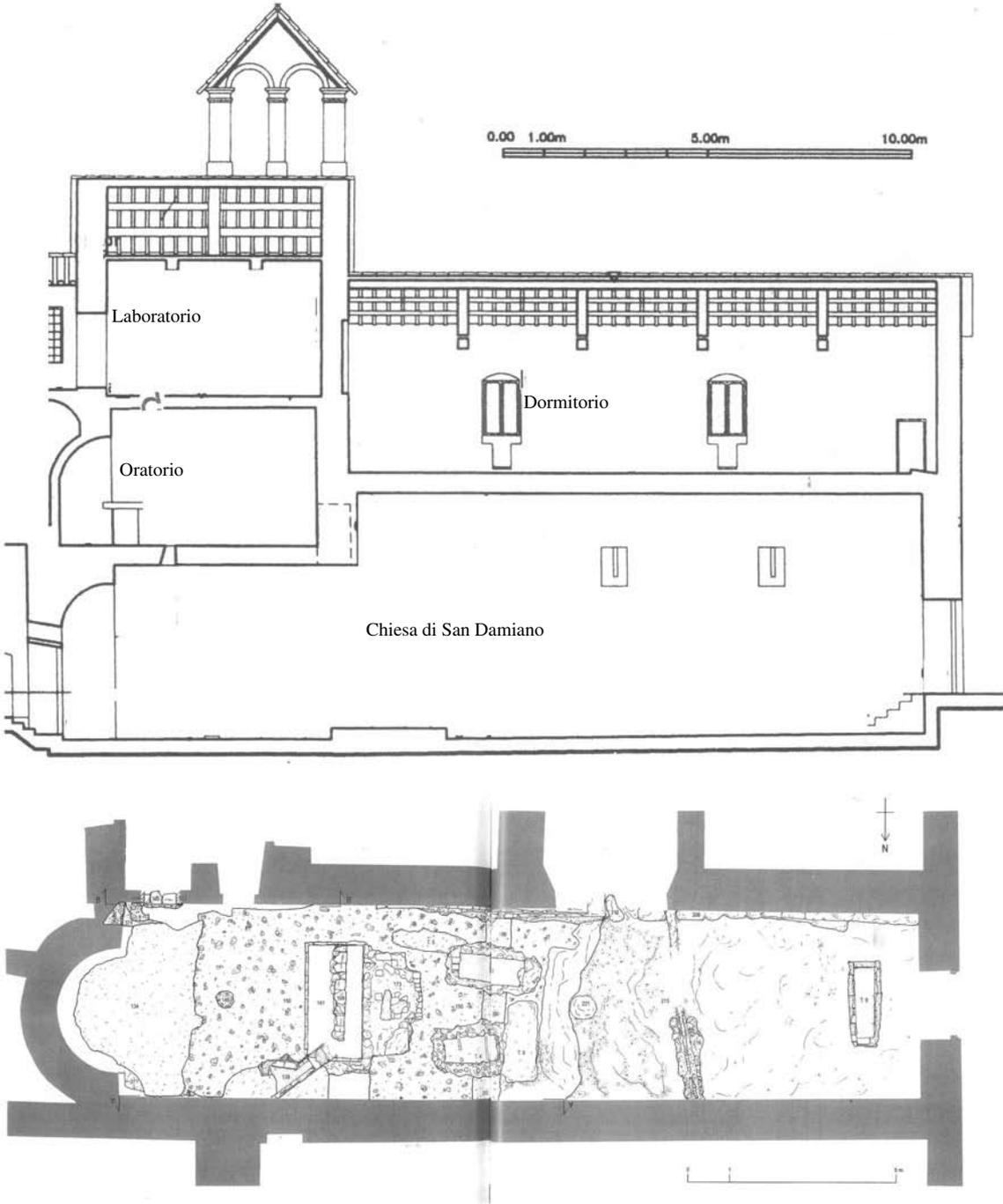


Abb. 33: Komplex San Damiano heute, Grundriss. Mit heutigen Bezeichnungen.

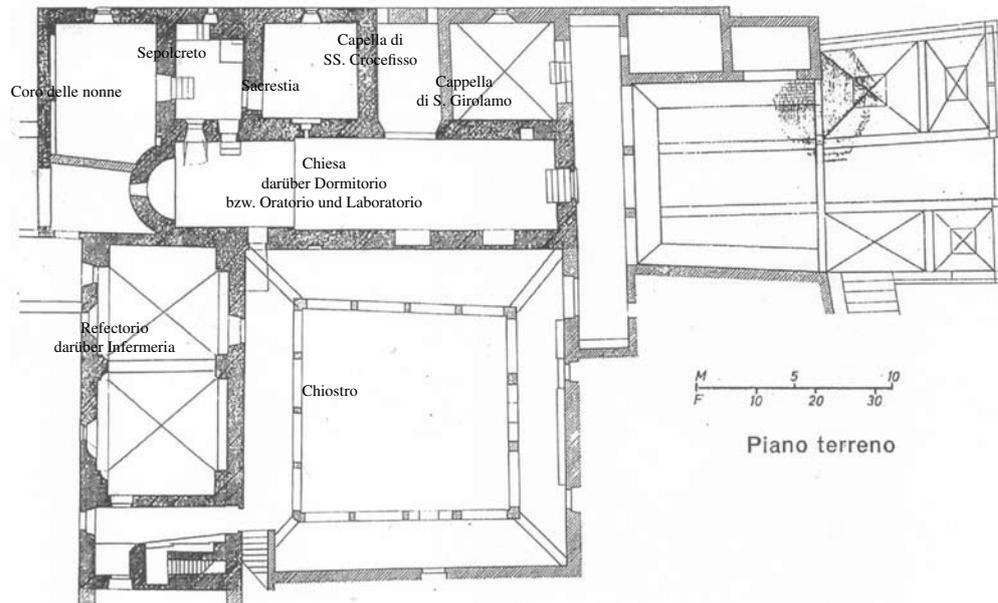


Abb. 34: San Damiano heute, Fassade und innen.



Abb. 35: San Damiano, Rekonstruktionshypothese Bracaloni.

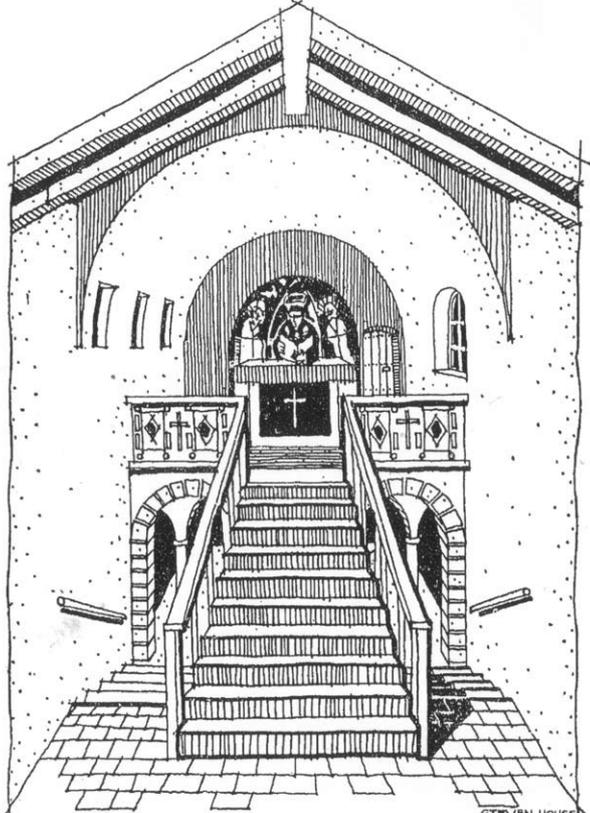
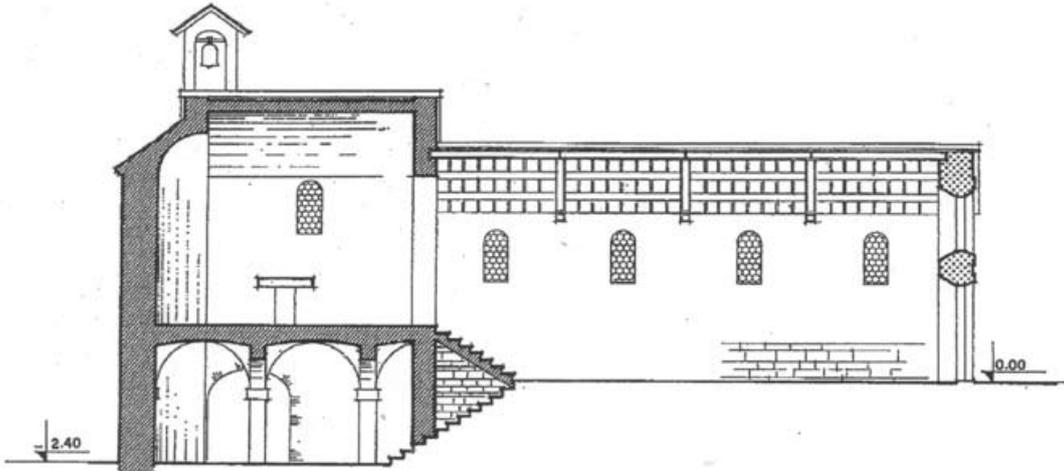


Abb. 36: San Damiano, Rekonstruktionshypothese Tosti-Croce.

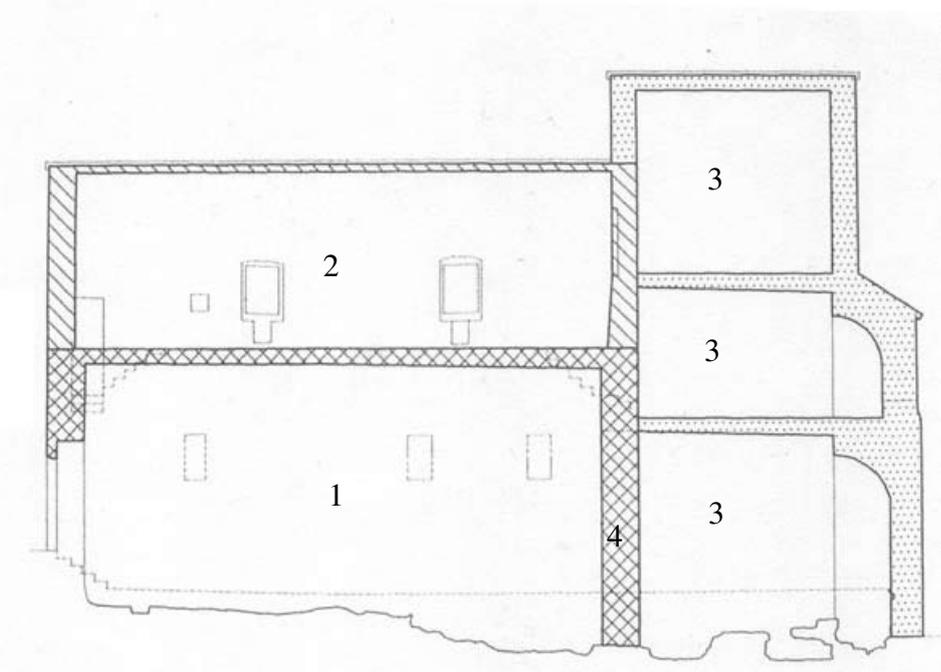


Abb. 37: San Damiano, Rekonstruktion nach Pani/Finchera/Mancinelli, Auf- und Grundriss.

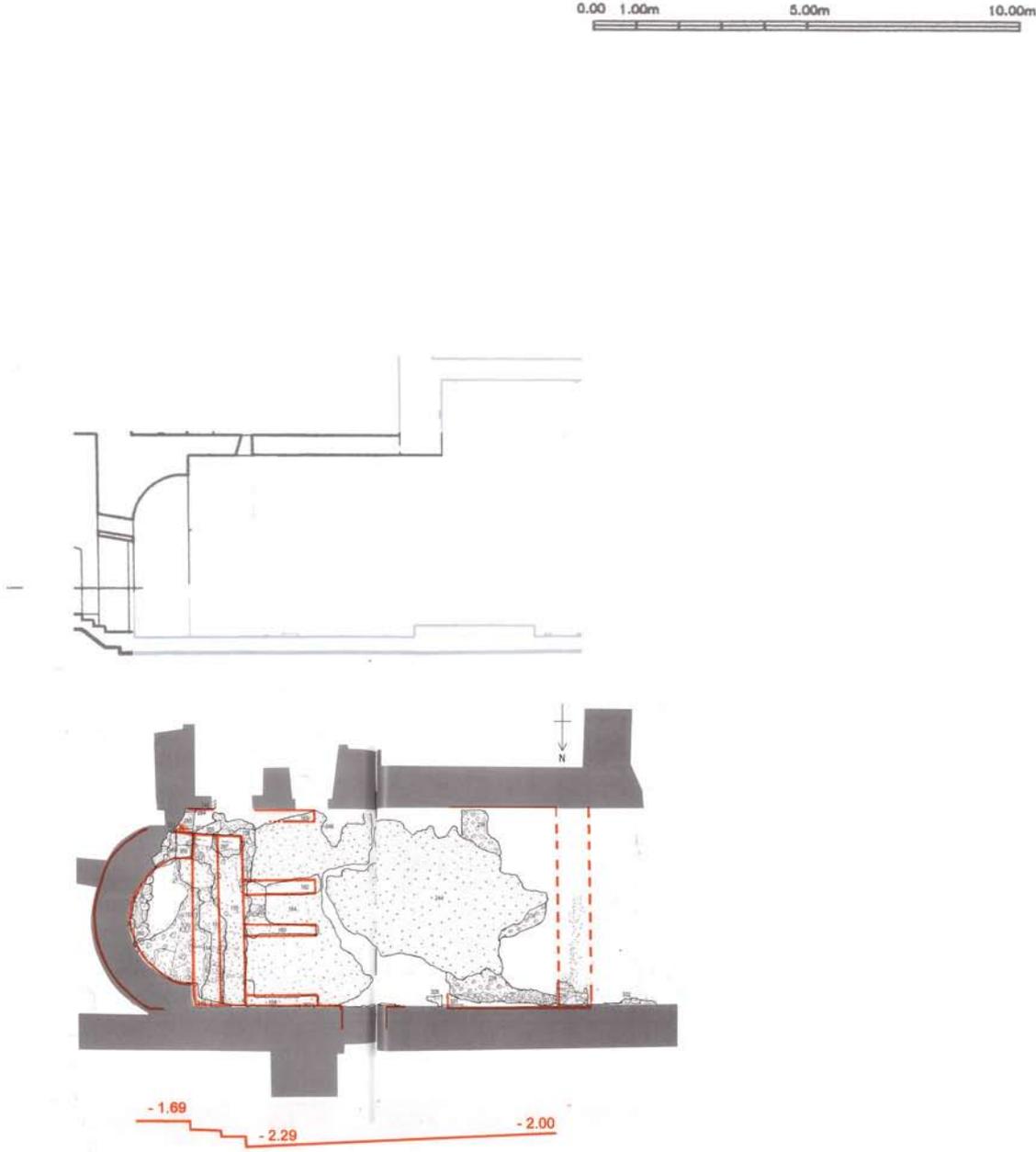


Abb. 38: Komplex San Damiano, Rekonstruktion nach Pani/Finchera/Mancinelli.

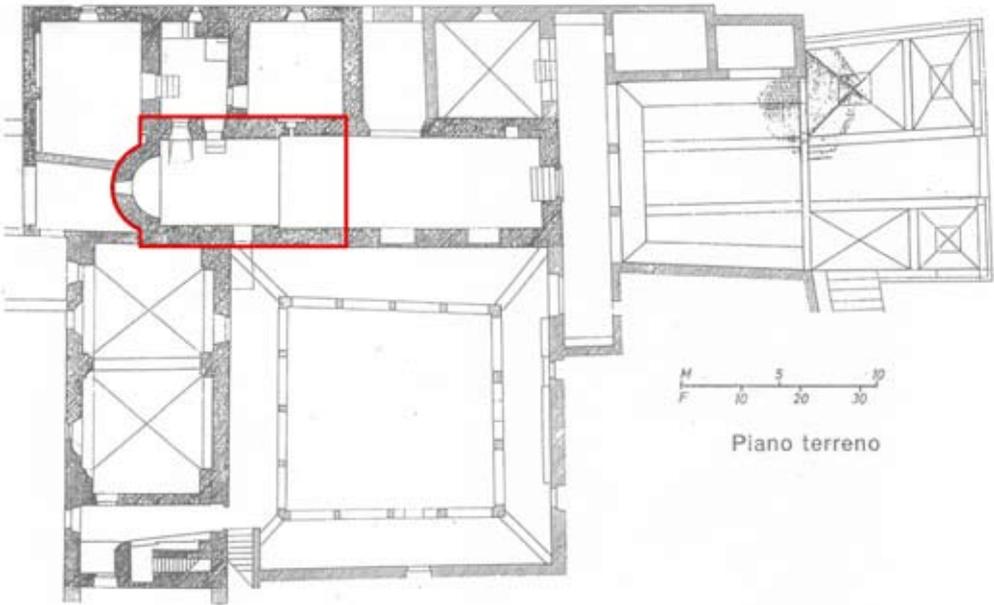


Abb. 39: Porziunculakirche, Santa Maria degli Angeli, Assisi.



Abb. 40: San Damiano, Treppenaufbau Apsis (romanischer Bau).



Abb. 41: Madonnenfresko, Apsis, San Damiano, Assisi.



Abb. 42: Eisengitter der „communicchino“-Öffnung, Reliquienschatz S. Chiara, Assisi.

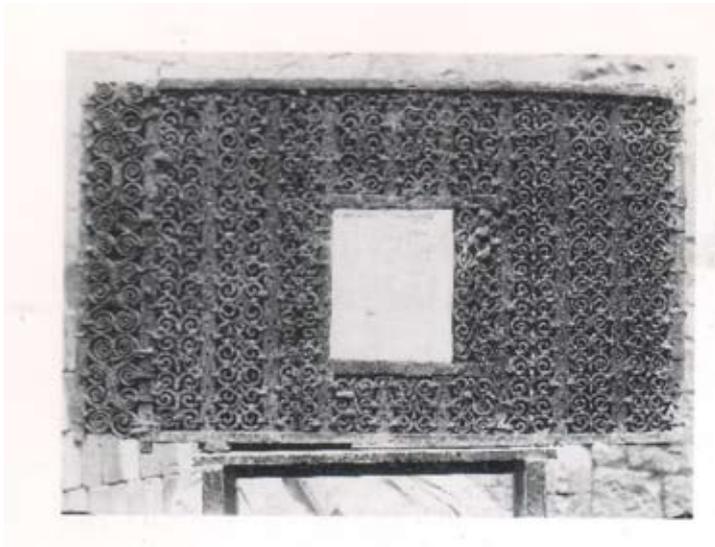


Abb. 43: Apsisfenster von Kirchenaußenseite, San Damiano, Assisi.



Abb. 44: Apsis mit Fensteröffnung, S. Stefano, Assisi.



Abb. 45: San Damiano, Aufstellung Kopie Damianokreuz heute.



Abb. 46: Giovanni del Biondo, Der hl. Giovanni Gualberto verzeiht dem Mörder seines Bruder, Cappella di S. Silvestro, S. Croce, Florenz.



Abb. 47: „De modo orandi“, MS rossiano 3, Biblioteca Vaticana, Rom.



Abb. 48: Giunta Pisano, *croce dipinta*, um 1235-40, 1,74 x 1,31 m, Santa Maria degli Angeli, Assisi.



Abb. 49: Cimabue, *croce dipinta*, um 1280-85, 4,48 x 3,90 m, S. Croce, Florenz.



Abb. 50: Giotto, *croce dipinta*, um 1300/1301, S. Maria Novella, Florenz.



Abb. 51: Maestro Guglielmo, *croce dipinta*, 1138 (dat.), 3 x 2,1 m, Sarzana, Duomo.



Abb. 52: Steinkreuz, Museo Civico, Arezzo.



Abb. 53: Skulptiertes Holzkreuz, Duomo, Bassano.



Abb. 54: Skulptiertes Holzkreuz, S. Giovanni Maggiore, Neapel.



Abb. 55: Metallkreuz, San Francesco, Assisi.



Abb. 56: Wimpassinger Kreuz, Wiener Minoritenkirch, um 1270/80, 1945 zerstört.

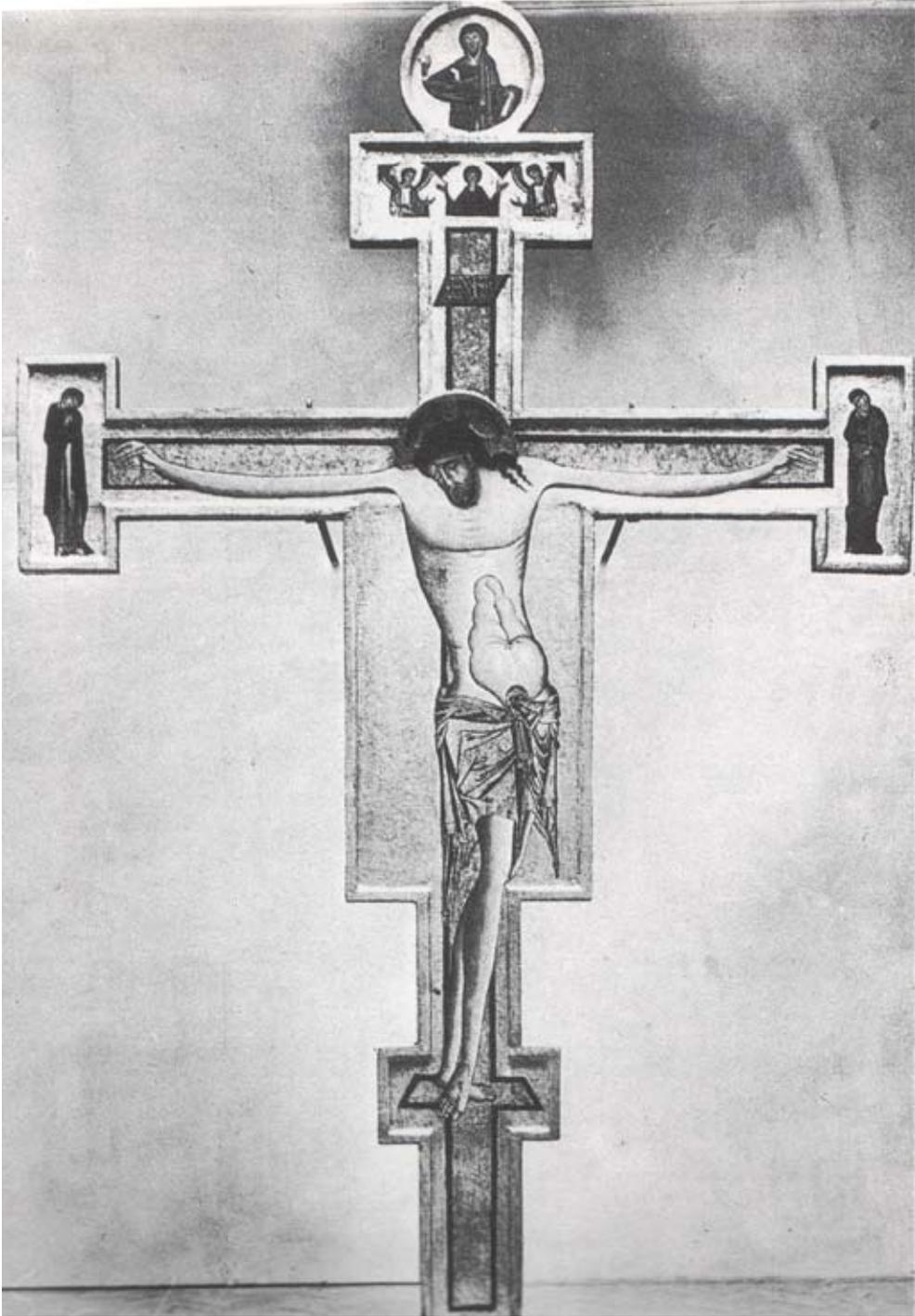


Abb. 57: Die Anerkennung der Stigmata, Franziskuszyklus, um 1300, Oberkirche, San Francesco, Assisi.

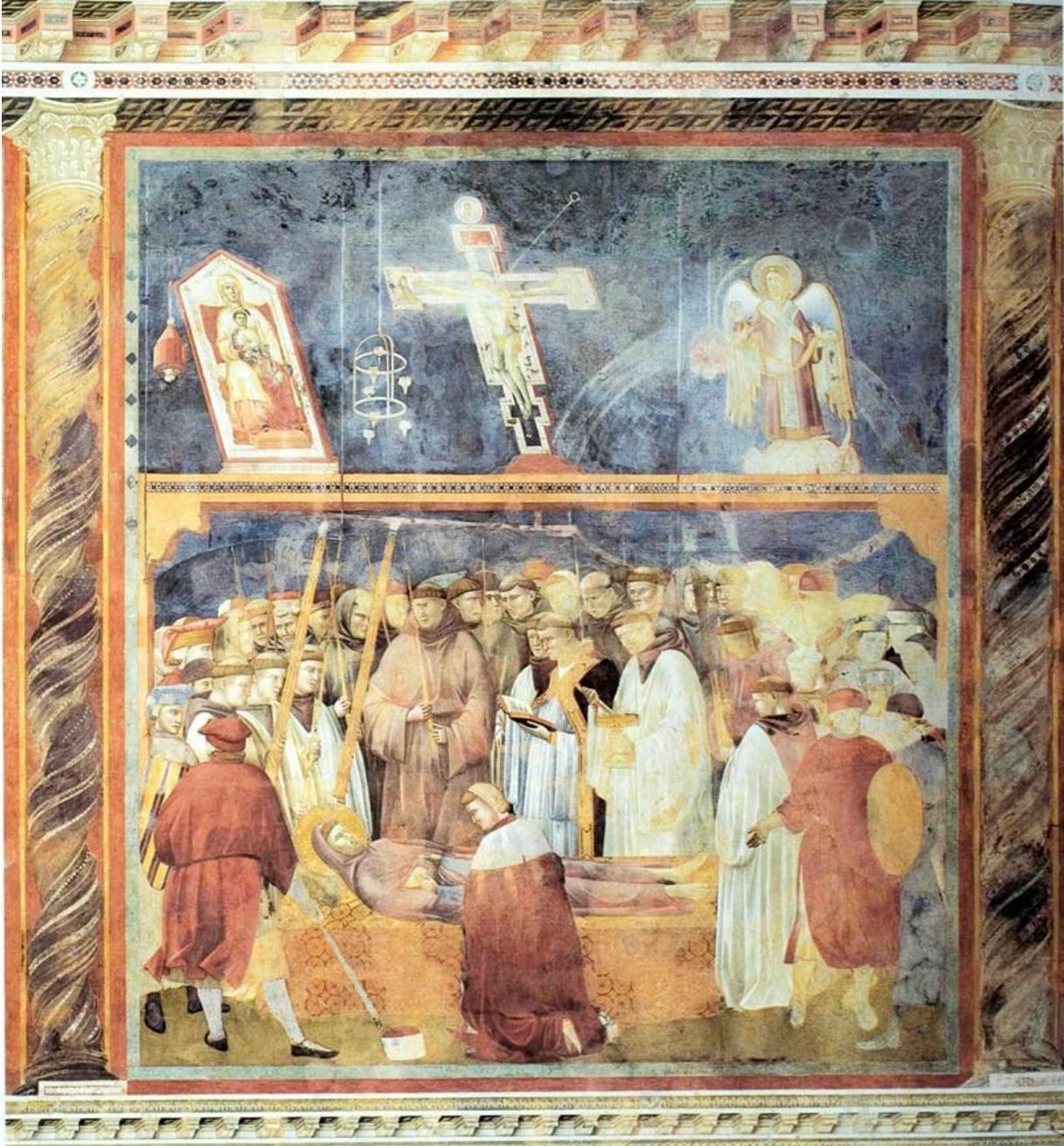


Abb. 58: Die Krippe von Greccio, Franziskuszyklus, um 1300, Oberkirche, San Francesco, Assisi.



Abb. 59: Stuttgart Psalter, 890-920, ms bibl. fol. 23, Detail von f. 130v, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.



Abb. 60: St. Albans, um 1140, MS Auct D.2.6, Detail von f. 194, Bodleian Library, Oxford.



Abb. 61: Vision der Throne, Franziskuszyklus, um 1300, Assisi, San Francesco, Oberkirche.



Abb. 62: Metallkreuz, 13. Jhdt., Tesoro, San Francesco, Assisi.



Abb. 63: Kreuzigungsgruppe, um 1220, Dom, Halberstadt.



Abb. 64: Kreuzigungsgruppe, nach 1230, Schloßkirche, ehem. Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Maria, Wechselburg.





Abb. 67: Freskorest, Assisi, Museo della cattedrale di Sant Rufino, Assisi.

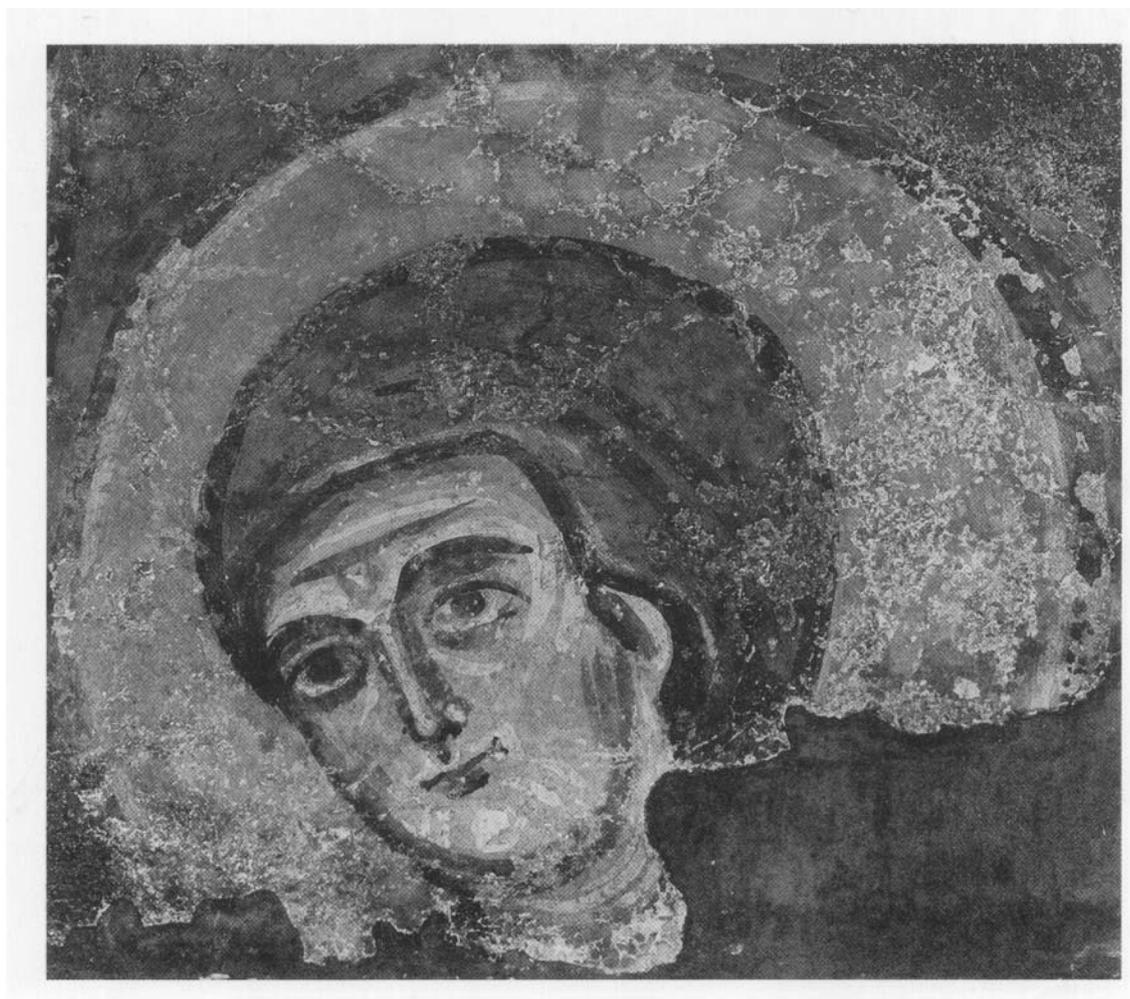


Abb. 68: *Croce dipinta*, 2. V. 12. Jhdt., 2,05 x 1,42 m, Duomo, Fondi.

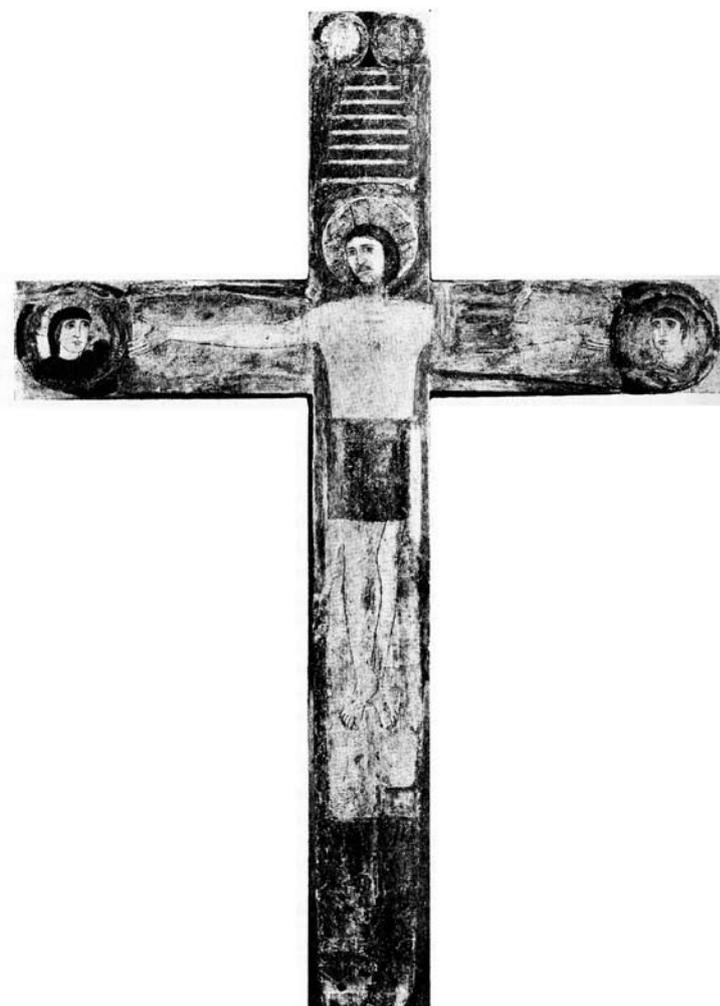


Abb. 69: Alberto di Sozio, *croce dipinta*, 1187 (dat.), 2,78 x 2,00 m, Spoleto, Duomo (chem. SS. Giovanni e Paolo, Spoleto).

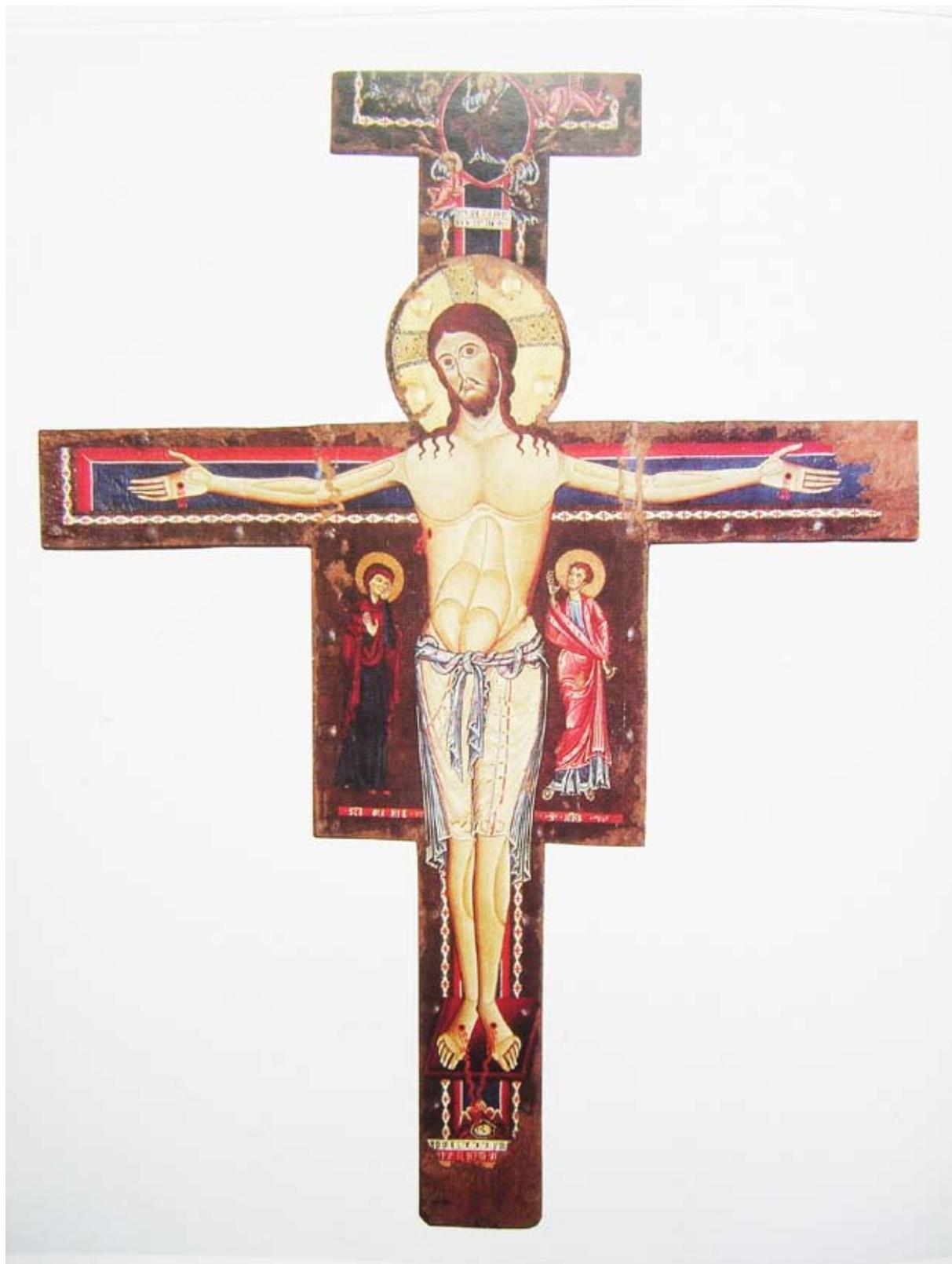


Abb. 70: Alberto di Sozio, *croce dipinta*, 1187 (dat.), Detail Kopf, 2,78 x 2,00 m, Spoleto, Duomo.

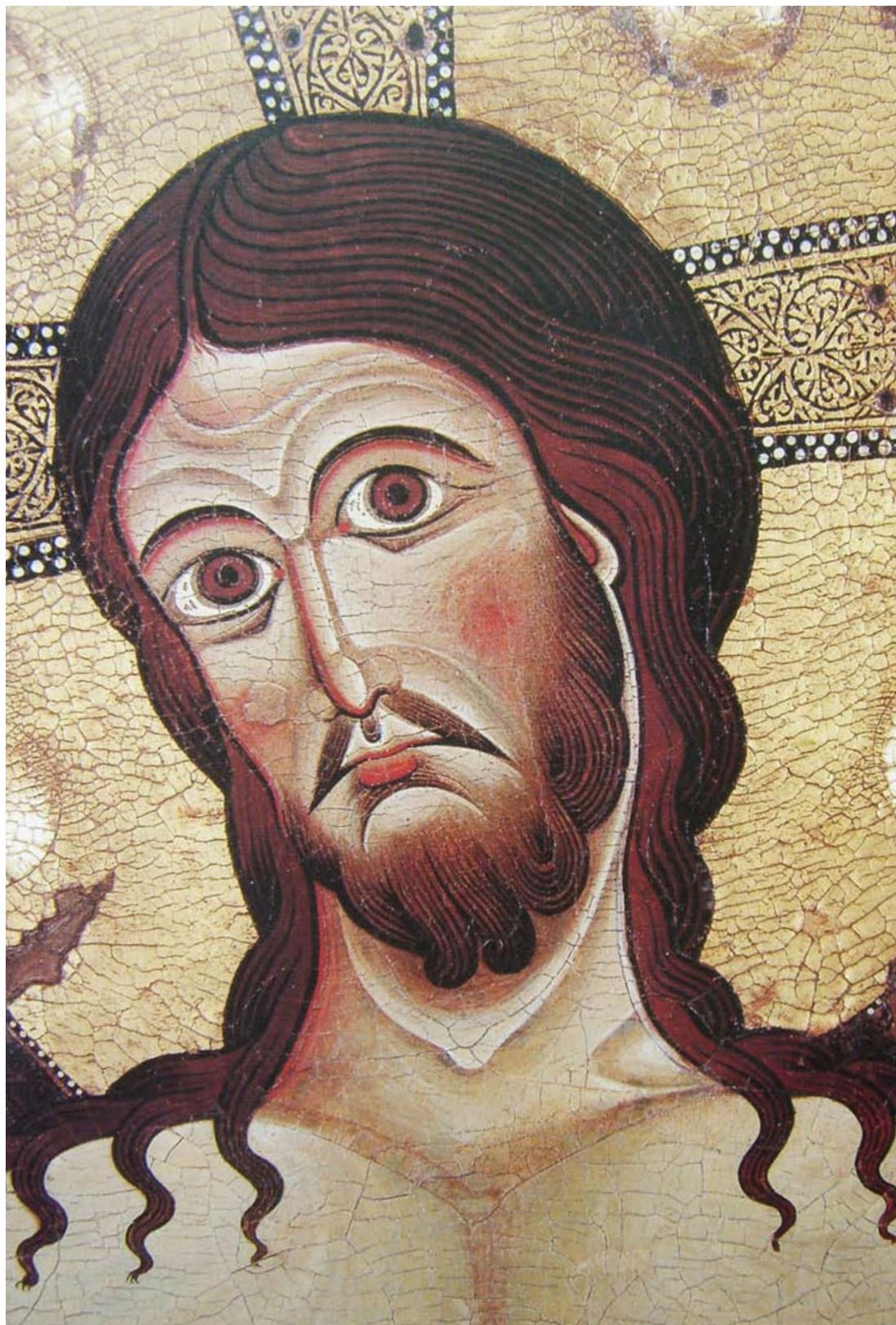


Abb. 71: *Croce dipinta*, 2. H. 12. Jhdt., 1,77 x 1,18 m, Pinacoteca Nazionale, Siena  
(ehem. Collegio Angelini, S. Giovanni d'Asso).



Abb. 72: *Croce dipinta*, Ende 12./Anfang 13. Jhdt., 2,18 x 1,71 m,  
Victoria & Albert Museum, No. 850-1900 (umbrisch).

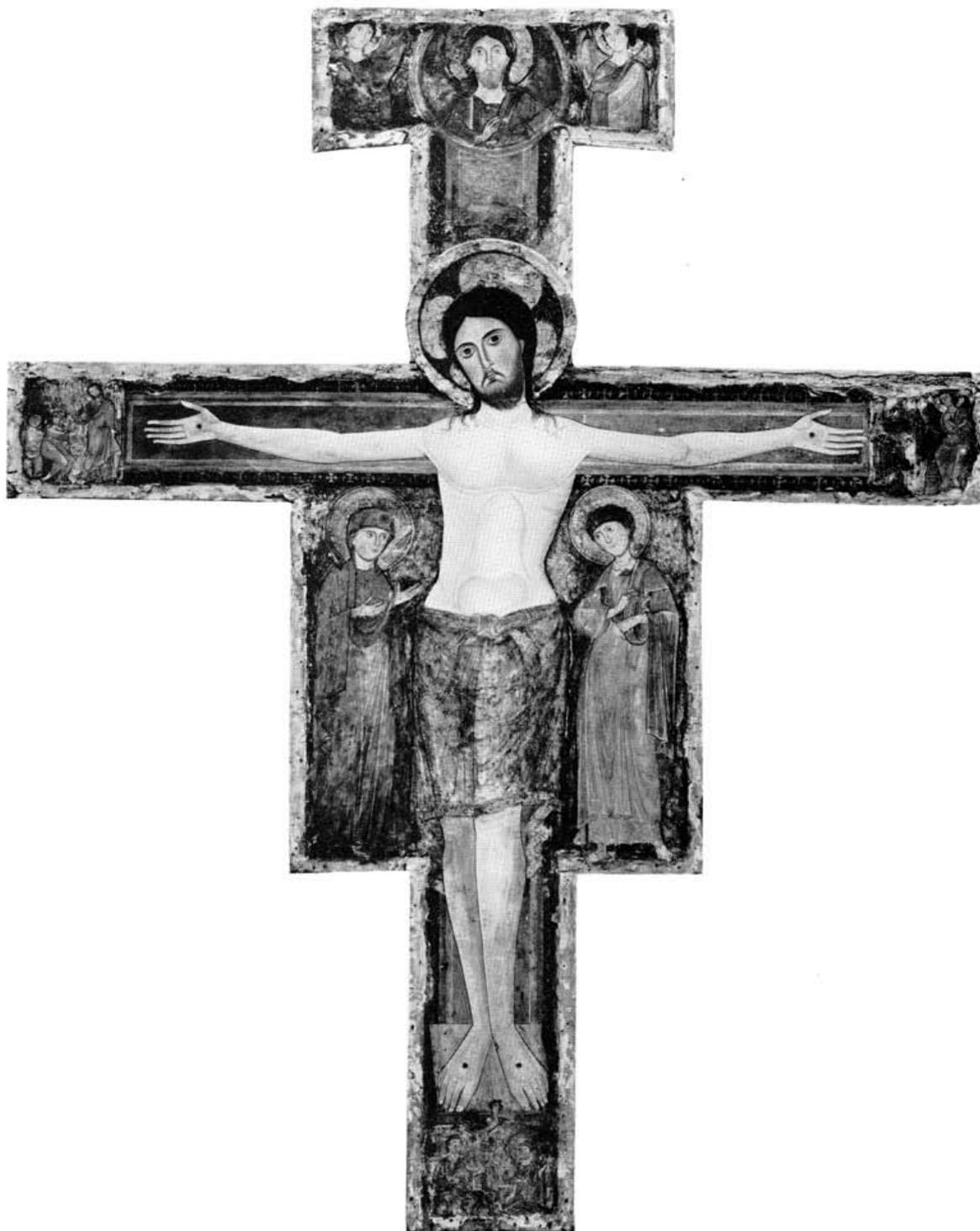


Abb. 73: *Croce dipinta*, Ende 12./Anfang 13. Jhdt., 2,67 x 2,12 m, Museo Civico, No. 28630, Spoleto, (ehem. Congregazione di Carità, Spoleto).



Abb. 74: *Croce dipinta*, 1230-40, 2,15 x 1,35 m, Unterkirche, San Francesco, Assisi, (chem. Parrocchiale Porziano, Assisi).

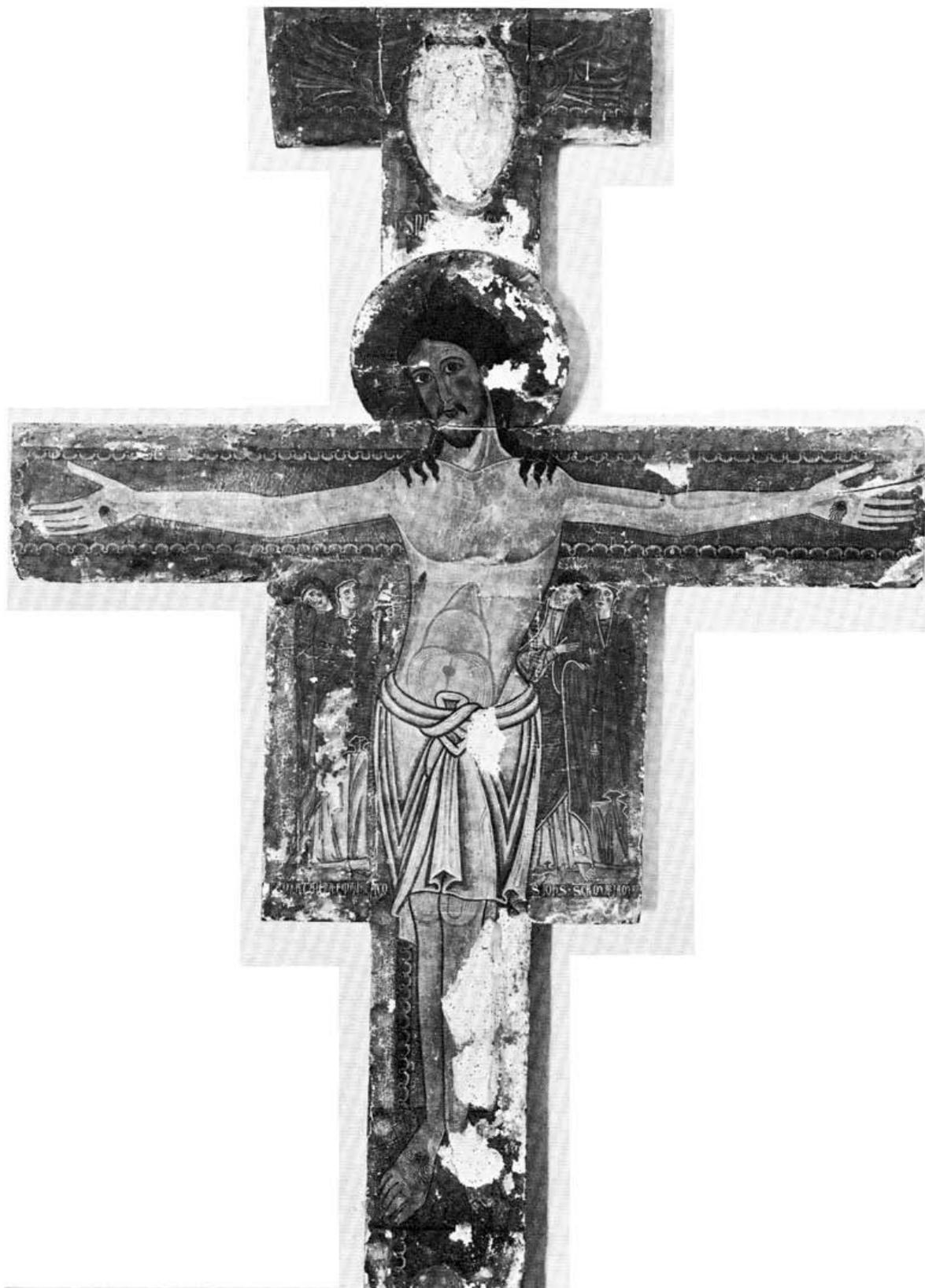


Abb. 75: Croce dipinta, 4. V. 12. Jhdt., 3,77 x 2,32 m, No. 432, Uffizien, Florenz.



Abb. 76: San Damiano, Rekonstruktion nach Pani/Finchera/Mancinelli, Auf- und Grundriss.

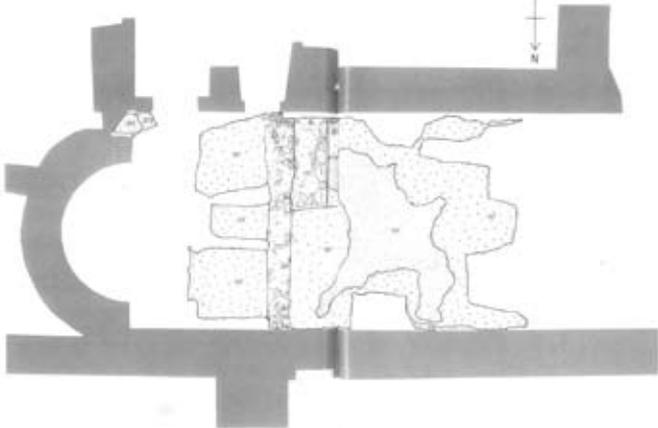
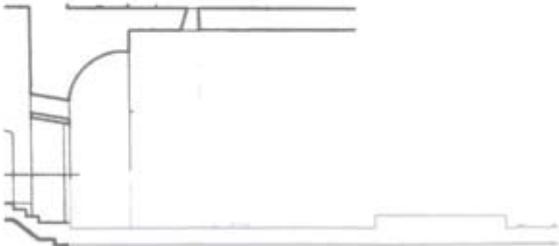
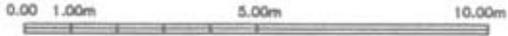
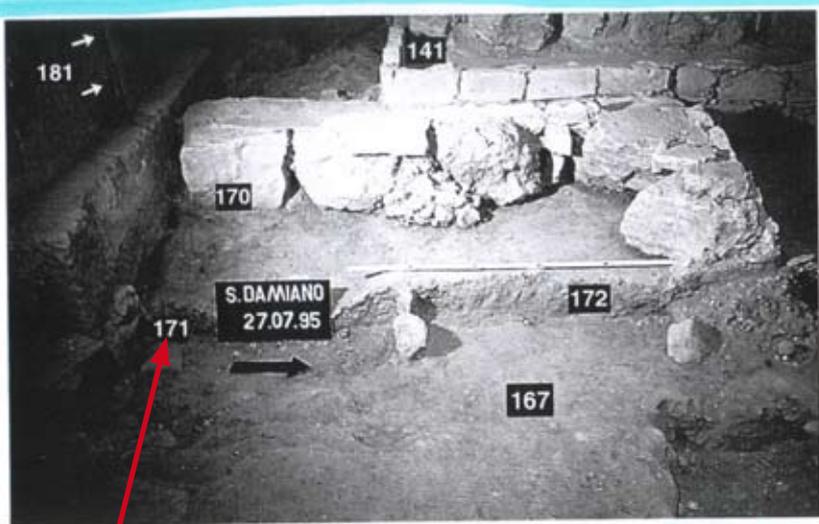


Abb. 77: San Damiano, Blick Richtung Apsis, Phase V.



Abb. 78: San Damiano, Ambone, Phase V.



Tesoretto

Abb. 79: Giunta Pisano, Croce dipinta, um 125-55, 3,16 x 2,85 m, S. Domenico, Bologna.



Abb. 80: *Croce dipinta*, um 1205-25, 2,98 x 2,33 m, Tafelkreuz Nr. 20, Museo Nazionale di S. Matteo, Pisa.

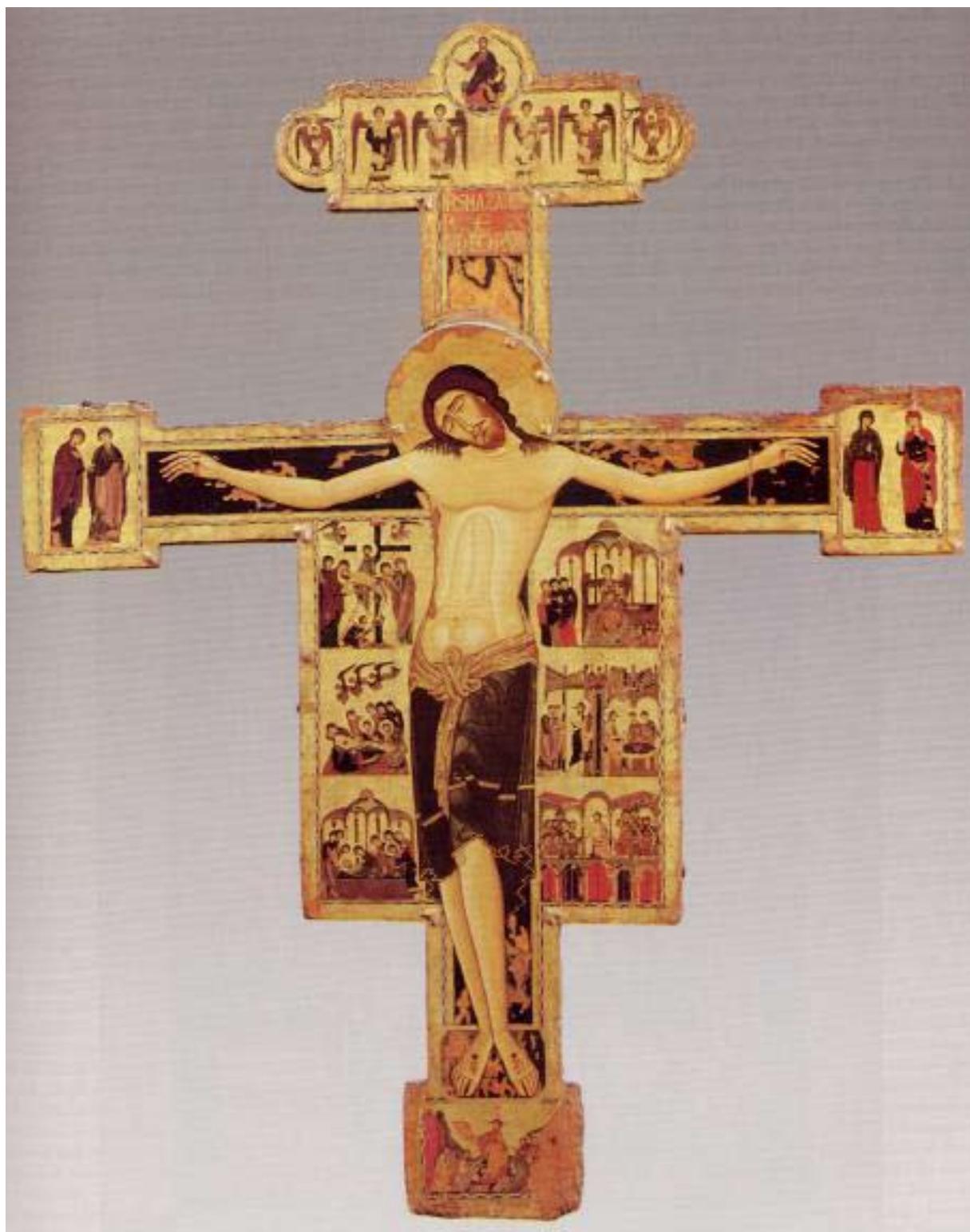


Abb. 81: Petrus, *Croce dipinta*, 1212, 1,30 x 1,45 m, Sant'Antonio, Campi Basso.  
Lunghi 1994, S. 159 bzw. Garrison 1949, Nr. 530.

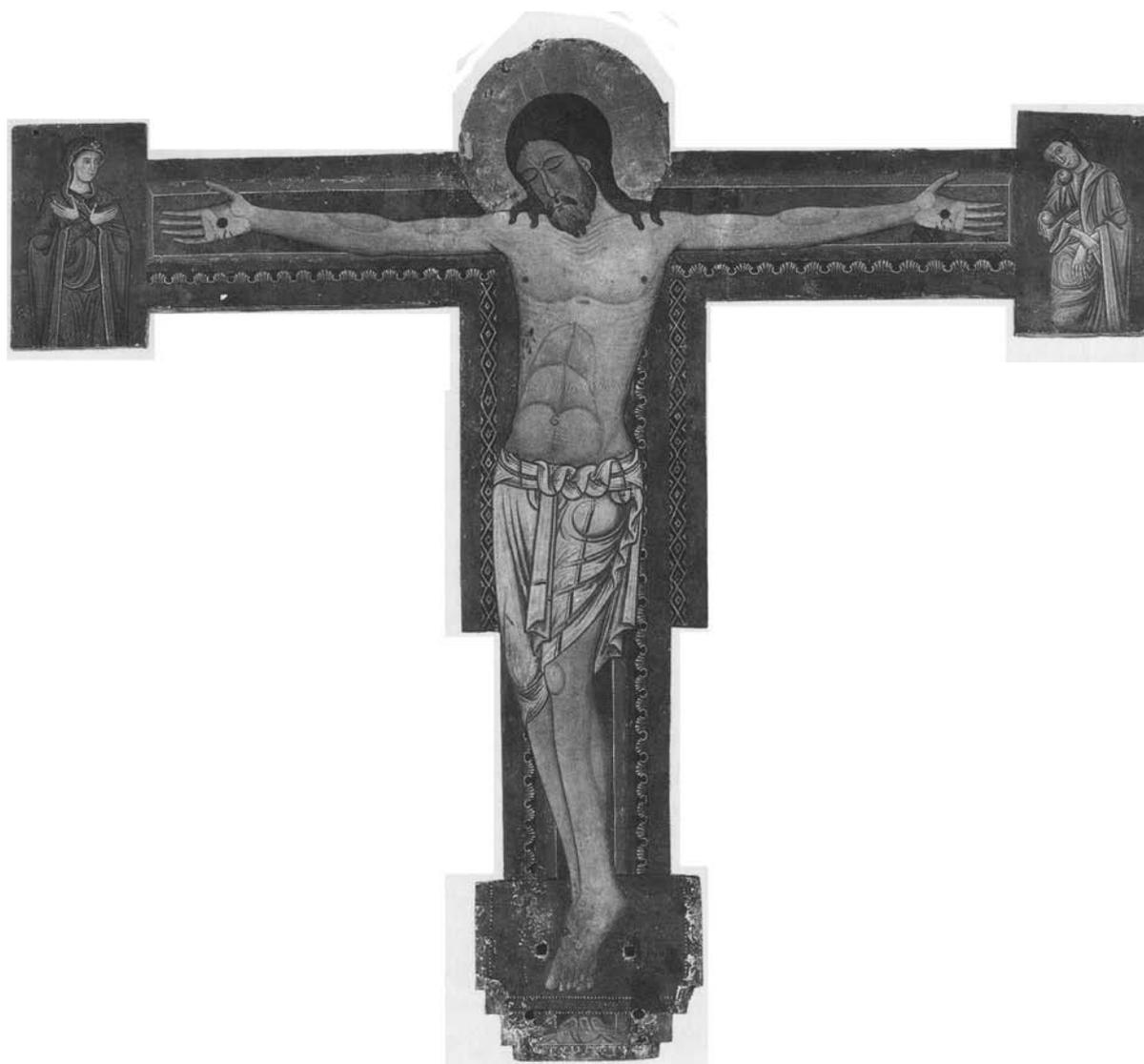


Abb. 82: Adriaen Lommelin, Frate Elia, Stich nach dem verlorenen Tafelkreuz von S. Francesco in Assisi.



Abb. 83: Frater Elias als Stifter, 17. Jhdt., Rom, S. Maria della Concezione, nach dem verlorenen Tafelkreuz von S. Francesco in Assisi.



Abb. 84: *Croce dipinta*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, (chem. S. Francesco al Prato).

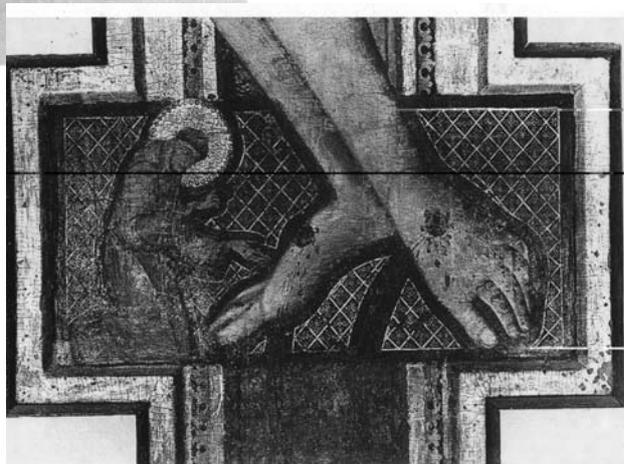
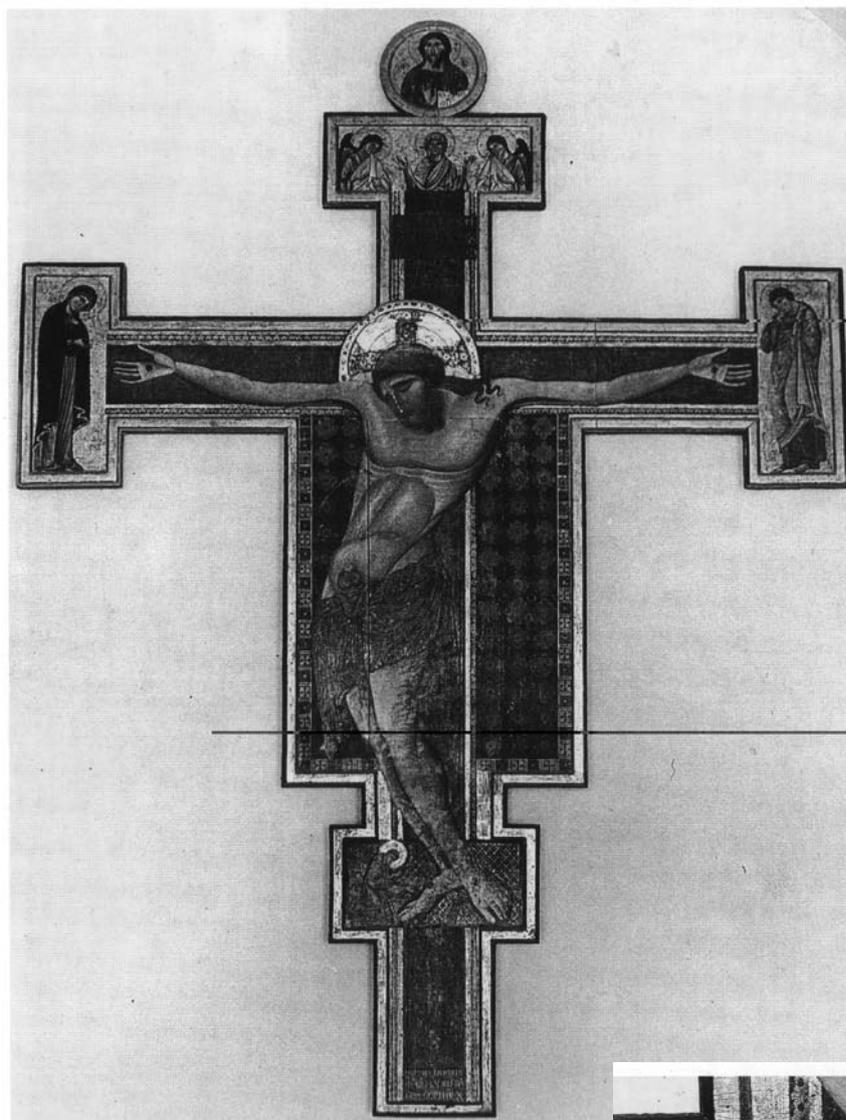


Abb. 85: *Croce dipinta*, S. Benedetto, Gualdo Tadino (ehem. S. Francesco).

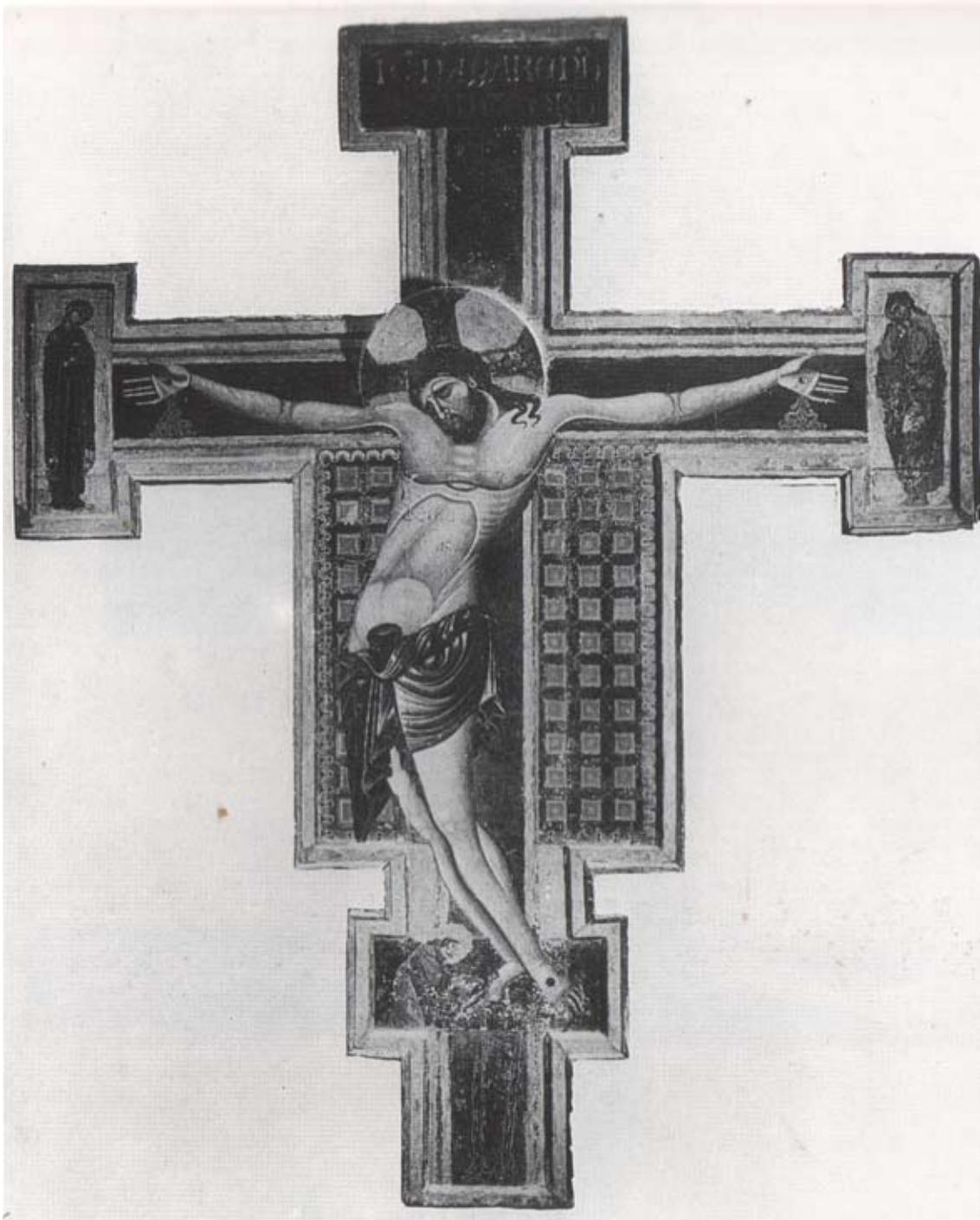


Abb. 86: Croce dipinta, S. Francesco, Arezzo.

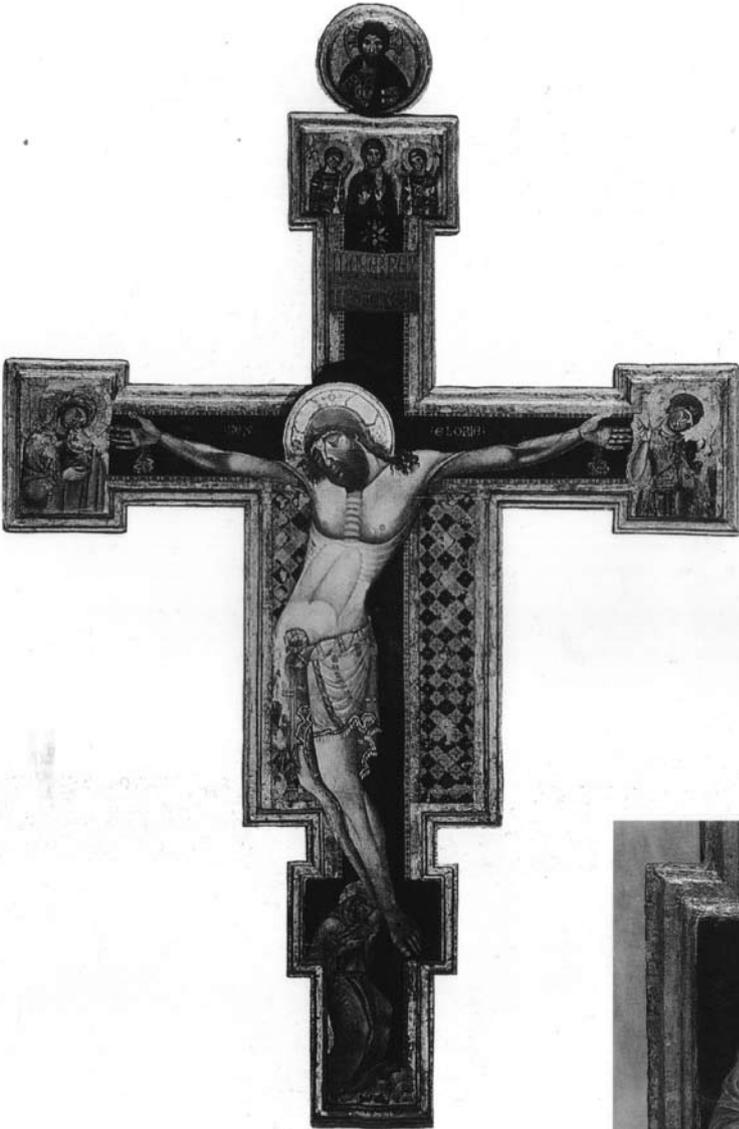


Abb. 87: San Damiano, Blick Richtung Apsis, Südmauer mit zwei – in der Höhe versetzten – Türöffnungen zum sepolcreto.



Abb. 88: Einblick in den Nonnenchor, heute.



Abb. 89: S. Chiara, Assisi, GR heute.

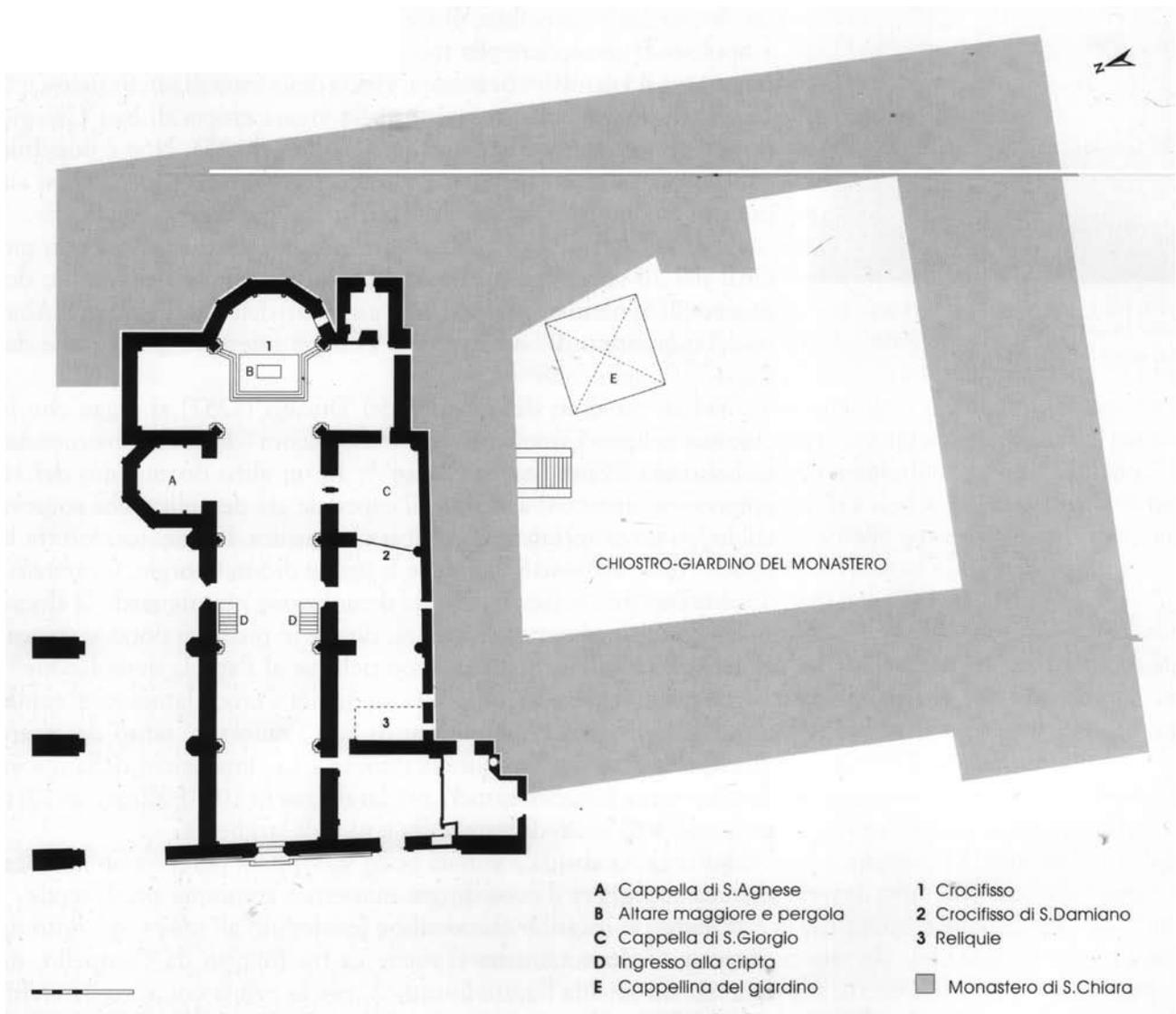


Abb. 90: S. Chiara, Assisi, heute.



Abb. 91: S. Chiara, Fresken, Nonnenchor, Ostwand, (1. H. 14. Jhdt).



Abb. 92: Agostino Ciampelli, Visionserlebnis Franziskus, Lithographie (zw. 1770-1825) nach einer lavierten Federzeichnung (zw. 1580-1630), Rom, Museo Franceseano.

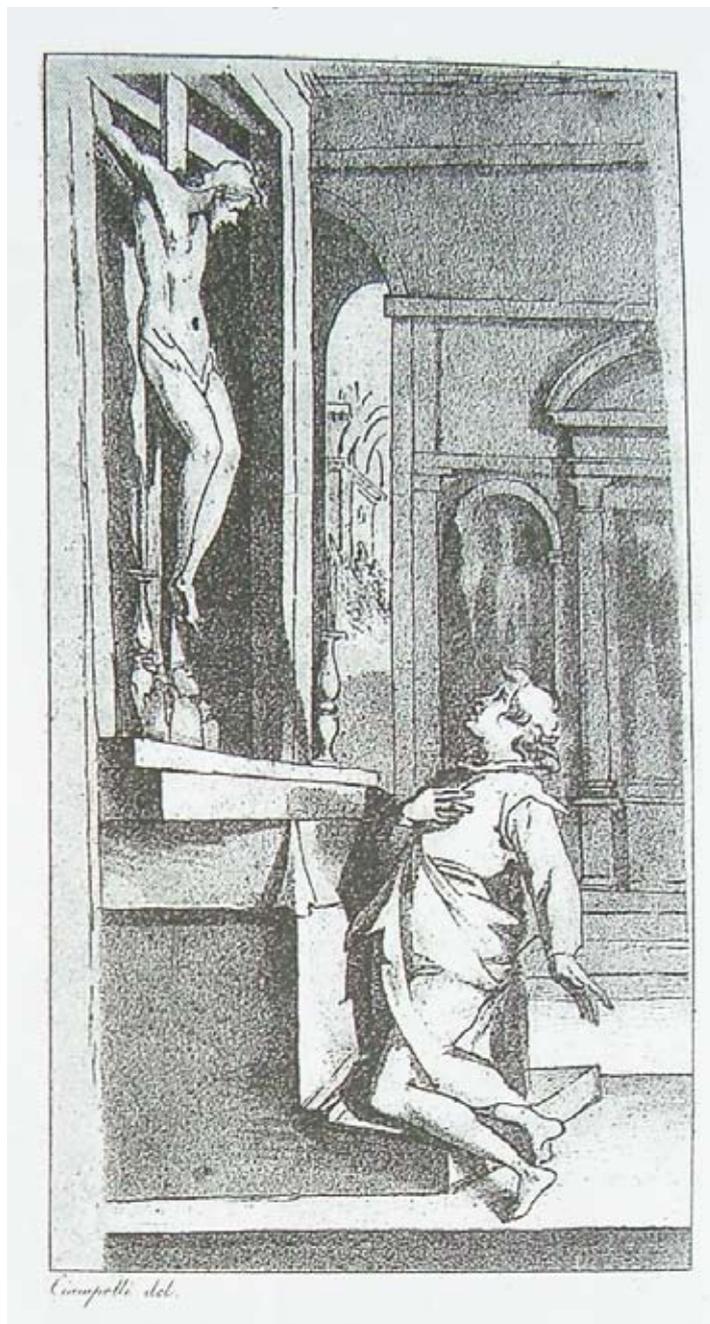


Abb. 93: Damianoszene, Fresken, 1. H. 14. Jhdt., rechte Langhauswand, San Damiano.



Abb. 94: Maestro della Santa Chiara, Benedettakreuz (Detail), zwischen 1255-1260, S. Chiara, Assisi.



Abb. 95: Maestro della Santa Chiara, Klaratafel, um 1265, S. Chiara, Assisi.



Abb. 96: Senesisch, Kreuzreliquiar, ca. 1270, Pinacoteca, Castiglion Fiorentino.

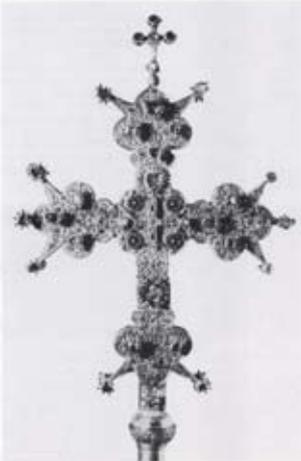


Abb. 97: Maestro di Città di Castello, Maestà mit Heiligen (Detail Klara), um 1320/25, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 98: Maestro degli ordini, Maestà mit Heiligen, (Detail Klara), um 1350, Pinacoteca Nazionale, Siena.

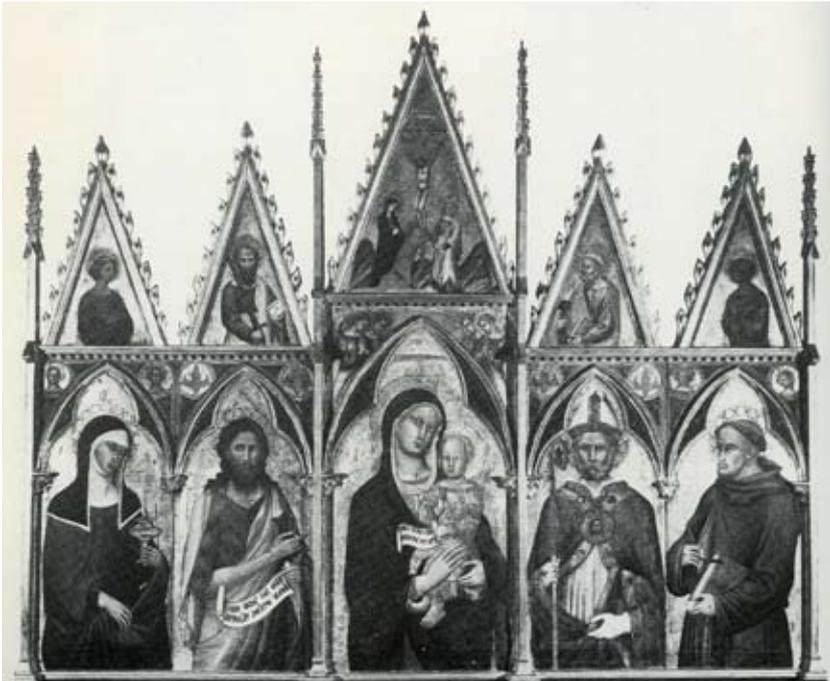


Abb. 99: Guccio di Mannaia, Becher (Geschenk Nikolaus IV an die Franziskusbasilika), um 1290, Assisi, Museo della Basilica.



Abb. 100: Giovanni di Paolo, Maestà mit Heiligen, um 1450, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 101: Giovanni di Paolo, Stigmatisation, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 102: San Damiano heute, Auf- und Grundriss.

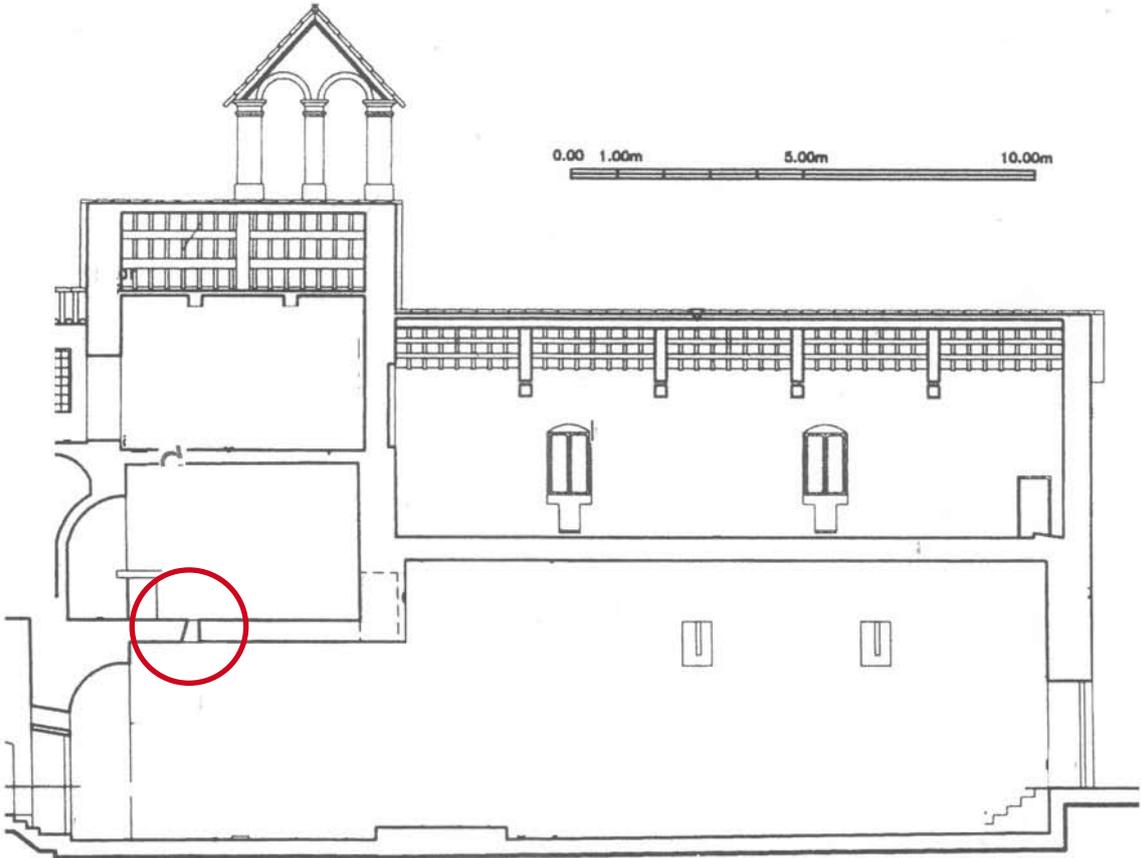


Abb. 103: Fresken, tw. aus 1. H. 14. Jhdt, tw. 20. Jhdt, *oratorio*, San Damiano.



Abb. 104: Dono Doni, Damianoszene, Beginn 15. Jhdt., Refectorio, San Damiano.



Abb. 105: Tafelbild, 16. Jhdt (?), Konvent, San Damiano.



Abb. 106: Pier Antonio Mezzastris (zugeschrieben), Kreuzigung, 1482 (dat.), San Damiano, Nonnenchor, Nordwand.



Abb. 107: Sizilianischer Künstler, Innozenzkreuz, 1637, Cappella del SS. Crocifisso (ehem. im Nonnenchor), San Damiano.



Abb. 108: Kreuz, 15. Jhdt., *dormitorio* (ehem. am Hauptaltar), San Damiano.

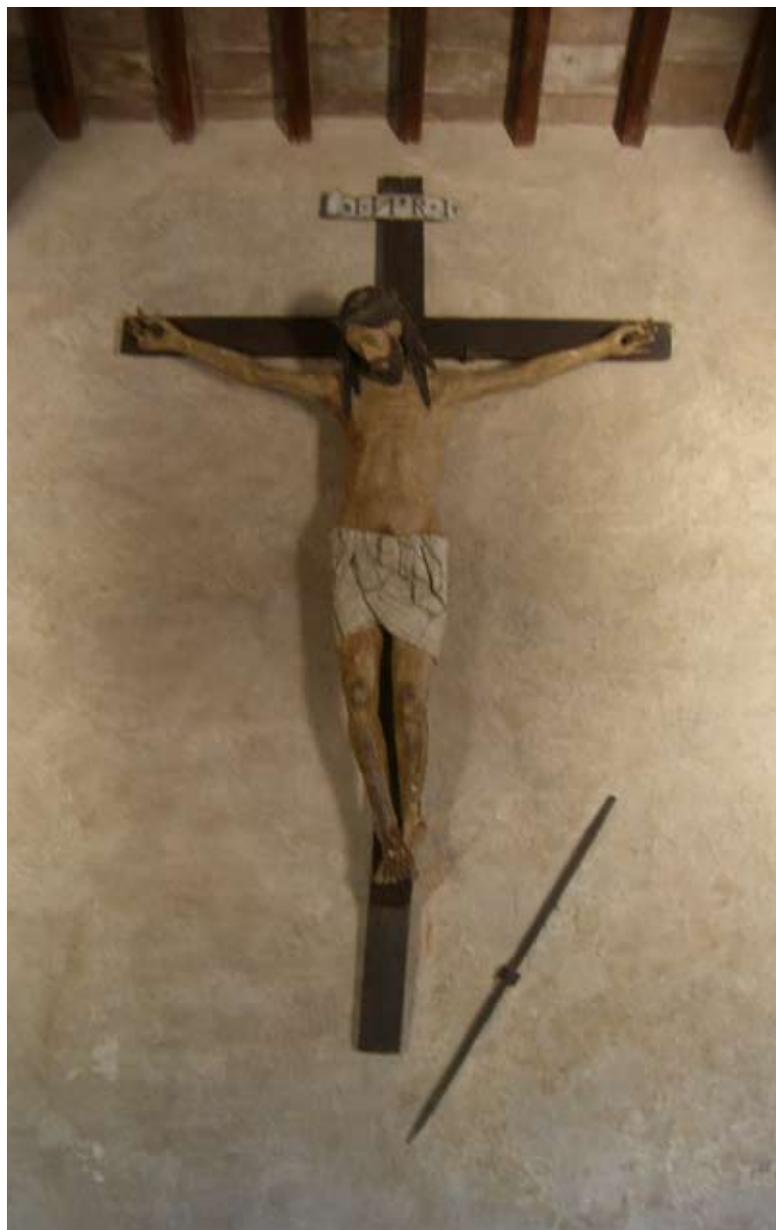
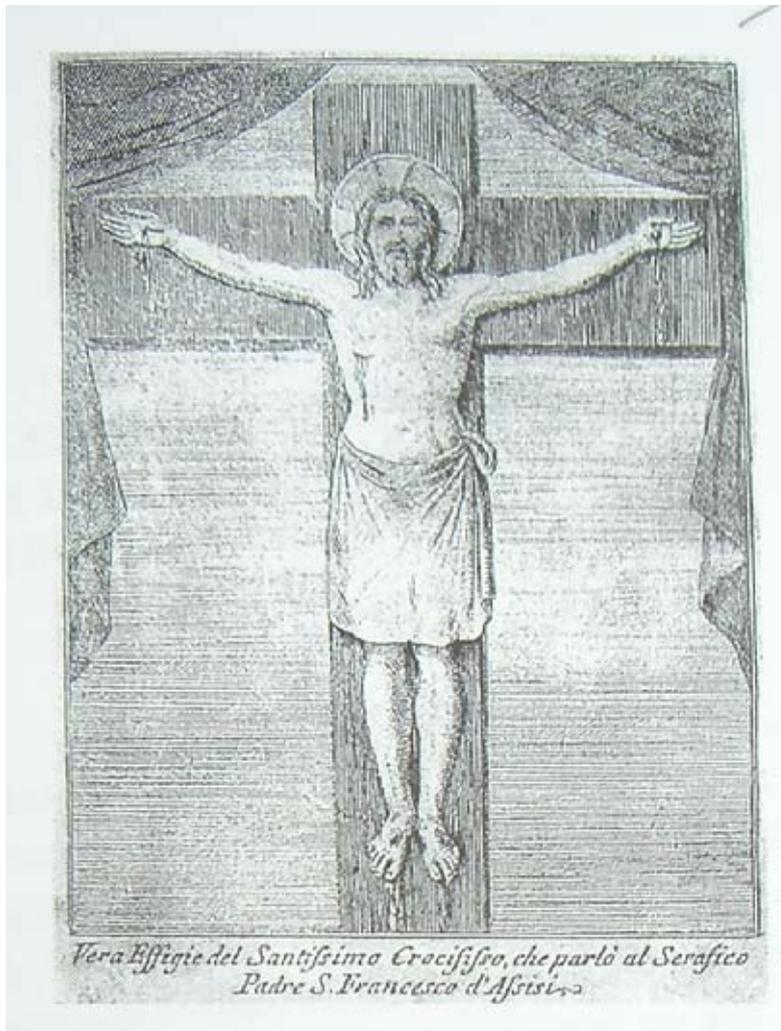


Abb. 109: „Vera effigie del santissimo crocifisso, che parlò al Serafico Padre S. Francesco d'Assisi“, Kupferstich, 2. H. 17. Jhdt., Rom, Museo Franceseano.



# Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 141.  
Abb. 2: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 143.  
Abb. 3: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 152.  
Abb. 4: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 5: Hager 1962, Abb. 90.  
Abb. 6: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 150.  
Abb. 7: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 145.  
Abb. 8: Picard 1989, S. 33. bzw. Archiv Soprintendenza dei beni culturali di Umbria, Perugia.  
Abb. 9: Picard 1989, S. 33.  
Abb. 10: Grillmeier 1956, S. 17.  
Abb. 11: Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.  
Abb. 12: Sandberg-Vavalà 1929, S. 38.  
Abb. 13: Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.  
Abb. 14: Cook 1999, S. 46.  
Abb. 15: Krüger 1992, Abb. 57.  
Abb. 16: Blume 1983, Abb. 107.  
Abb. 17: Blume 1983, Abb. 165.  
Abb. 18: Martin 1997, Abb. 147.  
Abb. 19: Martin 1997, Abb. 153.  
Abb. 20: Poeschke 2003, Abb. 45.  
Abb. 21: Burrelli/Caleca 1993, S. 41.  
Abb. 22: Krüger 1992, Abb. 55.  
Abb. 23: Krüger 1992, Abb. 62.  
Abb. 24: Poeschke 2003, S. 69.  
Abb. 25: Bonsanti 2002.  
Abb. 26: Krüger 1992, Abb. 79.  
Abb. 27: Krüger 1992, Abb. 94.  
Abb. 28: Krüger 1992, Abb. 105.  
Abb. 29: Martin 1997, Abb. 153.  
Abb. 30: Krüger 1992, Abb. 280.  
Abb. 31: Vittorio Peri, La Cattedrale di Assisi, Gorle 2004.  
Abb. 32: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, Grundriss von Tafel VI und Aufriss auf der Basis von Tafel X.  
Abb. 33: Tosti-Croce 2002, S. 25.  
Abb. 34: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 35: Bracaloni 1987, S. 92, Fig. 6 und 7.  
Abb. 36: Tosti-Croce 2002, S. 27.  
Abb. 37: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, Grundriss Tafel II, IXd, Aufriss auf Basis von Tafel X.  
Abb. 38: Eingezeichnet in GR Tosti-Croce 2002, S. 25.  
Abb. 39: Bildarchiv [www.assisi.de](http://www.assisi.de), P. Gerhard Ruf, OFM Conv., Assisi.  
Abb. 40: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, S. 151, Fig. 3.  
Abb. 41: Michaela Noll, Wien.

- Abb. 42: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 290.
- Abb. 43: Michaela Noll, Wien.
- Abb. 44: Michaela Noll, Wien.
- Abb. 45: Michaela Noll, Wien.
- Abb. 46: Hager 1962, Abb. 92.
- Abb. 47: Boskovits 1988, S. 95.
- Abb. 48: Krüger 1992, Abb. 295.
- Abb. 49: Krüger 1992, Abb. 322.
- Abb. 50: Krüger 1992, Abb. 327.
- Abb. 51: Sinding-Larsen 1978, S. 193.
- Abb. 52: Sandberg-Vavalà 1929, S. 59, Fig. 31.
- Abb. 53: Sandberg-Vavalà 1929, S. 60, Fig. 32.
- Abb. 54: Hager 1962, Abb. 93.
- Abb. 55: Sandberg-Vavalà 1929, S. 66, Fig. 39.
- Abb. 56: Krüger 1992, Abb. 315.
- Abb. 57: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 185.
- Abb. 58: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 186.
- Abb. 59: Elizabeth C. Parker/Charles T. Little, *The Cloisters Cross. Its art and Meaning*. London 1994, Abb. 111.
- Abb. 60: Elizabeth C. Parker/Charles T. Little, *The Cloisters Cross. Its art and Meaning*. London 1994, Abb. 112.
- Abb. 61: Poeschke 1985, S. 159.
- Abb. 62: Bonita Fanelli 1980, Abb. 41.
- Abb. 63: Anton Legner, *Romanische Kunst in Deutschland*, München 1999, Tafel 280.
- Abb. 64: Bilddatenbank Prometheus, *Kunsthistorisches Institut, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg*.
- Abb. 65: Alessandro Bagnoli, *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Mailand 2003, S. 475.
- Abb. 66: James Clifton (Hg.), *The Body of Christ. In the Art of Europe and New Spain 1150-1800*, München 1997, S. 21.
- Abb. 67: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 149.
- Abb. 68: Garrison 1949, Nr. 451.
- Abb. 69: Garrison 1949, Nr. 456 bzw. Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 148.
- Abb. 70: Parlato 1994, S. 189.
- Abb. 71: Garrison 1949, Nr. 491.
- Abb. 72: Garrison 1949, Nr. 475.
- Abb. 73: Garrison 1949, Nr. 495.
- Abb. 74: Garrison 1949, Nr. 460.
- Abb. 75: Garrison 1949, Nr. 515.
- Abb. 76: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, *Grundriss Tafel III und Aufriss auf der Basis von Tafel X*.
- Abb. 77: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, S. 164, Fig 31.
- Abb. 78: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, S. 152, Fig 8.
- Abb. 79: Krüger 1992, Abb. 293 bzw. Garrison 1949, Nr. 546.
- Abb. 80: Krüger 1992, Abb. 293.
- Abb. 81: Lunghi 1994, S. 159 bzw. Garrison 1949, Nr. 530.
- Abb. 82: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 161.

- Abb. 83: Krüger 1992, Abb. 294.  
Abb. 84: Krüger 1992, Abb. 298 und 299.  
Abb. 85: Krüger 1992, Abb. 300.  
Abb. 86: Krüger 1992, Abb. 304 und 305.  
Abb. 87: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, S. 151, Fig 6.  
Abb. 88: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 89: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 20.  
Abb. 90: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 14-15.  
Abb. 91: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 238-239.  
Abb. 92: Gieben 2001, Abb. 10, S. 60.  
Abb. 93: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 94: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 153.  
Abb. 95: Bigaroni/Meier/Lunghi, S. 165.  
Abb. 96: Bigaroni/Meier/Lunghi, S. 171.  
Abb. 97: Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980, S. 67-68.  
Abb. 98: Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980, S. 144-145.  
Abb. 99: Bonito Fanelli 1980, Tafel CXL-CXLV.  
Abb. 100: Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980, S. 395-396.  
Abb. 101: Kat. Samml. Pinacoteca nazionale di Siena 1980, S. 397.  
Abb. 102: Pani/Finchera/Mancinelli 2005, Aufriss auf der Basis von Tafel X.  
Abb. 103: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 104: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 105: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 106: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 107: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 108: Michaela Noll, Wien.  
Abb. 109: Gieben 2001, Abb. 12, S. 60.

übrigen nur in Bildern zu reden. Er sagte, er wolle nicht nach Apulien ziehen, sondern versprach, in der eigenen Vaterstadt Edles und Gewaltiges zu vollbringen. Die Leute glaubten, er wolle eine Gattin heimführen, und sie fragten ihn und sagten: „Willst du dir eine Gattin nehmen, Franziskus?“ Er antwortete ihnen und sprach: „Eine edlere und schönere Braut, als ihr je gesehen, will ich heimführen, die an Wohlgestalt alle übrigen weit übertrifft und an Weisheit alle überragt.“ Und in der Tat, die makellose Gottesbraut ist das wahrhaft religiöse Leben, das er auf sich nahm, und der verborgene Schatz ist das Himmelreich, nach dem er mit 10 so großer Sehnsucht gesucht hat. Es mußte sich ja ganz notwendig die evangelische Berufung an ihm erfüllen, der ein Diener des Evangeliums<sup>37</sup> in Glaube und Wahrheit werden sollte.

#### Kapitel IV

##### Wie er alles verkaufte und den Erlös verachtete

15 8. So gestimmt und vom Heiligen Geiste bestärkt, folgte der selige Diener des Allerhöchsten, da die festgesetzte Zeit gekommen war, jenem glücklichen Antriebe seines Herzens, der ihn das Irdische mit Füßen treten und nach den höchsten Gütern streben ließ. Übrigens durfte er nicht mehr zögern, weil die tödliche Krankheit überall schon so weit fortgeschritten war und bei vielen so sehr alle Glieder befallen hatte, daß sie, wenn der Arzt noch eine Weile zögerte, den Lebensodem unterbunden und das Leben dahingerafft hätte<sup>38</sup>. So machte er sich denn auf, stärkte sich mit dem Zeichen des heiligen Kreuzes, ließ ein Pferd satteln, bestieg es, nahm Scharlachtruch mit zum Verkauf und begab sich eilends in eine 20 Stadt, die Foligno<sup>39</sup> heißt. Dort verkaufte er wie gewöhnlich alles, was er mit sich führte, und ließ auch sein Pferd, das er bis jetzt geritten, als glücklicher Kaufmann um eine Summe Geldes zurück. Hierauf kehrte er heim, frei von aller Last, und überlegte frommen Sinnes, wie er das Geld verwenden solle. Wunderbar, bald ganz umgewandelt unter dem Wirken 30 Gottes, fühlte er es als eine Last, jenes Geld auch nur eine Stunde noch

<sup>37</sup> Eph 3, 7.

<sup>38</sup> Vgl. 1 Celano 36 und 3 Celano 1.

<sup>39</sup> Ungefähr 14 km süd-südostwärts von Assisi.

herumzutragen. Wie Sand erachtete er den ganzen Gewinn und hatte große Eile, sich seiner zu entledigen. Als er nach der Stadt Assisi zurückkehrte, fand er am Weg eine Kirche, die in alter Zeit zu Ehren des heiligen Damian erbaut worden war, jetzt aber ihres hohen Alters wegen in 5 Bälde einzustürzen drohte<sup>40</sup>.

9. Dahin ging der neue Ritter Christi und trat, von Mitleid über solche Armeseligkeit bewegt, mit ehrfürchtiger Scheu ein. Und als er dort einen armen Priester fand, küßte er ihm mit großem Glauben die geweihten Hände, bot ihm das Geld an<sup>41</sup>, das er bei sich trug, und erzählte ihm der 10 Reihe nach sein Vorhaben. Der Priester war betroffen, wunderte sich über die unglaublich schnelle Umwandlung und konnte gar nicht glauben, was er gehört. Und weil er meinte, man halte ihn zum besten, weigerte er sich, das angebotene Geld bei sich zurückzubehalten. Hatte er ihn doch sozusagen beinahe gestern noch gesehen, wie er unter Ver- 15 wandten und Bekannten mit großem Aufwand lebte und mehr als die anderen auf seine Torheit stolz war. Doch jener bestand hartnäckig auf seiner Bitte und bemühte sich, seine Worte glaubhaft zu machen. Inständiger bat er den Priester und flehte ihn an, er möge ihn um des Herrn willen bei sich wohnen lassen. Schließlich gestattete ihm der Priester zu 20 bleiben, aber das Geld nahm er nicht an aus Furcht vor den Eltern. Der wahre Verächter des Geldes aber warf es in eine Fensternische<sup>42</sup> und kümmerte sich darum nicht mehr als um den Staub<sup>43</sup>. Er wünschte nämlich, Weisheit zu besitzen, die köstlicher ist als Gold, und Klugheit zu gewinnen, die wertvoller ist als Silber<sup>44</sup>.

#### Kapitel V

##### Wie ihn sein Vater verfolgte und fesselte

10. Während nun der Knecht Gottes, des Allerhöchsten, an dem erwählten Orte weilte, ging sein Vater überall herum wie ein eifriger Kund-

<sup>40</sup> S. Damiano, nicht ganz 1 km in ziemlich genau südlicher Richtung von Assisi, am Berghang gelegen (vgl. FranzOusSchr II 42, Anm. 33).

<sup>41</sup> Vgl. 2 Celano II.

<sup>42</sup> Diese Nische wird in S. Damiano heute noch gezeigt; vgl. 1 Celano 14.

<sup>43</sup> Vgl. NbrReg 8, 6.

<sup>44</sup> Spr 16, 16.

Kapitel V

**Wie ihn der Gekreuzigte zum erstenmal anredete und wie er seither das Leiden Christi im Herzen trug bis zu seinem Tod**

13. Eines Tages, als er Gottes Barmherzigkeit noch inniger angerufen hatte, zeigte ihm der Herr, daß ihm sehr bald gesagt werde, was er tun müsse. Daraufhin war er von solcher Freude erfüllt, daß er sich vor Fröhlichkeit nicht fassen konnte und etwas von diesen Geheimnissen, ohne es zu wollen, vor den Menschen verlauten ließ. Zwar redete er vorsichtig und im Rätseln, indem er sagte, er wolle nicht nach Apulien ziehen, sondern werde im eigenen Vaterland Edles und Gewaltiges vollbringen. Als ihn aber seine Gefährten so verändert sahen - er hatte sich schon geistig von ihnen entfernt, wenn er auch sich körperlich noch bisweilen zu ihnen gesellte -, fragten sie ihn wiederholt im Scherz: »Willst du nicht eine Frau heimführen, Franziskus?« Ihnen entgegnete er in dunkler Andeutung, wie es schon weiter oben vorangeschickt worden ist<sup>1</sup>. Als er einige Tage nachher an der Kirche S. Damiano<sup>2</sup> vorbeiging, wurde ihm im Geiste gesagt, er solle zum Beten hineingehen. Er betrat die Kirche und begann innig vor einem Bild des Gekreuzigten<sup>3</sup> zu beten, das ihn liebevoll und gütig ansprach, indem es sagte: »Franziskus, stehst du nicht, daß mein Haus in Verfall gerät? Geh also hin und stelle es mir wieder her!«<sup>4</sup> Zitternd und staunend sprach Franziskus: »Gerne, Herr, will ich es tun!«. Er meinte nämlich, daß sich das Wort auf

<sup>1</sup> Oben nr. 7. - Zum Ganzen vgl. 1 Celano 7.  
<sup>2</sup> S. Damiano liegt nicht ganz 1 km in fast genau südlicher Richtung von Assisi am Berghang (vgl. FranzQuSchr II 42, Anm. 33).  
<sup>3</sup> Dieses Kreuzbild wird jetzt in S. Chiara zu Assisi aufbewahrt; dorthin kam es zwischen 1257 und 1260, als die Klarissen von S. Damiano nach S. Chiara, in das neu erbaute Kloster neben der Grabeskirche der heiligen Klara umzogen. Es handelt sich um ein romantisches, auf Leinwand gemaltes und auf Holz aufgespanntes Kreuzbild umbrischer Schule mit syrischem Einschlag; vgl. O. Schminckel (Oktaivan von Rieden) OFMCap. Das Leiden Christi im Leben des hl. Franziskus von Assisi. Eine quellenvergleichende Untersuchung im Lichte der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit, Rom 1960, 47-48. - In der folgenden Anrede heißt es im Kodex von Sarnano (*Abate*, Nuovi Studi, 387): »Franziskus, stehst du nicht, daß *dieses* mein Haus in Verfall gerät?« Solche Hinzu- gungen sind typisch für jüngere Texte (vgl. Einführung, S. 69-70).  
<sup>4</sup> Vgl. 2 Celano 10. - Vergleichlich mit Celano fällt hier besonders auf, wie schlicht und unbelastet von Beiwerk die Erzählung der drei Gefährten ist: noch schlichter, weniger asketisch und nicht so theologisch umgedeutet erweist sie sich gegenüber der Schilderung *Bonaventuras* im Großen Franziskusleben, II 1.

jene Kirche S. Damiano beziehe, der ihres sehr hohen Alters wegen ein baldiger Einsturz drohte<sup>5</sup>. Jene Anrede aber erfüllte ihn mit so großer Freude und erleuchtete ihn mit so hellem Licht, daß er Christus den Gekreuzigten, der zu ihm gesprochen, wahrhaft in seinem Herzen fühlte<sup>6</sup>. Als er aber aus der Kirche trat, fand er den Priester neben ihr sitzen, griff mit seiner Hand in die Börse und überreichte ihm eine nicht geringe Summe Geldes mit den Worten: »Ich bitte dich, Herr, kaufe Öl und laß immer die Lampe vor jenem Kreuzifix brennen; und wenn das Geld dafür aufgebraucht ist, so gebe ich dir wiederum soviel, wie dienlich ist!«<sup>7</sup>.

14. Von jener Stunde an war sein Herz verwundet und zerschmolzen im Gedächtnis des Leidens des Herrn, weil er immer, solange er lebte, die Wundmale des Herrn Jesus Christus in seinem Herzen getragen hat, wie dies später kraft der Erneuerung eben dieser Wundmale, die an seinem Leib wunderbar geschehen und ganz klar bewiesen ist, glänzend offenkundig wurde<sup>8</sup>. Von jetzt an züchtigte er sich mit so strenger Kasteiung des Fleisches, daß er in gesunden wie in kranken Tagen gegenüber seinem Leib allzu streng war. Seinen Leib schonte er kaum oder niemals. Deshalb bekannte er, als der Tag seines Todes in der Nähe war, er habe viel gegen den Bruder Esel gestündigt, das heißt gegen seinen Leib<sup>9</sup>. Eines Tages aber ging er allein in der Nähe der Kirche der heiligen Maria von Portiunkula<sup>10</sup>,

<sup>5</sup> Vgl. 1 Celano 8.  
<sup>6</sup> Das »Gebet vor dem Kreuzbild von San Damiano«, das Franziskus in jener Stunde betete, als der Gekreuzigte in S. Damiano zu ihm sprach, lautet: »Höchster, glorreicher Gott, erleuchte die Finsternis meines Herzens und schenke mir rechten Glauben, gefestigte Hoffnung und vollendete Liebe. Gib mir, Herr, das rechte Empfinden und Erkennen, damit ich deinen heiligen und wahrhaften Auftrag erfülle« (FranzQuSchr I 127). - K. Eißler konnte dieses Gebet, das in einer Reihe alter Handschriften überliefert ist, als echt nachweisen (Opuscula, 354-362).  
<sup>7</sup> Vgl. zum letzten Teil 2 Celano 11.  
<sup>8</sup> Vgl. 2 Celano 10 (letzter Satz) und 11; vgl. Einführung, S. 55, Anm. 147.  
<sup>9</sup> Vgl. 2 Celano 211. Der Vergleich zeigt, daß 2 Celano neben dem Bericht der drei Gefährten noch andere Nachrichten benutzte, die ihm von (anderen) Gefährten aus der Nähe des Heiligen übermittelt waren. Der Dialog von 2 Celano 211, schriftlich fixiert nach der Kanonisation, kann sehr wohl als echt angesehen werden.  
<sup>10</sup> Das sehr alte, ärmliche Kirchlein, Santa Maria degli Angeli, auch Portiunkula-Kapelle genannt, lag zur Zeit des heiligen Franziskus in einem Wald, ungefähr 2 km südwestlich von Assisi in der Ebene. Die Kapelle gehörte den Benediktinermönchen vom Monte Subasio. Heute steht das Kirchlein unter der Kuppel der Basilika S. Maria degli Angeli. - Vgl. auch FranzQuSchr V 96, Anm. 82 und 2 Celano 18-19.

trauerte und wehklagte mit lauter Stimme. Dies hörte ein geistlicher<sup>11</sup> Mann und glaubte, Franziskus leide an einer Krankheit oder es peigne ihn ein Schmerz. Aus Mitleid mit ihm fragte er ihn, warum er weine. Franziskus aber sprach: »Ich betraure laut das Leiden meines Herrn Jesus Christus, für den ich mich nicht schämen würde, mit lauter Stimme wehklagend die ganze Welt zu durchziehen.« Der Mann begann nun, ebenso mit ihm laut zu klagen<sup>12</sup>. Oft auch, wenn er vom Gebet aufstand, schienen seine Augen voll Blut zu sein<sup>13</sup>, weil er ganz bitterlich geweint hatte. Doch nicht nur mit Tränen härmte er sich ab im Gedächtnis an das Leiden des Herrn, sondern auch durch Enthaltung von Speise und Trank.

15. Als er einmal mit Weltleuten zum Essen saß und man ihm einiges anbot, was für ihn Lieblings Speisen waren, kostete er nur ein wenig davon und brachte dann eine Entschuldigung vor, damit es nicht den Anschein hätte, er habe aus Enthaltsamkeit darauf verzichtet. Und wenn er mit den Brüdern aß, mischte er oft Asche in die Speise, die er aß; dabei erklärte er den Brüdern zur Verschleierung seiner Enthaltsamkeit, Schwester Asche sei keusch<sup>14</sup>. Einmal aber, als er sich zum Essen setzte, sagte ein Bruder zu ihm, die selige Jungfrau sei zur Stunde des Mahles so arm gewesen, daß sie nichts hatte, was sie ihrem Sohn zum Essen gegeben hätte. Als der Mann Gottes dies hörte, seufzte er in tiefem Schmerz, verließ den Tisch und aß das Brot auf dem blanken Boden<sup>15</sup>. Oft, wenn er sich zum Essen setzte, hörte er kurz nach Beginn der Mahlzeit mit Essen und Trinken auf, weil er in Betrachtung himmlischer Dinge entrückt war<sup>16</sup>. Dann freilich wollte er durch keinerlei Worte gestört sein und stieß tiefe Seufzer aus dem Innersten seines

<sup>11</sup> Im »geistlichen« Menschen herrscht der Geist des Herrn. »Der Geist des Herrn vernichtet im Menschen alles, was vom Bösen kommt und zum Bösen führt; er überwindet all das, was als wirkliche oder mögliche Folge der Erbschuld die Ebenbildlichkeit Gottes in der Seele verdunkeln oder zerstören will. Er tritt gleichsam an die Stelle des Ich im Menschen, der deshalb »geistlicher Mensch«, »geistlicher Freund« wird.« (FranzQuSchr I 296).

<sup>12</sup> Vgl. 2 Celano 11, wo diese Begebenheit kurz gestreift wird. – Vgl. auch »Textsammlung von Perugia« (Compilatio Perusina) (= TextSigP), nr. 78.

<sup>13</sup> Davon berichten die anderen Quellen nichts.

<sup>14</sup> Vgl. 1 Celano 51. – Die Liebe Gottes, die alles aus dem Übermaß seiner väterlichen Güte ins Leben rief, drängt Franziskus zur geschwisterlichen Verbundenheit mit aller Kreatur; vgl. Sonn 1-14; GrTug 1-4.

<sup>15</sup> 2 Celano 200.

<sup>16</sup> Vgl. 1 Celano 115.

Herzens aus. Er sagte aber zu den Brüdern, sie sollten immer, wenn sie ihn derartig seufzen hörten, Gott loben und für ihn selbst in Treue inständig beten<sup>17</sup>. Dies haben wir nebenbei über seine Enthaltsamkeit gesagt<sup>18</sup>, um zu zeigen, daß er nach der Offenbarung und Anrede durch das Bild des Gekreuzigten bis zum Tode immer dem Leiden Christi gleichförmig gewesen ist<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Eine solche Mahnung ist in den anderen Quellen nicht überliefert. – Vgl. 1 Celano 96; 2 Celano 94.

– Hier zeigt sich, wie sehr die drei Gefährten die innere Armut des hl. Franziskus begriffen haben, der nichts für sich haben wollte, sondern stets Gott *sem* Eigentum zurückgab. Dazu sollen ihm die Brüder in Treue gegen die Armut durch ihr Gebet helfen (vgl. dazu FranzQuSchr I 270-273).

<sup>18</sup> Die chronologische Reihenfolge ist also auch in diesem Abschnitt nicht gewahrt, wie es der »Brief der Gefährten« angekündigt hatte (oben S. 80).

<sup>19</sup> Vgl. 2 Celano 10.

Unter allen unglücklichen Wesen auf der Welt hatte Franziskus vor den Aussätzigen einen natürlichen Abscheu. Eines Tages nun, als er in der Nähe von Assisi spazierenritt, traf er einen Aussätzigen am Wege. Obwohl er ihm nicht geringen Ekel und Abscheu einflößte, glitt er dennoch, um nicht wie ein Gesetzesübertreter den gegebenen Treueeid zu brechen, vom Pferde herab und eilte auf ihn zu, ihn zu küssen. Als ihm der Aussätzige die Hand entgegenstreckte, um ein Almosen zu empfangen, legte er ihm Geld hinein und küßte ihn. Und obwohl Franziskus sogleich sein Pferd wieder bestieg und sich nach allen Seiten umwandte, konnte er – 10 die Gegend lag nach allen Seiten offen, und keine Hindernisse standen im Wege – von dem Aussätzigen nicht mehr die geringste Spur entdecken.

Voller Verwunderung und Freude läßt er es sich daher angelegen sein, wenige Tage später ein ähnliches Werk zu tun. – Er geht zu den Behausungen der Aussätzigen hin, gibt jedem Kranken Geld und küßt ihnen 15 Hände und Mund. In dieser Weise zog er das Bittere dem Süßen vor und bereitete sich mannhafte, allen anderen Befehlen zu gehorchen<sup>58</sup>.

#### Kapitel VI

#### Das Bild des Gekreuzigten, das zu ihm sprach, und die Ehre, die er ihm erwies<sup>59</sup>

20 10. Schon vollkommen umgewandelt im Herzen und nahe daran, auch dem Leibe nach umgestaltet zu werden<sup>60</sup>, ging Franziskus eines Tages bei der Kirche S. Damiano vorüber, die nahezu zerfallen und ganz verlassen war<sup>61</sup>. Er trat vom Geiste geführt ein, um zu beten, und warf sich demütig und voll Hingabe vor dem Gekreuzigten nieder. Da ward er von 25 ungewohnten Heimsuchungen des Geistes getroffen und fühlte sich ganz anders, als er eben noch bei seinem Eintritt gewesen. In diesem Zustand sprach zu ihm alsbald – unerhört ist's seit ewigen Zeiten – das Bild des

<sup>58</sup> Vgl. Test 1-3 und 1 Celano 17.

<sup>59</sup> Vgl. zum ganzen Kapitel *Schnucki*, Das Leiden Christi 47-54.

<sup>60</sup> Vgl. 1 Celano 6.

<sup>61</sup> Vgl. 1 Celano 8.

gekreuzigten Christus, wobei sich die Lippen auf dem Bilde<sup>62</sup> bewegten. Es rief ihm beim Namen und sprach: „Franziskus, geh hin und stell mein Haus wieder her, das, wie du siehst, ganz verfallen ist!“ Franziskus zitterte und staunte nicht wenig und kam beinahe von Sinnen ob dieser 5 Worte. Zum Gehorchen bereitete er sich, ganz sammelte er sich für den Auftrag<sup>63</sup>. Wirklich, durch und durch spürte er die unaussprechliche Wandlung seines Wesens; weil er aber dafür selbst keine Worte finden konnte, kommt es auch uns zu zu schweigen. Von jener Stunde an durchbohrte seine heilige Seele das Mitteleiden mit dem Gekreuzigten<sup>64</sup> und, 10 wie wir fromm glauben können, werden hier seinem Herzen, wenn auch noch nicht seinem Fleische, die Male des verehrungswürdigen Leidens tiefer eingedrückt.

11. Wunderbare und für unsere Zeiten unerhörte Begebenheit! Wer kommt darüber nicht ins Staunen? Hat je einer Ähnliches wahrgenommen? Wer zweifelt daran, daß Franziskus schon auf dem Heimweg<sup>65</sup> als Gekreuzigter erschien, da Christus in einem neuen und unerhörten Wunder vom Holze des Kreuzes herab zu ihm geredet hat, der bisher die Welt noch nicht nach außen hin voll verachtet hat? Von jener Stunde an, da der Geliebte zu ihm geredet, zerschmolz seine Seele. Nicht lange 20 mehr<sup>66</sup> und es offenbarte sich die Liebe seines Herzens durch die Wundmale an seinem Leibe. – Daher konnte er sich von jener Stunde an des Weinens nicht mehr erwehren, und mit lauter Stimme beklagte er das Leiden Christi, als ob es ihm immer vor Augen stünde. Mit seinem

<sup>62</sup> Es handelt sich um das bekannte romanische, auf Leinwand gemalte und auf Holz aufgespannte Kruzifix umbrischer Schule mit betont syrischem Einschlag, das jetzt in S. Chiara in Assisi hängt. Dorthin kam es mit den Klarissen von S. Damiano zwischen 1257 und 1260; vgl. oben S. 98, Anm. 88.

<sup>63</sup> Der Text des Gebetes, das Franziskus in jener Stunde vor dem Kreuzbild betete, in: FranzQuSchr I 127. – Vgl. dazu K. Eßer, Das Gebet des hl. Franziskus vor dem Kreuzbild in San Damiano, in: FranzStud 34 (1952) 1-11.

<sup>64</sup> Es ging Franziskus nicht um ein erbautliches „Mitleid“, sondern um wirkliches „Mitteleiden“ (compassio) mit dem gekreuzigten Herrn; vgl. K. Eßer, Die Lehre des hl. Franziskus von der Selbstverleugnung, in: WissWeish 18 (1955) 163.

<sup>65</sup> Nämlich von S. Damiano nach Assisi.  
<sup>66</sup> Diese Zeitbestimmung darf nicht wörtlich genommen werden, da die Stigmatisation ungefähr 18 (!) Jahre später stattfindet; vgl. oben S. 100, Anm. 96.

Schluchzen erfüllte er die Wege, keine Tröstung ließ er aufkommen, wenn er die Martern Christi bedachte. Als er einem vertrauten Freunde bei einer Begegnung den Grund seines Schmerzes eröffnete, wurde dieser auf der Stelle zu bitteren Tränen gerührt<sup>67</sup>.

5 Indes, Franziskus verfißt nicht, für jenes heilige Bild Sorge zu tragen, noch übergeht er aus irgendeiner Unachtsamkeit dessen Auftrag. Sogleich händigt er einem Priester eine Geldsumme aus, um Lampe und Öl zu kaufen, damit das heilige Bild keinen Augenblick mehr um die schuldige Ehre des Lichtes betrogen würde. Unverdrossen machte er sich 10 dann an die Ausführung der übrigen Dinge und wendete alle Mühe auf für die Wiederherstellung jener Kirche. Denn mochte sich auch das göttliche Gespräch auf jene Kirche beziehen, die Christus mit seinem eigenen Blute erworben hat, so wollte er dennoch nicht plötzlich zur höchsten Höhe erhoben werden, sondern allmählich vom Fleische zum 15 Geiste<sup>68</sup> übergehen.

#### Kapitel VII

##### Die Verfolgung seitens seines Vaters und leiblichen Bruders

12. Aber kaum war Franziskus auf Werke der Frömmigkeit bedacht, 20 verfolgte ihn schon sein leiblicher Vater<sup>69</sup>. In seinem Wahne, der Dienst Christi sei Torheit, marterte er ihn überall mit Verwünschungen. Deshalb rief der Knecht Gottes einen ganz einfachen Mann aus dem Volke zu sich und nahm ihn an Vaters Statt an mit der Bitte, ihn im Gegenteil zu segnen, sooft sein Vater die Verwünschungen häufe. Fürwahr, er verwirk- 25 lichte das Prophetenwort und offenbarte durch die Tat, was der Psalmist ausdrückt mit dem Worte<sup>70</sup>: „Jene mögen fluchen, und doch wirst du segnen.“

<sup>67</sup> Vgl. DreiGefLeg 14; TextSigP 78; SpecPerf92; dazu Manselli, Nos qui 232-236.

<sup>68</sup> Vgl. oben S. 88-89, Anm. 56.

<sup>69</sup> Der lateinische Text „frater carnalis“ würde auch die Übersetzung „fleischlich gesinnter Bruder“ zulassen (vgl. oben S. 88-89, Anm. 56).

<sup>70</sup> Ps 108, 28.

Der Mann Gottes gab dem Vater das Geld wieder zurück, das er zur Wiederherstellung der genannten Kirche hatte ausgeben wollen, und zwar auf Anraten des Bischofs seiner Vaterstadt<sup>71</sup>, eines überaus frommen Mannes; denn er meinte, es sei nicht recht, von unrecht Erworbenem 5 etwas für heilige Zwecke zu verwenden. Zur Menge der Zuhörer aber, die zusammengeströmt war, sprach Franziskus: „Von nun an will ich frei sagen: Vater unser, der du bist im Himmel<sup>72</sup>, nicht mehr: Vater Pietro Bernardone<sup>73</sup>, dem ich nicht nur — schaut her! — sein Geld zurück- erstatte, sondern auch alle meine Kleider zurückgebe. Nackt also will ich 10 zum Herrn gehen!“ — O freie Seele eines Mannes, dem nunmehr Christus allein genügt! Damals fand man, daß der Mann Gottes ein Zilium unter seinen Kleidern trug; er hatte ja mehr Freude am wirklichen Vorhandensein von Tugenden als an deren äußerem Schein.

So wie der Vater verfolgte ihn auch sein leiblicher<sup>74</sup> Bruder mit giftigen 15 Worten. Eines Morgens, zur Winterzeit, sah er den in dünne Fetzen gehüllten Franziskus, wie er dem Gebet sich hingab, vor Kälte zitternd. Da sprach er, dieser falsche Bruder, zu einem seiner Mitbürger: „Sag zu Franziskus, er soll dir jetzt ein Quentchen von seinem Schweiß verkaufen!“ Als der Gottesmann dies hörte, erheiterte er sich gar sehr und 20 gab lächelnd zur Antwort: „Fürwahr, den will ich meinem Herrn recht teuer zu kaufen geben.“ — Und nichts ist wahrer, denn nicht nur hundertfach, sondern sogar tausendmal mehr hat er in dieser Welt empfangen, und für die Zukunft nicht nur sich allein, sondern vielen das ewige Leben erworben<sup>75</sup>.

25

#### Kapitel VIII

##### Die Scheu, die er überwand, und die Weissagung von den Armen Jungfrauen

13. Darauf bedacht, seine frühere feine Lebensweise ins Gegenteil zu kehren und seinen bereits verweichlichten Körper zum guten, natür-

<sup>71</sup> Vgl. I Celano 14-15.

<sup>72</sup> Mt. 6, 9.

<sup>73</sup> Vgl. oben S. 127, Anm. 210.

<sup>74</sup> Der lateinische Ausdruck „frater carnalis“ besagt auch „fleischlich gesinnter Bruder“ (vgl. oben Anm. 69).

<sup>75</sup> Vgl. Mt. 19, 29.

nicht erntet, nicht in Scheunen sammelt<sup>7</sup> und keine volle Tasche auf den Weg des Herrn mitnimmt<sup>8</sup>. Und doch hat dieser Heilige entgegen aller Hoffnung gehofft und geglaubt<sup>9</sup>, daß er Erbe der Welt sein sollte, ohne an seinen erstorbenen Leib und an den unfruchtbaren Schoß Saras zu denken<sup>10</sup>, so daß nur Gottes Macht aus ihr das Volk der Hebräer zeugte. Nicht gefüllte Keller, nicht übervolle Vorratskammern, nicht ausgedehnte Besitzungen regieren diesen Orden, sondern dieselbe Armut, die ihn des Himmels würdig macht, ernährt ihn wunderbar in der Welt. O Schwäche auf seiten Gottes, die doch stärker ist als die Menschen<sup>11</sup>, du verleihest unserem Kreuze Ruhm, und unserer Armut reichst du dienend Reichthum!

Wir haben schließlich diesen Weinberg in kürzester Zeit sich ausbreiten und von Meer zu Meer seine Sprossen und Ranken sich ausstrecken gesehen<sup>12</sup>. Aus aller Welt eilten Völker zusammen, strömten Scharen herbei und vereinigten sich wie plötzlich lebendig gewordene Steine zum herrlichen Bau dieses wunderbaren Tempels. Doch wir schauen den Orden nicht nur in kurzer Zeit an Söhnen vermehrt, sondern auch verherrlicht. Nach unserer Kenntnis haben schon viele von denen, die er gezeugt, die Palme des Martyriums errungen<sup>13</sup>, und mehrere verehren wir zum Lohn für ihr vollkommenes Bekenntnis der vollendeten Heiligkeit als Heilige der Kirche<sup>14</sup>. Nun aber soll die Rede sein von dem Haupte all dieser; ihm wollen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit schenken.

<sup>7</sup> Vgl. Mt 6, 26.

<sup>8</sup> Vgl. Lk 9, 3; 10, 4; Apg 18, 25.

<sup>9</sup> Röm 4, 18.

<sup>10</sup> Röm 4, 19; Gen 11, 30.

<sup>11</sup> Vgl. 1 Kor 1, 25.

<sup>12</sup> Vgl. Ez 17, 6; 47, 17; dazu 1 Celano 36, 37, 89.

<sup>13</sup> So die Erstlingsmartyrer des Ordens, der hl. *Beard* mit vier Gefährten, gestorben 1220 zu Marokko; vgl. *Martyrologium Franciscanum*, 16. Jan. — Der hl. *Daniel* mit sechs Gefährten, gemartert 1227 zu Ceuta (Marokko); vgl. *Martyrologium Franciscanum*, 10. Okt. — Bruder *Elektus* (vgl. oben S. 402, Anm. 577). — Vgl. auch *AnalFranc X 272*, Anm. 4.

<sup>14</sup> Der hl. *Antonius von Padua*, heiliggesprochen am 30. Mai 1232. — Vgl. auch *AnalFranc X 272*, Anm. 5.

### Das Wunder der Stigmatisierung und die Erscheinungsweise des Seraphs, der ihm erschien

2. Der neue Mensch Franziskus wurde durch ein neues und staunens-  
5 erregendes Wunder berühmt. Mit einem einzig dastehenden Privileg, das  
in vergangenen Jahrhunderten nicht war gewährt worden, erschien er  
ausgezeichnet, nämlich geschmückt mit den heiligen Wundmalen und in  
diesem Todesleibe gleichgestaltet<sup>15</sup> dem Leibe des Gekreuzigten. Was  
immer darüber die menschliche Zunge auch sagen mag, es reicht nicht  
10 aus zu würdigem Lob. Hier ist nicht die Vernunft zu befragen, es ist ja ein  
Wunder, noch nach einem Beispiel zu verlangen, denn es ist einzig  
dastehend. Das ganze Sinnen und Trachten des Mannes Gottes, ob in der  
Öffentlichkeit oder in der Stille, war auf das Kreuz des Herrn gerichtet<sup>16</sup>,  
und von der Frühzeit an, da er dem Gekreuzigten ritterlich zu dienen  
15 begannen, leuchteten an ihm die verschiedenen Geheimnisse des Kreuzes  
hervor. — Da er nämlich am Anfang seiner Bekehrung sich entschlossen  
hatte, den Lockungen dieses Lebens Lebewohl zu sagen, sprach ihn im  
Gebet Christus vom Kreuzesholze herab an, und vom Munde des Bildes  
selber kam diese Stimme: „Franziskus, geh, und stell mein Haus wieder  
20 her, das, wie du siehst, ganz verfallen ist“<sup>17</sup>; Seitdem war das Gedächtnis  
an das Leiden des Herrn zutiefst in sein Herz eingepreßt. Ob der tiefen  
Umwandlung, die er erfuhr, begann seine Seele zu zerschmelzen, da der  
Geliebte gesprochen<sup>18</sup>. — Zog er nicht auch im engsten Anschluß an das  
Kreuz das Kleid der Buße<sup>19</sup> an, das ja ein Bild des Kreuzes darbietet<sup>20</sup>?

<sup>15</sup> Phil 3, 10.21; Röm 7, 24.

<sup>16</sup> Vgl. 2 Celano 109, 203; 1 Celano 45, 115.

<sup>17</sup> Wörtlich aus 2 Celano 10.

<sup>18</sup> Vgl. Hl 5, 6.

<sup>19</sup> Vgl. oben S. 00, Anm. 85.

<sup>20</sup> Vgl. 1 Celano 22.

Als er unterwegs nach Foligno gekommen war, verkaufte er (dort) das Pferd, auf dem er ritt, und die Kleider, mit denen er sich für den Weg nach Apulien ausgestattet hatte, und zog billigere Kleidung an.<sup>18</sup>

Nachdem er dies erledigt hatte, nahm er das davon eingenommene Geld an sich. Als er von Foligno gegen Assisi zurückkehrte, näherte er sich einer Kirche, die zu Ehren des heiligen Damian<sup>19</sup> gebaut worden war. Er traf dort einen armen Priester namens Petrus<sup>20</sup>, der ebenda wohnte, und überreichte ihm das erwähnte Geld zur Aufbewahrung. Dieser Priester aber weigerte sich, das Geld in Verwahr zu nehmen, da er nichts hätte, wo er es wünschgemäß hinterlegen könnte. Nachdem der Mann Gottes Franziskus dies gehört hatte, warf er das Geld in eine Fensterische der erwähnten Kirche und hielt es so für wertlos.

Vom Geiste Gottes geführt, sah er die genannte armselige Kirche vom Einsturz bedroht. Er nahm sich vor, ihr Mauerwerk mit eben diesem Geld zu stützen und dort zu wohnen und so beschloß er, sie aus ihrer Armseligkeit zu befreien und wieder aufzurichten. Und dies hat er auch nach Gottes vorausgegangenem Ratschluß im Laufe der Zeit tatsächlich erfüllt<sup>21</sup>.

8. Auf die Kunde davon begann sein Vater, der ihn nur fleischlich liebte<sup>22</sup> und auf das erwähnte Geld begierig war, gegen ihn zu wüten; und er setzte Franziskus mit mannigfachen Beschimpfungen hart zu und verlangte von ihm das Geld.

Er aber gab vor dem Bischof von Assisi<sup>23</sup> dem Vater frohen Mutes dieses Geld und die Kleider, die er trug, zurück, wobei er nackt unter dem Mantel des erwähnten Bischofs verblieb, der ihn in seiner Blöße umarmte<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> In der *DreiGeffLeg* (nr.6) ist von diesem Verkauf auf der Rückreise von Spoleto keine Rede. Vielmehr ritt Franziskus erst einige Zeit später (nr.16) mit Tuchen nach Foligno, verkaufte »das Pferd und alles, was er mit sich geführt hatte«, und wollte dann das Geld dem Priester geben. Der *Anonymus* hat auch hier den Verlauf der Bekehrung sehr verkürzt und einen falschen Eindruck erweckt. Vgl. *DreiGeffLeg*, nr.13, Anm. 2.

<sup>19</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt *DreiGeffLeg*, nr.16 und 1 Celano 8 und 9. – Nur der *Anonymus* nennt den Namen des Priesters. Doch ist auch diese Angabe zu jenen zu rechnen, die den Text als jünger ausweisen gegenüber dem Bericht der drei Gefährten (vgl. oben Anm. 1 [Schluß]). – Siehe auch Einführung S. 200-201.

<sup>20</sup> Zur Wiederherstellung der Kirche S. Damiano vgl. *DreiGeffLeg*, nr.21-24.

<sup>21</sup> Zu »fleischlich« siehe *DreiGeffLeg*, nr.11, Anm. 1. – Vgl. dazu 1 Celano 13 und besonders *FranzQuSchr* V 88-89, Anm. 56.

<sup>22</sup> *Guido II*, Bischof von Assisi 1204-30, Juli 1228.

<sup>23</sup> Vgl. zu diesem Satz *DreiGeffLeg*, nr.20 und 2 Celano 12; dazu 1 Celano 14-15.

Ihn aber, schon frei von irdischen Dingen, bekleidet mit einem sehr minderwertigen und verächtlichen Gewand, den Armen und Verachteten, hat der Herr reich gemacht<sup>25</sup>, als er zur genannten Kirche zurückkehrte, um dort zu bleiben. Er erfüllte ihn mit seinem heiligen Geist und legte das Wort des Lebens in seinen Mund, damit er unter den Völkern predige und das Gericht und die Barmherzigkeit, die Strafe und die Herrlichkeit verkündete<sup>26</sup>, und damit sie sich die Gebote Gottes, die sie der Vergessenheit anheimfallen ließen, ins Gedächtnis zurückriefen. Der Herr bestellte ihn zum Fürsten über viele Völker<sup>27</sup>, die Gott durch ihn aus der ganzen Welt zusammenführte.

Der Herr führte ihn einen geraden und engen Weg entlang, weil er weder Silber, noch Gold, noch irgendeine Sache besitzen wollte, sondern in Demut, Armut und in der Einfalt seines Herzens dem Herrn nachfolgte<sup>28</sup>.

9. Er ging barfuß, war mit einem armseligen Gewand bekleidet und hatte sich auch einen völlig wertlosen Gürtel umgebunden.

Und wo immer sein Vater ihn antraf, wurde dieser von bitterem Groll erfüllt und verfluchte ihn. Allein der selige Mann wählte sich einen armen Greis namens Albert<sup>29</sup> und erbat sich von ihm den Segen.

Ebenso verspotteten ihn viele andere und sagten Schmähworte zu ihm; und fast von allen wurde er für einen Narren gehalten. Er aber kümmernte sich nicht darum, noch gab er ihnen eine Antwort. Doch bemühte er sich mit allem Eifer, im Werk zu erfüllen, was Gott ihm kundtat<sup>30</sup>. Auch erging er sich nicht in gelehrtten Worten menschlicher Weisheit, sondern in Erweis und Kraft des Geistes<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> Vgl. *DreiGeffLeg*, nr.21.

<sup>26</sup> BReg 9/4; vgl. NöbReg 21,2-9.

<sup>27</sup> Vgl. zu diesem Satz Gen 17/4 und Sir 44,20. – *Di Fonzo* bemerkt dazu in seiner Textausgabe: »Diese eingeleiteten narrativen Schriftrate, die im *Anonymus* häufig sind, geben wir ferner nicht mehr an« (L'Anonimo, 438, Anm. 13). Dieser Entschluß des Autors ist zu bedauern; in einer kritischen Textausgabe erwartet man mit Recht auch die Verifizierung der Schriftrate!

<sup>28</sup> Dieser Satz bietet eine sehr treffliche Umschreibung des urfranzösischen Charismas. – Die Stelle findet sich fast wörtlich auch in der *Vita b.Angeli*, die von den *Bollandisten* veröffentlicht wurde (Acrsanct, Aprilis III, 220-249, hier 220b). Ausgelassen ist dort nur die »Einfalt des Herzens«; dafür heißt es »paupertas cordis«, Armut des Herzens, was unschwer ebenso gedeutet werden kann. – Zu »Einfalt« vgl. *DreiGeffLeg*, nr.21, Anm. 6 (2. Teil).

<sup>29</sup> Für diesen Namen gilt dasselbe, was oben für den Priester von S. Damiano gesagt wurde (nr.7, Anm. 20) – Vgl. auch *DreiGeffLeg*, nr. 23 und 2 Celano 12; dazu Einführung S. 200.

<sup>30</sup> Vgl. *DreiGeffLeg*, nr.18 und 2 Celano 10.

<sup>31</sup> Vgl. 1 Kor 2,4. – Zur Eigenart der beiden Abschnitte nr.8 und 9 vgl. Einführung, S. 190-191.

da lag<sup>49</sup>. Voll Staunen und Freude begann er mit Andacht das Lob des Herrn zu singen und nahm sich vor, von nun an stets zu Höherem emporzusteigen.

Von nun an suchte er entlegene Gegenden, die Heimstätten der Trauer, auf<sup>50</sup>; während er dort immerzu mit unaussprechlichen Seufzern<sup>51</sup> betete, verdiente er, daß sein inständiges Flehen vom Herrn erhört wurde. Als er nämlich eines Tages so ganz einsam betete und sich dank seiner über großen Glut ganz in Gott verloren hatte, erschien ihm Jesus Christus wie ans Kreuz geheftet. Bei seinem Anblick stockte ihm der Atem<sup>52</sup>, und das Andenken an Christi Leiden prägte sich so tief in das Innerste seines Herzens, daß er sich von da an nur mit Mühe äußerlich der Tränen und Seufzer erwehren konnte, wenn er der Kreuzigung Christi gedachte. Dies hat er später selbst vertraulich seinen Gefährten mitgeteilt, als er seiner letzten Stunde entgegensah. Daraus ersah nämlich der Mann Gottes, daß jenes Wort des Evangeliums<sup>53</sup> an ihn selbst gerichtet war: „Wenn du mir nachfolgen willst, so verleugne dich selbst und nimm dein Kreuz auf dich und folge mir nach!“

6. Von dieser Zeit an zog er den Geist der Armut, den demütigen Sinn und das Streben herzlichen Erbarmens an. Wenn ihn nämlich früher nicht nur beim Umgang mit Aussätzigen, sondern schon bei deren Anblick aus der Ferne heftiger Ekel überkam, so erwies er nun rein um der Liebe des gekreuzigten Christus willen, der nach des Propheten Wort<sup>54</sup> wie ein Aussätziger verachtet erschien, den Aussätzigen in wohlthätigem Erbarmen Dienste der Demut und Hilfsbereitschaft, um sich selbst vollständig zu verachten. Häufig suchte er sie nämlich in ihren Häusern auf, schenkte ihnen reichliche Almosen und küßte aus tiefem Mitleid ihre Hände und den Mund.

<sup>49</sup> Vgl. das Testament 1 (Quellenschriften I, Werl 1956, 94).

<sup>50</sup> Augustinus' Bekenntnisse VIII 12 (Bibliothek der Kirchenväter 18, Kempten und München 1914, 183): „Die Einsamkeit schien mir zum Wertesten geeigneter.“

<sup>51</sup> Röm 8, 26.

<sup>52</sup> Mt 5, 6.

<sup>53</sup> Mt 16, 24.

<sup>54</sup> Is 53, 3 f.

Auch den armen Bettlern wollte er nicht bloß die Gaben, sondern auch sich selbst schenken; zuweilen zog er seine Kleider aus, trennte sie auf oder zerschchnitt sie, um sie ihnen zu geben, wenn er gerade nichts anderes zur Hand hatte. Auch armen Priestern kam er mit großer Ehrerbietung und Liebe zu Hilfe, zumal bei der Ausstattung der Altäre, um am Gottesdienst teilzuhaben und der Armut des Gottesdienstes abzuhefen.

Als er nun damals in frommer Andacht die Kirche des Apostels Petrus besuchte und die große Schaar der Armen vor den Kirchthüren erblickte, gab er einem der Ärmsten von ihnen teils aus herzlichem Mitgefühl, teils aus Liebe zur Armut seine Kleider und bekleidete sich mit dessen ärmlichen Fetzen; so verweilte er in außergewöhnlicher Fröhlichkeit des Geistes an jenem Tag inmitten der Armen, um die Ehre dieser Welt zu verachten und Stufe für Stufe zur Vollkommenheit des Evangeliums emporzusteigen.

Voll Eifer suchte er die Abtötung des Fleisches, um Christi Kreuz, das er im Herzen trug, auch äußerlich an seinem Körper zu tragen.

Dies alles aber tat der Gottesmann Franziskus, als er sich noch nicht durch Kleidung und Lebenswandel von der Welt getrennt hatte.

## II. Kapitel

### SEINE VOLLKOMMENE HINWENDUNG ZU GOTT UND DIE WIEDERHERSTELLUNG DREIER KIRCHEN

1. Da der Knecht des Allerhöchsten aber in diesen Dingen keinen andern Lehrmeister als Christus hatte, so tat der gültige Gott ein weiteres und suchte ihn mit der Wonne seiner Gnade heim. Als er nämlich eines Tages aufs Feld hinausgegangen war,

um nachzudenken<sup>85</sup>, und in die Nähe des Kirchleins San Damiano kam, das vor Alter einzustürzen drohte, ging er vom Geiste getrieben hinein, um zu beten; er warf sich vor dem Bild des gekreuzigten nieder<sup>86</sup> und ward beim Gebet mit überreichem geistlichem Trost erfüllt. Als er mit Tränen in den Augen zum Kreuze des Herrn aufschaute, hörte er mit seinen leiblichen Ohren, wie vom Kreuze her dreimal eine Stimme also zu ihm sprach: „Franziskus, geh hin und stelle mein Haus wieder her, das ganz zerfällt, wie du siehst.“ Erschrocken, weil er doch ganz allein in 10 der Kirche war, staunte er über den Klang der wunderbaren Stimme, und, da sein Herz die Kraft des göttlichen Wortes empfand, ward er im Geiste entrückt. Als er dann wieder zu sich gekommen war, schickte er sich an, gehorsam zu folgen. Er begann, nach der Weisung das steinerne Kirchlein wiederherzustellen, wengleich sich der vornehmliche Sinn des Wortes auf jene Kirche bezog, die sich Christus mit seinem Blute erworben<sup>87</sup>, wie ihn der Heilige Geist lehrte und er es selbst später seinen Brüdern kundgetan hat. Er stand aber auf, bezeichnete sich mit dem Zeichen des Kreuzes, lud Ballen von Handelstuch auf und 20 ritt eilends nach der Stadt, die Foligno heißt<sup>88</sup>, dort verkaufte er alles Tuch, das er mitgebracht hatte, und veräußerte auch das Pferd, auf dem er dorthin geritten war, und nahm als glücklicher Kaufmann das Geld in Empfang. Dann ging er heim nach Assisi und betrat voll Ehrfurcht jene Kirche, die wiederherzustellen ihm 25 aufgetragen war. Dort traf er einen armen Priester, den er mit gebührender Ehrerbietung begrüßte, bot ihm das Geld für die Wiederherstellung der Kirche und die Armen an und bat ihn

<sup>85</sup> Gn 24, 63.

<sup>86</sup> Es handelt sich um das berühmte Kreuz von San Damiano. Bei dieser Kirche, die 1 km südlich von Assisi liegt, befand sich später das Kloster der hl. Klara und ihrer Schwestern. Als die Klarissen nach Fertigstellung ihrer neuen Kirche und ihres Klosters Santa Chiara 1260 nach dort übersiedelten, übertrugen sie auch dieses Kreuz, das sich jetzt dort in der Kapelle San Giorgio befindet, dorthin.

<sup>87</sup> Apg 20, 28.  
<sup>88</sup> Etwa 14 km süd-südöstlich von Assisi gelegen.

voll Demut darum, er möge ihm erlauben, eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Priester erklärte sich mit seinem Vorhaben einverstanden, nahm aber aus Furcht vor den Eltern das Geld nicht an; in echter Verachtung des Geldes warf Franziskus dieses in 5 eine Fenstermische und achtete es nur noch als Staub.

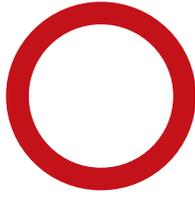
2. Als der Diener Gottes bereits einige Zeit bei dem Priester geweiht<sup>89</sup> und der Vater davon erfahren hatte, kam er aufgebracht an jenen Ort geeilt. Da Franziskus, der als Streiter Christi noch unerfahren war, von den Drohungen der Verfolger erfuhr und 10 ihr Kommen vorauswusste, wollte er dem Zorngerichte Gottes Raum geben<sup>90</sup> und versteckte sich in einer verborgenen Höhle<sup>91</sup>; dort hielt er sich einige Tage verborgen und bat unablässig unter Tränen den Herrn, er möge ihn den Händen der Verfolger entreißen<sup>92</sup> und das fromme Vorhaben, das er ihm ins Herz gegeben, 15 in Huld und Gnade zur Vollendung bringen. Daher ward er mit unermesslicher Freude erfüllt und begann sich Vorwürfe zu machen, weil er so kleinnützig und feige gewesen war; dann warf er alle Furcht von sich ab, verließ die Höhle und machte sich auf den Weg zur Stadt Assisi. Als die Bürger sein entstelltes Antlitz 20 sahen und die Sinnesänderung erkannten, hielten sie ihn für einen Irren, warfen mit Straßenkot und Steinen nach ihm und verhöhnten ihn laut wie einen Geisteskranken und Narren. Der Diener Gottes ließ sich jedoch durch keine Schmähung irremachen oder umstimmen und ging seines Weges, wie wenn er dies alles 25 nicht hörte. Als aber der Vater davon erfuhr, kam er sogleich herbeigelaufen, nicht um ihn zu befreien, sondern um ihn zu verderben: Ohne jedes Erbarmen zerrte er ihn ins Haus und setzte ihm zuerst mit Worten, dann mit Schlägen zu und sperrte ihn

<sup>89</sup> Mt 23, 5.

<sup>90</sup> Röm 12, 19.

<sup>91</sup> Nach 1 Celano 10 (Quellenschriften V, Werl 1955, 79) handelte es sich um einen verborgenen Winkel im Hause des Priesters dieser Kirche: Er „verbarg sich in einem geheimen Winkel, den er sich selbst zu diesem Zweck zurechtgemacht hatte. Jener Winkel befand sich im Hause und war nur durch einen Zufall bekanntgeworden.“

<sup>92</sup> Ps 30, 16; 108, 32; 147, 7f.



LEBENS LAUF – MICHAELA NOLL – FEBRUAR 2009

## **MICHAELA NOLL**

geboren am 24. März 1976 in Tulln, Österreich

## **AUS- UND WEITERBILDUNG**

- 2003–2009 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
- WS 2006/07 Auslandssemester Università degli Studi di Siena, Italien
- SS 2006 Exkursionstutorin bei Prof. Monika Dachs-Nickel,
- SS 2007 Tutorin für wissenschaftliches Arbeiten bei Prof. Hans Aurenhammer
- WS 2007/08 Tutorin für wissenschaftliches Arbeiten bei Dr. Christine Beier
  
- 2000–2001 Webdesign-Ausbildung, St. Pölten
- 1995–1997 Kolleg Kommunikationsdesign, Pöchlarn
- 1990–1995 Handelsakademie, Tulln

## **BERUFSERFAHRUNG**

- Sommer 2008 Internship im Museum of Modern Art, New York
- seit 2005 Freelancetätigkeit als Grafikdesigner
- 1999–2005 Grafikdesign, angestellt bei W&W Grafik GmbH, Wien, Österreich
- 1997–1999 Graphikdesign, angestellt bei Verlag Orac, Wien, Österreich

## **SPRACHEN**

Englisch, Italienisch, Französisch