

MARINO BIGARONI, HANS-RUDOLF MEIER, ELVIO LUNGHIS

La Basilica di S. Chiara in Assisi

Ponte San Giovanni, Perugia, Quattroemme 1994. 294 S. mit zahlreichen Farbtafeln und schwarzweißen Abb.

Nach der verdienstvollen Darstellung der Geschichte des Mutterklosters der Klarissen, die Fausta Casolini 1950 publiziert hat, erscheint erstmals eine Monographie zur Grabeskirche der heiligen Klara, die von kunsthistorischen Fragestellungen ausgeht. Im Vorwort charakterisiert die Äbtissin von S. Chiara die außergewöhnliche Heilige und ihre Verteidigung des Privilegs der Armut. Bigaroni, selbst dem Orden der Minoriten angehörend, legt anhand der überlieferten Daten Vorgeschichte und Geschichte der Kirche und des Klosters dar. Es folgen die Beobachtungen und Überlegungen Meiers zum Bau der Basilika und der umfangreiche, wichtige Beitrag Lunghis zu den Wand- und Tafelbildern sowie den mittelalterlichen Reliquiaren. Den Abschluß bildet eine von den Ordensschwwestern verfaßte Beschreibung der Reliquien, die als Bestandsaufnahme sehr dankenswert ist, auch wenn man sich bei Textilien, die zu den ganz seltenen erhaltenen Beispielen für mittelalterliche Alltagsgewänder gehören, zuverlässigere Angaben zur Technik und zum Erhaltungszustand gewünscht hätte.

Jeder der drei Hauptautoren konnte sich auf eigene Vorarbeiten stützen. Die Anknüpfung ist am deutlichsten bei Meier, der 1990 einen vorzüglichen Aufsatz zu Architektur und Funktion dieser Kirche vorgelegt hat (S. Chiara in Assisi. Architektur und Funktion im Schatten von S. Francesco, in: *Arte Medievale*, IV, 1990, S. 151-176). Er hat wohl gerne die Gelegenheit genutzt, den italienischen Lesern seine Ergebnisse in der Übersetzung nahezu bringen und zugleich auf die seit 1990 erschienene Literatur einzugehen. Die Autoren haben unabhängig voneinander geschrieben. Bei Bigaroni und Meier gibt es zu einzelnen Punk-

ten widersprechende Ansichten, und manche Beobachtungen Lunghis zu den Wandbildern haben Folgen für die Baugeschichte. Deshalb sei es erlaubt, die Beiträge nicht nacheinander, sondern synchron zu besprechen.

Am 12. August 1253, dem Tag nach ihrem Tode, wurde der Leichnam Klaras von S. Damiano nach S. Giorgio gebracht, zur Kirche, in der schon der heilige Franziskus eine erste Grablege gefunden hatte. Nach den Darlegungen von Bigaroni und Meier ist nun wohl endgültig geklärt, daß S. Giorgio sich nicht an der Stelle der späteren Georgskapelle befand, sondern daß eine kleine Kapelle im Kreuzgang als Rest der Kirche anzusehen ist, beim Abriß verschont im Gedenken an die erste Ruhestatt der Gebeine beider Heiligen.

Schon erhob sich, weithin sichtbar, im Westen der Stadt die neue Grabeskirche des Franziskus, und der Bau, der zu Ehren Klaras, der »*plantula Francisci*«, errichtet wurde, war im Stadtbild als Gegenstück konzipiert und schloß sich deutlich dem Vorbild der Oberkirche von S. Francesco an. Bigaroni verfißt sogar erneut die Hypothese, Fra Filippo da Campello sei sowohl während der letzten Bauphase der Architekt der Oberkirche als auch anschließend der Baumeister von S. Chiara gewesen. Meier seinerseits bekräftigt jedoch die schon 1990 vorgetragenen Argumente für neue, von S. Francesco abweichende Baugeanken in S. Chiara und begrenzt, sicher zu Recht, die Rolle des Filippo auf die wirtschaftliche Leitung des Bauunternehmens der Franziskuskirche. Da schon 1260 die Gebeine Klaras in den Neubau ihrer Grabeskirche überführt werden können, müssen zu der Zeit die Bauarbeiten im Bereich von Apsis, Vierung und Querhaus bereits weit fortgeschritten

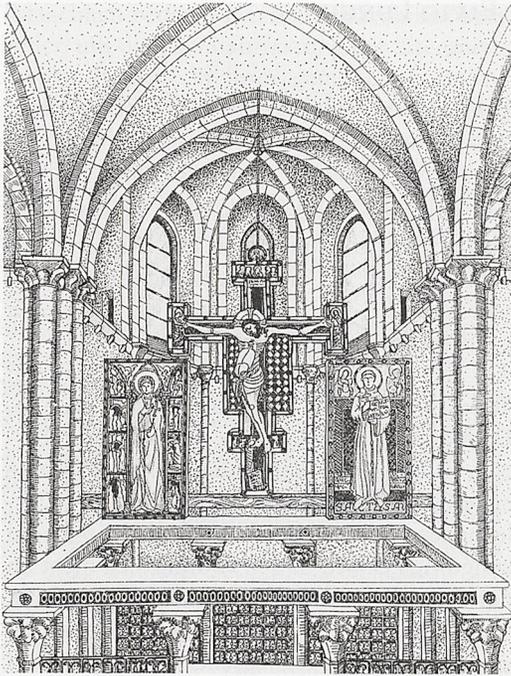


Abb. 1 Assisi, S. Chiara. Vorschlag zur ursprünglichen Aufstellung der Tafelbilder (Bigaroni/Meier/Lunghi 1994)

gewesen sein. Übereinstimmend gehen Bigaroni und Meier von einem Baubeginn in der zweiten Hälfte des Jahres 1257 aus, dem frühesten Termin, der nach den Dokumenten möglich erscheint. Meier hält Wieners Argumente für eine Datierung des Portals nach 1280 nicht für überzeugend und rechnet damit, daß bei der Weihe von 1265 der Rohbau vollendet gewesen sei.

Anscheinend wurde bald darauf im Süden der Kirche die Georgskapelle als Chor der Klarissen angebaut. Der eigentliche Kirchenbau des Mutterklosters nahm erstaunlicherweise keinerlei Rücksicht auf die besonderen Bedürfnisse der Ordensschwwestern und war ganz als Pilgerkirche konzipiert. Wenn auch nicht beweisbar, erscheint Meiers Hypothese von Papst Alexander IV. als dem wesentlichen Förderer des Baus durchaus plausibel. Bedenkenswert ist auch sein Hinweis auf die traditionelle Deu-

tung von Klara als *sponsa Christi*, Maria vergleichbar. Das könnte erklären, warum nach der Translation zur neuen Kirche keine leiblichen Reliquien Klaras mehr zugänglich sein durften.

Mit welcher malerischen Ausstattung ist zur Zeit der Kirchenweihe zu rechnen? Die Ordensschwwestern hatten bereits aus S. Damiano das hochverehrte Kreuz mitgebracht, das zum heiligen Franziskus gesprochen haben soll. Es mag bis zum Neubau der Georgskapelle im Konvent aufbewahrt worden sein. Lunghi schlägt für das Tafelkreuz eine Datierung in die 1. Hälfte des 12. Jh.s vor, die aus stilistischen Gründen wohl besser überzeugt. Die großformige Modellierung paßt besser zu Werken des späten 12. Jh.s wie den Wandbildern von Ferentillo. Lunghi hat Recht, daß Fragmente aus der sogenannten Krypta des Bischofs Ugone, heute im Dommuseum von Assisi, stilistisch vergleichbar sind, doch gibt es auch für sie keinen einleuchtenden Grund zur Frühdatierung, war doch dieser Teil der ehemaligen Unterkirche von S. Rufino mindestens bis zur Translation der Heiligengebeine im Jahre 1212 zugänglich.

Ein großes Tafelkreuz ist bis heute als Hauptbild über dem Hochaltar von S. Chiara angebracht. Als Auftraggeberin nennt sich die 1260 verstorbene Äbtissin Benedicta, die mit dem Geldbeutel in der Hand dargestellt ist. Von einigen Forschern ist in Zweifel gezogen worden, ob das Todesjahr der Benedicta als *terminus ante quem* für die Malerei gelten darf, scheint der tüchtige, aber nicht erstklassige Maler doch ein Vorbild wiederzugeben, das eher dem 1272 datierten Kreuz des Franziskusmeisters in der Galleria Nazionale von Perugia als dem Kreuz des Giunta Pisano in S. Maria degli Angeli glich. Sowohl Lunghi als Meier vertreten jedoch — m. E. zu Recht — die Ansicht, Benedicta habe sich bewußt ähnlich darstellen lassen wie Elia da Cortona auf dem durch Beschreibungen und Nachbildungen überlieferten Kreuz, das Giunta 1236 für die Franziskuskirche malte. Hier wird die Vorbildhaftigkeit der Franziskuskirche wieder faßbar, die bis zum Einbau der Krypta in neuerer Zeit das Leitmotiv aller Zufügungen und Veränderungen in S. Chiara blieb. Deshalb darf man sich fragen, ob für Besonderheiten des großen Kreuzes in S. Chiara, die — bei einer Datierung vor 1260 — hier zum ersten

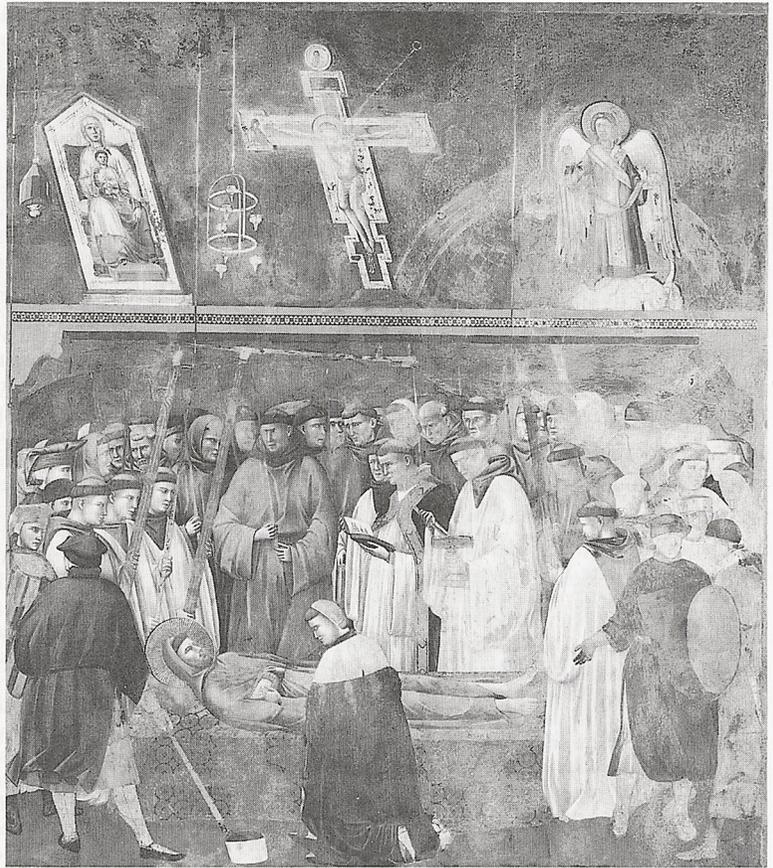


Abb. 2
Assisi, S. Francesco.
Oberkirche, Franzlegende:
Prüfung der Stigmata
(Assisi, Arch. Sacro Conv.
di S. Francesco,
G. Ruf)

Mal nachweisbar wären (Franziskus zu Füßen des Gekreuzigten, vollfigurige Darstellungen von Maria und Johannes an den seitlichen Kreuzenden), das Vorbild nicht auch in S. Francesco zu vermuten ist. Die Doppelkirche muß zur Zeit der Weihe von 1253 außer dem des Giunta noch andere Kreuze besessen haben, und um 1260 war der Franziskusmeister bereits in der Unterkirche tätig, dessen Kreuz von 1272 in Perugia oft als Voraussetzung des Werkes in der Klarissenkirche genannt worden ist. Neu am Kreuz in S. Chiara bleibt die Programmerweiterung, die ganz auf die bevorstehende Beisetzung der Gebeine unterhalb des Hochaltars der neuen Kirche zugeschnitten ist und die Klara als Braut des Lammes zeigt, die in der Liebe zum Gekreuzigten

nachfolgt. Benedicta ließ sich parallel zu ihrer Ordensmutter als *planta Francisci* in der Verehrung des Gekreuzigten darstellen. Sie führt im Bild eine hierarchische Stufung in der Nachfolge des Gekreuzigten und des Franziskus ein, die Fra' Elia noch fern lag. Das von ihr gestiftete Kreuz ist im 15. Jh. über einem neuen Altar nachweisbar, auf einem um 1467 erneuerten Balken. Lunghis Vorschlag, dieser Balken sei über dem Zugang zur Apsis angebracht gewesen, hat den Vorteil, daß eine Sicherung der großen Tafel durch Seile, Ketten oder Zuganker nicht nur von oben, sondern zusätzlich auch von der Rückwand her möglich gewesen wäre.

In S. Chiara haben sich bemerkenswert viele Tafelbilder des 13. Jh.s erhalten, außer dem

großen Kreuz die Darstellung von Klara mit Szenen aus ihrem Leben, die Tafel der thronenden Maria mit dem Kind und eine Marien-tafel mit Szenenflügeln, die sogenannte *Madonna dei Crociati*. In der neueren italienischen Forschung hat sich die Meinung durchgesetzt, die drei Erstgenannten seien Werke eines *Maestro della Santa Chiara*. Die Klarentafel ist 1283 datiert, und Lunghi denkt an eine annähernd gleichzeitige Entstehung der großen Marien-tafel. Kann man die Stilunterschiede beider Bilder nicht als verschiedene Phasen im Werk eines Malers interpretieren, dann wird für die Rezensentin die Zuschreibung der derb-kräftigen Figuren der Marien-tafel an den Meister der heiligen Klara noch weniger nachvollziehbar.

Lunghi schlägt vor, sich die Klarentafel und eine als Pendant postulierte Franziskustafel ursprünglich auf den Altarschränken, vor dem Tramezzobalken mit dem Kreuz zu denken. Nun standen die erhaltenen Altarschränken um 1283 gewiß noch nicht, und es ist unwahrscheinlich, daß sie bereits der Ersatz für ältere Schränken waren. Ausgangspunkt für Lunghis Rekonstruktion (Abb. 1) ist der Visitationsbericht von 1596: »*Retinentur in dicto altare due imagines, una Sancti Francisci, altera Sancte Clare*«. »*In dicto altare*« legt m. E. nahe, daß sich die Bildwerke auf dem Altar befanden, nicht darüber oder dahinter, und es braucht sich nicht um mittelalterliche Figuren gehandelt zu haben. Der 1580 gestorbene Fra' Ludovico da Pietralunga berichtet in seiner Beschreibung der Unterkirche von S. Francesco von plastischen Figuren der heiligen Franziskus und Klara auf dem Hochaltar, vermutlich aufgestellt, wie es noch eine Abbildung von 1771 zeigt. In allen Ausstattungsphasen von S. Chiara diente die Franziskuskirche als Vorbild, und die 1596 erwähnten Figuren waren wahrscheinlich das neueste Beispiel solcher Nachahmung. Mit einer verlorenen Franziskustafel des 13. Jh.s aus dieser Kirche braucht man m. E. nicht zu rechnen. An Lunghis Vorschlag leuchtet ein, daß die Klarentafel im Bezug auf den Altar über ihrem Grabe aufgestellt worden sein muß. Hager hatte bereits beobachtet, daß sie das Ansatzstück eines Standartenfußes bewahrt hat, der bei einer Schrägstellung des Bildes Halt bieten konnte. In der Franziskuskirche wurden im 13.-14. Jh. die Altarbilder, wo immer es möglich war, in der billigeren Technik der Wandmalerei ausgeführt. Klara hatte um das Privileg der Armut gekämpft, und es ist höchst unwahrscheinlich, daß ihre Ordensschwester sich dem Vorwurf ausgesetzt hätten, mehr Luxus als die geistlichen Söhne des Franziskus zu treiben. Der Auftrag für Tafelbilder ist deshalb nur verständlich, wenn ihre Funktion die Umsetzung ins

Wandbild ausschloß. Man könnte überlegen, ob nicht die fast gleich großen Tafeln der thronenden Madonna und der heiligen Klara, die beide den Ansatz eines Standartenfußes zeigen, eine Aufstellung zu Seiten des großen Kreuzes haben sollten, vergleichbar den Bildern auf dem Tramezzobalken in der *Prüfung der Stigmata* aus der Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco (Abb. 2). Dann hätte die spätere Anbringung dieser Tafeln in der Apsis, wie sie im 17. Jh. überliefert ist, die ursprünglich beabsichtigte Zuordnung der Bildthemen noch berücksichtigt. Zeigt das große Tafelkreuz Klara und Benedicta, wie sie, gleich dem Ordensgründer Franziskus, den Gekreuzigten verehren, so konnte eine Gegenüberstellung der Vitatafel und des Madonnenbildes den im Langhaus Stehenden die Vorbildhaftigkeit Mariens für die Jungfrau Klara vor Augen führen. Lunghi hat bei der Klarentafel zu Recht hervorgehoben, daß die Heilige auf ein reliquiarähnliches Kreuz weist wie Maria Hodegetria auf das Jesuskind. Das wäre bei einer parallelen Aufstellung zur thronenden Maria besonders deutlich hervorgetreten.

Lunghi denkt sich jedoch die ursprüngliche Aufstellung dieser Madonnen-tafel über dem Marienaltar, der sich an der Ostwand des südlichen Querhauses, gegenüber dem Gitter zur Georgskapelle, befand, also vom Chor der Klarissen aus sichtbar war. Ist es nicht wahrscheinlicher, daß sich dort das Triptychon der *Madonna dei Crociati* befand? So vermutete schon Krüger. Das Rainaldo di Ranuccio zugeschriebene Werk scheint um oder bald nach der Weihe von 1265 entstanden zu sein und war vermutlich als eines der frühesten Ausstattungsstücke bestellt worden, um an einem wichtigen Platz Aufstellung zu finden. Öffnete man zur Messe die Flügel, so hätte das Triptychon den Klarissen, die von den meisten Werken in der Vierung und im Querhaus von ihrem Chor aus nichts sehen konnten, seitlich von der thronenden Madonna die Hauptereignisse der Heilsgeschichte von der Verkündigung bis zur Auferstehung Christi gezeigt.

Die bisher genannten Bilder sind noch zur Erstaussstattung und deren Ergänzung zu zählen. Kurz vor 1300 setzte, im Gefolge der neuen Entwicklungen in S. Francesco, eine Umgestaltung der östlichen Kirchenteile ein. Das hat Meier bereits 1990 überzeugend für die vor 1319 vollendeten Altarschränken und die Agneskapelle dargelegt, und der Text im vorliegenden Buch führt über das damals Geschriebene kaum hinaus. Man muß wohl annehmen, daß dem Bauhistoriker der Beitrag zur malerischen Ausstattung vor der Drucklegung des Bandes nicht zugänglich war, denn sonst hätte ihm klar werden müssen, was Lunghis zutreffende, neue Beobachtungen am

alttestamentlichen Zyklus im Nordquerhaus und an den Marienszenen im Südquerhaus für die Baugeschichte bedeuten. Ehe um 1300 mit der Ausmalung begonnen wurde, müssen die Fenster teilweise zugesetzt worden sein. Die Ostwand des Nordquerhauses zeigt in zwei Reihen die Reste von ursprünglich zentrierten Genesisszenen, die Johann Anton Ramboux um 1835 noch vollständig im Aquarell kopierte. Bei der erneuten Öffnung des Fensters wurde dann jeweils die Bildmitte zerstört. Lunghi nimmt an, auch die Fenster an Nord- und Westwand seien im späten 13. Jh. völlig geschlossen worden, doch kann die Vermauerung hier nur die untere Hälfte betroffen haben. Ramboux sah die oberen Szenen wie wir noch heute, nur sind sie in seinen Aquarellen zusammengedrückt, da ihn das Fenster nicht interessierte. An der Westwand ist die Baumaßnahme leicht zu erklären, denn die gleichzeitig errichtete Agneskapelle verdeckte ohnehin einen Teil des Fensters. Die vollständige Schließung des Ostfensters hat dagegen nichts mit auszuführenden Anbauten zu tun, und das gilt auch für das Fenster im Südquerhaus, dessen Wiederöffnung die Marienszenen teilweise zerstörte. Die Wirkung nach den Veränderungen des späten 13. Jh.s ist heute nur noch schwer vorzustellen. Der lichte, nach dem Vorbild der Oberkirche von S. Francesco geschaffene Raum muß zu der Zeit dämmerig wie die Unterkirche geworden sein. Die Vermauerung der Fenster, der Kapellenanbau und die Errichtung der Altarschranken waren wohl Teile desselben Konzeptes, die Grabeskirche Klaras dem Pilgerziel in der Unterkirche von S. Francesco ähnlicher zu machen. Für die Wandbilder blieb jedoch die Oberkirche das Vorbild. Die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament, in S. Francesco im Langhaus verwirklicht, wird in S. Chiara auf die Querhäuser bezogen, und das Südquerhaus muß sogar noch in stark verkürzter Form die Marienszenen aufnehmen, die in der Franziskuskirche auf den oberen Seitenwänden der Apsis dargestellt sind. Die Passion,

sonst immer das Kernstück der Christuszyklen, steht nur im Tafelkreuz der Äbtissin Benedicta vor Augen. Lunghi hebt zwei Besonderheiten der Bildauswahl hervor, für die es in S. Francesco keine Parallele gibt. Statt der Szenen zur Apokalypse ist das Weltgericht dargestellt. Lunghis Annahme, hier habe bereits Giotto's Jüngstes Gericht in der Paduaner Arenakapelle als Vorbild gedient, ist wohl nicht zwingend. Engel, die das Kreuz halten, hatte es vor Giotto z. B. auf der Gerichtstafel des Museo Diocesano von Grosseto und beim Kanzelrelief des Nicola Pisano im Pisaner Baptisterium gegeben, und das Bild in S. Chiara hat mit diesen Beispielen — im Gegensatz zur Arenakapelle — gemein, daß der Weltenrichter mit halb entblößtem Oberkörper gezeigt wird. In der Basilika des Franziskus war in den Wandbildern ganz auf Szenen verzichtet worden, die einen unmittelbaren Bezug zur Grabeskirche haben. Anders in S. Chiara, wo nahe beim Grabaltar die Überführung des Leichnams zum Ort der zukünftigen Kirche zu sehen ist. Die Gewölbeseigel der Vierung zeigen Maria als Leitbild Klaras und anderer heiliger Jungfrauen, und für die Komposition haben sowohl die Velen als auch Einzelbilder aus den Kapellen der Unterkirche von San Francesco Pate gestanden.

In der italienischen Forschung war bereits vorgeschlagen worden, der *Maestro espressionista di Santa Chiara*, dem die erhaltenen Wandbilder im Südquerhaus, die Gewölbemalereien in Vierung und Apsis sowie ein Retabel zugeschrieben werden, könnte mit Palmerino di Guido identisch sein. Es gelingt Lunghi, diese noch recht vage Hypothese auf ein solideres Fundament zu stellen und den aus Siena gebürtigen Maler in Assisi, für den ein Kontakt mit Giotto dokumentiert ist, vom anderen Palmerino di Guido in Gubbio zu unterscheiden.

Noch ehe im Vierungsgewölbe das Bildprogramm zum Abschluß gebracht wurde, scheint einigen Stiftern erlaubt worden zu sein, sogar im Querschiff einzelne Wandbilder anbringen

zu lassen, z. B. die schöne Darstellung der Geburt Christi im Nordquerhaus. Ein Laie läßt sich auf dem Retabel darstellen, das vermutlich für die Agneskapelle bestimmt war. Lunghis Kapitel über die Wandbilder der Georgskapelle ist ein gutes Beispiel für seine Arbeitsweise. Er macht auf die Reste einer ersten dekorativen Ausmalung des 13. Jh.s aufmerksam und bemüht sich um Datierung und stilistische Einordnung der Bildgruppen des Trecento, achtet aber stets auch auf den Ort der Darstellungen in Bezug auf das liturgische Geschehen und auf das hochverehrte alte Kreuz, das sich im Nonnenchor befand.

Die Geschichte der Kirche und ihrer Umgestaltungen wird von Bigaroni bis zur Neuzeit verfolgt. Interessant ist die von ihm publizierte Rekonstruktionszeichnung eines Brunnens mit konkaven Platten und Ecksäulchen, der im Konvent gestanden haben muß. Schade, daß nicht gezeigt wird, wieviel davon noch erhalten ist. In S. Francesco gab es, nach Ausweis

der Spolien, einen sehr ähnlichen Brunnen. Bigaroni weist die baulichen Veränderungen nach, die der ehemalige Nonnenchor in den letzten Jahrzehnten erlitten hat, und er bringt etwas Licht in die »Restaurierungen«, die in eigenmächtiger Weise von der Äbtissin Reattelli vor und nach dem 1. Weltkrieg veranlaßt wurden. Völlig geklärt ist immer noch nicht, was beim Abbau und der Wiedererrichtung der Altarschranken verändert und erneuert worden ist. Bei Bigaroni sind die Fakten nachzuschlagen, wie es ab 1850 zur Planung und zum Einbau des für Pilger zugänglichen Grabes der Heiligen kam, doch tut man gut daran, parallel (S. 103) zu lesen, wie Meier die neuen Krypten in S. Francesco und später in S. Chiara aus der historischen Situation zu erklären versucht. Die Präsenz der Reliquien wurde erst für nötig erachtet, als die Bilder ihre Macht verloren hatten und man mit allen Mitteln den Glauben wieder stärken wollte.

Irene Hueck

HEINZ SCHRECKENBERG

Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas

Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht; Freiburg i. Br., Herder 1996. 408 Seiten, 658 Abb., davon 16 Farbt., DM 168,-

Erstmals liegt ein Bilderkatalog vor, der eine reiche Auswahl repräsentativer Judendarstellungen bietet. Diaspora und Emanzipation bilden den zeitlichen Rahmen. Der Band ist thematisch gegliedert, mit chronologischer Unterteilung innerhalb der einzelnen Kapitel. Eine Einleitung, ein kurzer historischer Abriss zur jüdisch-christlichen Beziehung sowie ein Literaturverzeichnis und eine Liste mit Titeln christlicher Autoren zum Judenthema ergänzen den Bildatlas.

Der einleitende Text und die Mehrzahl der Bildunterschriften sind sachlich und informativ verfaßt. Die Bildaussage steht im Vordergrund. Bei der Bildauswahl orientierte man sich an *Adversos-Judaeos*-Texten, was einen

Schwerpunkt von Themen zur Folge hatte, die Gegensätze zwischen Juden und anderen gesellschaftlichen Gruppen betonen (u. a. Ecclesia/Synagoge, Ritualmord, Hostienschändung, Judeneid, Judensau). Stand zunächst die theologisch-intellektuelle Kontroverse im Vordergrund, so trat etwa im 13. Jh. eine Verschiebung zugunsten eines aggressiven Tons ein. Mit der Verbreitung durch Flugblätter, deren Auswahl im vorliegenden Band fast durchweg mit dem zugehörigen Text abgebildet ist, erfolgte zusehends eine Verlagerung auf die populäre Rezeptionsebene, in der vermehrt Legenden mit irrationalen Inhalten und diffamierendem Charakter zum Tragen kommen.