

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT 2



LVIII. BAND — 2016

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes
für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer
reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und
können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen
werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza
quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento
o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des
Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-
Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen
Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono
la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten
online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online
su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 131 _ Ruth Wolff

Auctoritas und Berührung. Die Porziuncola-Tafel des Franziskusmeisters
und der Franziskus- und Christuszyklus in der Unterkirche von San
Francesco in Assisi

_ 157 _ Corinna Tania Gallori

The late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and
Nicola Orsini, the Carthusians, and the triptych of Saint Gregory

_ 189 _ Gail E. Solberg

Taddeo di Bartolo's Old Testament Frescoes in the Apse of Siena Cathedral

_ 221 _ Max Seidel

Fellini – Picasso. “Ô Beauté! Monstre énorme”

_ Miszellen _ Appunti

_ 271 _ Luca Pezzuto

L'ultimo Jacopo Ripanda e le case di Raffaele Riario (1513–1517)

_ 278 _ Maurice Saff

“Un altro Mercurio [...] Trimegisto [...] e 'l mio buon Benvenuto”.
Antonio Allegretti's Beschreibung von Michelangelo und Cellini als
Kinder Saturns

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 283 _ Paola Barocchi (Donata Levi)



1 Franziskusmeister,
Hl. Franziskus.
Assisi, Museo della
Porziuncola

AUCTORITAS UND BERÜHRUNG DIE PORZIUNCOLA-TAFEL DES FRANZISKUSMEISTERS UND DER FRANZISKUS- UND CHRISTUSZYKLUS IN DER UNTERKIRCHE VON SAN FRANCESCO IN ASSISI

Ruth Wolff

Die Porziuncola-Tafel (Abb. 1), die heute im Museum von Santa Maria degli Angeli in Assisi aufbewahrt wird, ist eine der elaboriertesten Franziskus-tafeln des 13. Jahrhunderts.¹ Singulär im Vergleich zu den anderen Tafeln dieser Art sind die extensive Präsenz von Schrift und der geometrisch gemusterte Grund. Diese Merkmale stehen im Mittelpunkt der folgenden Analyse, die der Tafel und ihren Quer-verweisen auf den gleichzeitig entstandenen Chris-tus- und Franziskuszyklus der Unterkirche von San Francesco in Assisi gilt.

Es soll gezeigt werden, wie stark die Tafel in die zeitgenössische Urkunden- und Beglaubigungspraxis Italiens eingebunden ist und Franziskus als *auctor* der Schriftstücke präsentiert, die auf dem Bild dargestellt

sind. Die Porziuncola-Tafel erweist sich so als ein Bild des hl. Franziskus, das nicht nur sich selbst, sondern auch die folgenden Darstellungen des Heiligen au-thentisiert, insbesondere jene im Zyklus der Unter-kirche von San Francesco. Sie reagiert dabei auf die Franziskus-Deutung Bonaventuras, der den Heiligen als besiegeltes Bild Christi darstellt.

Die Tafel

Die Porziuncola-Tafel besteht aus einem 108 × 58,5 cm großen Brett aus einem Stück Kiefernholz, dem rahmende Leisten aus Pappelholz aufgesetzt sind. Die Vergoldung des Rahmens ist unterbrochen von blau, rot und grün hinterlegten Glasstreifen, die sich mit kreisrunden Vertiefungen abwechseln,

¹ Zur Porziuncola-Tafel siehe zuletzt Enrica Neri Lusanna, in: *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, hg. von Angelo Tartuferi/Francesco D'Arelli, Kat. der Ausst. Florenz 2015, S. 198, Nr. 17,

mit Abb. S. 199, mit älterer Literatur, und darüber hinaus Jürgen Schultze, "Zur Kunst des 'Franziskusmeisters'", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXV (1963), S. 109–150: 145–148; Saskia Esser, *Die Ausmalung der Unterkirche von*



2 Der Tod des hl. Franziskus. Assisi,
San Francesco, Langhaus der Oberkirche

welche wohl ehemals Gold- oder Glasflussbeschläge aufnahmen. Die langgestreckte Figur des Heiligen im Zentrum, das Tuch hinter beziehungsweise unter ihm und die beiden Engel zu Seiten seines Kopfes sind in Temperamalerei ausgeführt. Der Goldnimbus des Heiligen besteht aus zwei konzentrischen Bändern, die mit eingeritzten Girlanden verziert und nach außen durch schmale, mit Rosetten punzierte Streifen abgetrennt sind.² Das Tuch mit dem dekorierten Rahmen ist auf Silberfolie gemalt und weist ein frei mit der Hand gemaltes geometrisches Muster von quadratischen Rhomben auf, die ihrerseits mit Rhomben mit florealen Motiven gefüllt sind.³ Die Farbe des Tuchs ist aufgrund des matten Firnisses nicht mehr zu bestimmen; es könnte grün, blau oder braun gewesen sein.

Henry Thode schrieb das Bild als erster dem in den sechziger und siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts tätigen sogenannten Franziskusmeister zu,⁴ der außer dem großen Fenster im Nordquerhaus und sechs Fenstern im Langhaus der Oberkirche⁵ auch den Christus- und Franziskuszyklus der Unterkirche schuf, mit dem die Freskierung von San Francesco in Assisi begann. Thodes Zuschreibung ist

San Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister, Diss. Bonn 1983, S. 86f.; Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 49f. und 216f., Nr. 27; Rosalind B. Brooke, *The Image of Saint Francis: Responses to Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge 2006, S. 296–300.

² Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der italienischen Dugentomalerei*, Diss. Münster i. W. 2007 (URL: <http://d-nb.info/98517224X/34>), S. 338.

³ Die detaillierteste Beschreibung der Porziuncola-Tafel gibt Elvio Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del 'Maestro di San Francesco' alla Porziuncola*, Assisi 1995, S. 73f.; das Muster auf dem Tuch erwähnt er jedoch nicht. Dass es frei mit der Hand gemalt und nicht etwa aufgedruckt ist, lassen die florealen Motive erkennen, die sich in kleinen Details unterscheiden und zuweilen den Abschluss des Pinselstrichs an Farbtröpfchen erkennen lassen.

⁴ Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885, S. 86f.

⁵ Zu den Glasfenstern des Franziskusmeisters siehe Frank Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi: Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997, S. 53–78 und 267–290, Nr. 100–164, mit Abb. 128–201.

bis heute nahezu unumstritten geblieben. Seit 1809 ist die Tafel in der Sakristei von Santa Maria degli Angeli bezeugt, der Basilika, die ab 1569 über der kleinen, Porziuncola genannten Kapelle in der Ebene unterhalb von Assisi erbaut wurde. Die der Maria geweihte Kapelle war der Gründungsort der franziskanischen Bruderschaft und Sterbeort des Heiligen.⁶ Dass die Tafel für die Porziuncola geschaffen wurde, legt die von Franziskus gehaltene Inschrift nahe, die sie als das Brett ausweist, auf dem Franziskus gelebt habe und gestorben sei.⁷ Dies entspricht der Darstellung im Fresko des Todes des hl. Franziskus in der Oberkirche, auf dem der Leichnam des Heiligen auf ein Holzbrett gebettet ist (Abb. 2).

Der fiktive Träger dieser Inschrift wurde in der bisherigen Forschung ausnahmslos als geöffnetes Buch angesehen. Doch geöffnete Bücher werden auf Franziskustafeln aus dieser Zeit, wie zum Beispiel auf derjenigen im Tesoro von San Francesco in Assisi (Abb. 3), zumeist durch die Andeutung weiterer Buchseiten mittels Strichen links und rechts der aufgeschlagenen Seiten veranschaulicht; diese fehlen hier.⁸ Manchmal wird der Buchschnitt auch durch einen breiteren Rand angedeutet, der farbig anders gehalten ist als die aufgeschlagenen Seiten, wie auf der kleinen, ebenfalls dem Franziskusmeister zugeschriebenen Tafel in der Galleria Nazionale dell'Umbria (Abb. 4), die ehemals Teil eines größeren Altarbilds auf dem Hauptaltar von San Francesco al Prato in Perugia war.⁹ Der Inschriftenträger auf der Porziuncola-Tafel ist jedoch nur von einer feinen, schwarzen Linie



3 Hl. Franziskus mit vier Wunderszenen, Detail. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco

⁶ Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1808, I, S. 11.

⁷ Zu dieser wörtlichen Interpretation der oberen Inschrift in der Forschungsliteratur siehe Lunghi (Anm. 3), S. 81f. Lunghi nimmt an, die Tafel sei auf einem Altar im Inneren der Porziuncola aufgestellt gewesen, um von den Pilgern als Reliquie seines Todesbetts verehrt zu werden.

⁸ Zur Tafel siehe Krüger (Anm. 1), S. 206–208, Nr. 12.

⁹ Zu dieser Tafel siehe zuletzt Angelo Tartuferi, in: *L'arte di Francesco* (Anm. 1), S. 200, Nr. 18 und Abb. S. 201.



4 Franziskusmeister, *Hl. Franziskus*.
Perugia, Galleria Nazionale
dell'Umbria



5 Franziskusmeister, *Hl. Franziskus*, Detail der unteren
Inschrift und des Tuch imitierenden Grunds. Assisi, Museo
della Porziuncola

konturiert, die ihn nicht als Buch ausweist. Auch der Träger der unteren Inschrift ist rahmenlos, und beide erinnern daher mehr an Urkunden als an Bücher, auch wenn ihre Texte in jeweils zwei Spalten auf dem ‘Blatt’ positioniert sind, im Gegensatz zu der für Urkunden typischen einspaltigen Disposition der Texte. Darüber hinaus bildet die Porziuncola-Tafel Texte ab, die nicht insgesamt wörtliche Bibelzitate sind, wie die Inschrift auf der kleinen Tafel des Franziskusmeisters in Perugia mit den Worten $\overline{\text{xpo}}$ CONFIXUS SUM CRUCI VI[VO] (Gal II, 19–20), auf der durch das angedeutete Buch als Inschriftenträger zugleich auch die Herkunft des Zitats aus der Bibel verdeutlicht ist. Auf den Schriftstücken der Porziuncola-Tafel sind dagegen Texte abgebildet, die Bibelworte paraphrasieren, jedoch nicht wörtlich zitieren.

Beide Schriftstücke auf der Tafel sind durch rote Zeilenlinien strukturiert. Der Grund der oberen Inschrift ist heller als jener der unteren, und während oben breite Buchstaben unterschiedlicher Größe abgebildet sind, sind die Buchstaben unten gleichmäßiger und teilweise verziert dargestellt, und der Text ist im Gegensatz zum oberen mit Interpunktionszeichen gestaltet.

Die obere Inschrift lautet: HIC LECTUS MICHl VI-VENTI FUIT ET MORIENTI. In der unteren Inschrift steht geschrieben:

ME $\overline{\text{ihc}}$ EXPRE	NEMO CAUSE
SSE DILECTU(M)	TUR SET $\overline{\text{xpc}}$
ME CO(M)PROBAT	GLORIFICETUR
E(SS)E · CUIUS SIC	CUI PLACUIT
ME STIGMATA	DIGNIS ME
STIGMATA ME	SIC ATOLLE
QUE DECORANT	RE SIGNIS
SANCTUS F	RANCISCUS

Beide Texte wurden bislang kontrovers gelesen, übersetzt und gedeutet. Die obere Inschrift wird inzwischen mehrheitlich im Sinne von “Dies war mein Bett im Leben und im Tod” verstanden und übersetzt;¹⁰ Übersetzungen, die das “hic” örtlich verstehen¹¹ beziehungsweise auf das vermeintliche Buch in den Händen des Heiligen beziehen,¹² werden mittlerweile nicht mehr diskutiert. Die Lesart der unteren Inschrift ist dagegen vor allem in ihrem ersten Teil auf der linken Bildhälfte nach wie vor umstritten (Abb. 5). Während Klaus Krüger und Elvio Lunghi das zentrale “me stigmata stigmata meque” zum einen auf die Stigmata Christi und zum anderen auf jene des hl. Franziskus beziehen,¹³ ‘verbessert’ Chiara Frugoni die Inschrift an dieser Stelle. Denn die Wiederholung des Wortes “stigmata” widerspreche der metrischen Struktur der Inschrift in leoninischen Versen und ziehe zudem eine mühevolle Übersetzung

¹⁰ Krüger (Anm. I) übersetzt: “Dies war mir Bettstatt zu Lebzeiten und im Tod”; Lunghi (Anm. 3), S. 81: “Questo fu il mio letto, da vivo e da morto”; Chiara Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin 1993, S. 297: “Questo letto fu il mio, mentre vissi e quando sono morto.”

¹¹ Leone Bracaloni, *L’arte francescana nella vita e nella storia di settecento anni*, Todi 1924, S. 156, meinte, die Tafel sei ehemals in der Cappella del Transito in der Porziuncola aufgestellt gewesen und übersetzt die obere Inschrift daher: “Qui, in questo luogo o camera, ebbi il mio letto in vita e vi riposai in morte.”

¹² Vgl. z. B. Brooke (Anm. I), S. 196, Anm. 56, die die Übersetzungen von Chiara Frugoni (siehe Anm. 10) und William R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to c. 1320 in Italy: A Catalogue*, Florenz 1999, S. 67f., Nr. 32, kritisiert. Ihre eigene Übersetzung ist jedoch völlig inakzeptabel: “This [book] was read to me while I was alive and when I was dying.”

¹³ Krüger (Anm. I), S. 49, übersetzt: “Jesus bestätigt ausdrücklich, dass ich ihm lieb sei, dessen Stigmata – meine Stigmata – mich so schmücken. Niemand bestreite das, sondern preise Christus, dem es gefiel, mich so mit würdigen Zeichen zu schmücken.” Lunghi (Anm. 3), S. 83, schlägt vor: “Gesù mi dimostra con chiarezza che sono il preferito. Mi fregiano tanto le sue stimmate quanto le mie stimmate. Nessuno metta questo in discussione ma sia resa gloria a Cristo. In tal modo a Questo piacque onorarmi con meritati sigilli.”

¹⁴ Thomas von Celano, “Vita prima s. Francisci”, in: *Analecta Franciscana*, Quaracchi 1926–1941, X, S. I–117: 69.

¹⁵ Frugoni (Anm. 10), S. 298, sowie *eadem*, “La voce di Francesco nelle tavole del XIII secolo”, in: *Segni del francescanesimo a Bitonto e in Puglia*, Akten der Tagung Bitonto 2011, hg. von Nicola Pice/Felice Moretti, Bari 2012, S. 13–64: 26. Die Inschrift müsste nach Frugoni demnach in ihrem ersten Teil lauten: “Me Iesus expresse dilectum comprobato esse, / cuius si me *signant* stigmata meque decorant” (meine Hervorhebung). Sie schlägt folgende Übersetzung vor:

nach sich. Frugoni ersetzt daher das erste “stigmata” in der Inschrift durch “signare”, auch weil Thomas von Celano dieses Verb in Bezug auf die Stigmata des hl. Franziskus verwende.¹⁴ Das “me” nach dem zweiten “stigmata” der Inschrift löscht sie.¹⁵ Enrica Neri Lusanna schloss sich jüngst dieser korrigierenden Lesart an.¹⁶

Es blieb von diesen Autoren und der gesamten bisherigen Forschung unbemerkt, dass sich die Inschrift an dieser Stelle einer rhetorischen Stilfigur bedient, die auch visuell veranschaulicht wird. So sind die beiden Wortpaare “me stigmata” und “stigmata me” in zwei direkt aufeinanderfolgenden Zeilen kreuzweise angeordnet. Dabei handelt es sich um die rhetorische Figur der Epanodos (lateinisch *regressio* oder *reversio*) als Sonderfall des Chiasmus, bei der Worte in umgekehrter Reihenfolge wiederholt werden, um das Gesagte zu verstärken.¹⁷ Die Formulierung “me stigmata – stigmata meque” betont also, dass es die Wundmale Christi, Christi Wundmale!, sind, die den Heiligen schmücken. Dass die rhetorische Stilfigur gerade an der Stelle der Inschrift zur Anwendung kommt, an der die Stigmata des Heiligen genannt werden, und gerade hier der Fluss der leoninischen Verse unterbrochen wird, ist äußerst sinnfälliger. Die rhetorische Figur wird darüber hinaus durch die vertikale Disposition der Wortpaare “me stigmata stigmata me(que)” auch visuell veranschaulicht, so dass die überragende Bedeutung der Wundmale sowohl auf der Text- wie auf der Bildebene hervorgehoben wird.

Ich schlage also folgende Lesart der beiden Inschriften vor:

Dies war mein Bett, als ich lebte und als ich starb.

Jesus beglaubigt ausdrücklich, dass ich ihm lieb bin,
dessen Stigmata mich und mich (seine) Stigmata!, so

schmücken. Niemand klage an, sondern preise Christus,
dem es gefiel, mich durch würdige Zeichen so emporzuheben. Heiliger Franziskus.

Mit der Stilfigur der Epanodos wird das Kreuz betont, das auch die formale Struktur der Porziuncola-Tafel grundlegend bestimmt. So wird das hochrechteckige Format der Tafel gegliedert durch die prononciert langgezogene Figur des Franziskus, die das Bild vertikal in zwei symmetrische Hälften teilt. Das kleine Kreuz in seiner Rechten hält er so vor seiner Körpermitte, dass dessen Vertikale durch den überlangen Strick des Habits verlängert wird. Die Horizontale der Querarme des Kreuzes wird durch die obere Blumenborte des Tuchs in seinem Rücken aufgenommen und bis zu den seitlichen Rahmen der Tafel fortgeführt. Unmissverständlich ist so die Zentralität des Kreuzes unterstrichen. Die untere Inschrift ist also kein Fremdkörper im Bild, sondern nimmt an ihrer Kernstelle zu den Wundmalen die Struktur des Bildes auf, wie sich auch umgekehrt das Bild mit seiner kreuzenden Vertikale und Horizontale auf die sich diagonal kreuzenden Worte in der Inschrift bezieht.

Zu Recht hat Frugoni die Nähe der leoninischen Verse der unteren Inschrift auf der Porziuncola-Tafel besonders zu den Inschriften auf den Stadtsiegeln von Terni, Gubbio, Orvieto und Perugia betont, in denen durch die Reimform städtischer Stolz und die Unabhängigkeit der jeweiligen *civitas* zum Ausdruck gebracht werde.¹⁸ Zu ergänzen ist hier der Verweis auf das Siegel von Pisa (Abb. 6), dessen Umschrift wie das Siegel Gubbios das Begriffspaar *signum* – *dignum* aufweist.¹⁹ Auf der gemalten Urkunde im unteren Bildteil der Porziuncola-Tafel erscheint es in der Pluralform “*dignis* – *signis*” auf der rechten Seite. Frugoni bezieht den Satzteil, zu

“Gesù manifestamente comprova che io son il suo diletto, Gesù del quale mi segnano e mi decorano queste stimmate; nessuno indagherà dubbioso ma pensi a glorificare Cristo cui piacque esaltarmi così con questi preziosi sigilli” (*ibidem*, S. 26).

¹⁶ Neri Lusanna (Anm. I), S. 198.

¹⁷ Siehe Jochen Metzger, s. v. Epanodos, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, II, S. 1240–1242: 1240.

¹⁸ Frugoni (Anm. 10), S. 299, S. 318, Anm. 173; *eadem* (Anm. 15), S. 27.

¹⁹ Die Umschrift des Pisaner Siegels lautet: “*Urbis me dignum / Pisane noscite signum*”; vgl. zuletzt Ruth Wolff, “*Descriptio civitatis*: Siegel-Bilder



6 Bulle der Stadt Pisa. Florenz,
Archivio di Stato, Diplomatico,
Riformagioni, Atti pubblici,
26.11.1179

und Siegel-Beschreibungen", in: *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt*, hg. von Jörg Oberste, Regensburg 2008, S. 129–144.

²⁰ Frugoni (Anm. 10), S. 298f.; *eadem* (Anm. 15), S. 27.

²¹ Angelo Tartuferi, in: *L'arte di Francesco* (Anm. 1), S. 280, Nr. 50 und Abb. S. 281.

²² Dillian Gordon, "A Perugian Provenance for the Franciscan Double-Sided Altarpiece by the Maestro di S. Francesco", in: *The Burlington Magazine*, CXXIV (1982), S. 70–77: 76, hat den Farbunterschied zwischen den Stigmata an den Händen und Füßen und der Seitenwunde als erste beobachtet. Sie führte ihn auf Bonaventuras Beschreibung der Wundmale in der *Legenda maior* zurück und schlug daher das Jahr 1266, in dem Bonaventuras

dem es gehört – "cui placuit dignis me sic attollere signis" – und ihre 'Verbesserung' des "me stigmata" in "me signant" auf Korroborationsformeln in zeitgenössischen Notarsurkunden, die am Abschluss der Urkunde und vor den Unterschriften ihrer Beglaubigung dienen und in der die Beglaubigungsmittel aufgezählt werden.²⁰

Tatsächlich aber ist die untere Inschrift nicht nur durch ihren notarielle Urkunden imitierenden Sprachduktus authentisiert, wie Frugoni meint, sondern auch von Franziskus als Autor signiert, denn unter dem Text ist in großen Buchstaben zu lesen: "Sanctus Franciscus". Beide Schriftstücke sind zudem durch die Wundmale des Heiligen als Abdrücke des Siegelstempels Christi authentisiert – das obere durch die Stigmata an den Händen und das untere durch jene an den Füßen. Denn die Stigmata des Heiligen sind auf der Tafel nicht dunkel oder schwarz gemalt, wie auf den meisten Franziskustafeln des 13. Jahrhunderts, etwa der Bardi-Tafel in Santa Croce in Florenz²¹ oder der bereits erwähnten kleinen Tafel in Perugia (Abb. 4), auf der nur die Seitenwunde rot ist.²² Auch im sogenannten Engelfenster des Franziskusmeisters im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi sind die Wundmale an Händen und Füßen schwarz.²³

Das auffällige leuchtende Rot der Wundmale auf der Porziuncola-Tafel, die zudem proportional zu den Händen und Füßen des Heiligen größer als auf anderen Franziskustafeln dargestellt sind, verweist daher nicht nur auf Blut und damit auf die Analogie der Stigmatisation des Franziskus zur Passion Christi, wie Krü-

Legenda maior und die *Legenda minor* zu den alleingültigen Viten des Heiligen erklärt wurden, als *terminus post quem* für die Tafel vor. Vgl. auch *eadem*, "Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Double-Sided Altarpieces: Form and Function", in: *Studies in the History of Art*, LXI (2002), S. 228–249. Auch Viviana Cerutti, in: *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, Kat. der Ausst. Todi 2006/2007, hg. von Fabio Bisogni/Enrico Menestò, Mailand 2006, S. 172f., Nr. V.21, führt die Ikonographie dieser Tafel auf Bonaventura zurück, da der Heilige als "Christi signifer gloriose" (glorreicher Kreuzträger Christi) dargestellt sei (Bonaventura, "Legenda maior s. Francisci", in: *Analecta Franciscana*, X [1926–1941], X, 9, S. 652).

²³ Martin (Anm. 5), Abb. 194.

ger vermutete,²⁴ sondern auch auf das Rot der edelsten Farbe von Siegelwachs.²⁵ Denn die kreisrunden Stigmata des Heiligen sind so zu den beiden Schriftstücken positioniert, dass sie auch als ihnen anhängende beziehungsweise aufgedruckte Siegel zu verstehen sind.²⁶

Donadiieu-Rigaut hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass auf franziskanischen Bildern der Bestätigung der Ordensregel keine Siegel dargestellt sind, die die päpstliche Urkunde beglaubigen, im Gegensatz zu Bildern der Regelbestätigung anderer Bettelorden, wie insbesondere der Karmeliter oder Dominikaner.²⁷ Diese Absenz erklärt sich für Donadiieu-Rigaut durch die Assoziierung der beiden Szenen der Regelbestätigung und der Stigmatisation auf der im Museo Civico von Pistoia aufbewahrten Franziskus-Tafel (ca. 1250), in der im Giebel links und rechts des Heiligen die Regelbestätigung durch Innozenz III. beziehungsweise die Stigmatisation dargestellt sind

(Abb. 7).²⁸ Damit sei links die päpstliche Approbation eines "Projekts des kollektiven Lebens" dargestellt und rechts die Approbation einer "Einzelexistenz in Konformität mit dem christlichen Vorbild".²⁹ Auch im Falle von Giotto's Tafel im Louvre mit der monumentalen Stigmatisation und den drei Szenen des Traums Innozenz' III., der Regelbestätigung und der Vogelpredigt (Abb. 8) sieht Donadiieu-Rigaut einen engen Zusammenhang von Stigmatisation und Regelbestätigung. Denn eine imaginäre Vertikale führe von der Giebelspitze der Tafel über die Handinnenfläche von Franziskus' stigmatisierter Linken zu dem kleinen Pergament mit der Regelbestätigung, das der Papst und Franziskus in den Händen halten (hier hat sich keine Inschrift erhalten). Das wahrhafte Siegel Christi, eingedrückt in das Fleisch des Franziskus, mache so jegliches *signum* einer menschlichen Verwaltung überflüssig, sei es auch die päpstliche selbst.³⁰

²⁴ Krüger (Anm. I), S. 49.

²⁵ In Rot siegelten die großen Kanzleien, die dieser Farbe über Jahrhunderte treu blieben, während die Orden, wie v. a. der Orden des hl. Johannes zu Jerusalem (der spätere Malteserorden), den Gebrauch der verschiedenen Siegel Farben streng regelten (vgl. Harry Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, Leipzig 1889, I, S. 933, und Giacomo Carlo Bascapé, *Sigillografia: il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte*, Mailand 1969, I, S. 68). Im Franziskanerorden wurde entsprechend dem Armutsideal zunächst vor allem in Naturwachs, d. h. in gelblicher oder bräunlicher Farbe gesiegelt, manchmal mit einem dünnen Überzug rötlich gefärbten Waxes (*ibidem*, II, S. 207).

²⁶ Bezogen auf die Wundmale an den Füßen hat dies Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 95f., bereits angedeutet.

²⁷ Dominique Donadiieu-Rigaut, "L'Ordre franciscain en images: le corps, la règle et le sceau", in: *Le immagini del francescanesimo*, Akten der Tagung Assisi 2008, Spoleto 2009, S. 91–116. Dies kann nach meinem Dafürhalten angesichts von Bildern mit der nur mündlichen Approbation der franziskanischen Regel durch Innozenz III. (1221) nicht verwundern. Nicht umsonst wird diese Regel auch als *regula non bullata* bezeichnet, d. h. als Regel, die nicht durch eine päpstliche Urkunde mit dem angehängten päpstlichen Siegel, der Bleibulle, authentisiert ist. Franziskanische Bilder, wie z. B. die Szenen im Franziskuszyklus der Oberkirche von San Francesco in Assisi und auf Giotto's Louvre-Tafel, stellen nicht, wie Donadiieu-Rigaut meint, zunächst diese mündliche Approbation dar, sondern eine Kontamination dieses Ereignisses mit der späteren schriftlichen Approbation durch Honorius III. (1223). Der Titulus unterhalb des Freskos in

Assisi nennt den Namen des bestätigenden Papstes nicht (vgl. Nicolangelo D'Acunto, "Le didascalie del ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi", in: *Le immagini del francescanesimo*, S. 186, Nr. 7: "[Cum papa approbavit regulam et dedit de penitentia predicanda mandatum et] fr[atribus qui sanctum fuerant comitati fecit coronas fieri, ut] ve[rbum Dei predicarent]"). Durch den engen Bezug dieses Bildes auf das vorhergehende mit dem Traum Innozenz' III. wird dem Betrachter jedoch nahegelegt, es handle sich auch bei der Regelbestätigung um Innozenz III. Andererseits ist in der Inschrift der dargestellten Urkunde das *incipit* der bullierten, also besiegelten Regel Honorius' III. zu lesen (vgl. Chiara Frugoni, *Due papi per un giubileo: Celestino V, Bonifacio VIII e il primo Anno Santo*, Mailand 2000, S. 223–226). Aber auch wenn in späterer Zeit ausdrücklich die schriftliche Approbation der *regula bullata* visualisiert wird, ist kein Siegel abgebildet, wie Donadiieu-Rigaut richtig anhand der Fresken von Benozzo Gozzoli im Chor von San Francesco in Montefalco oder von Domenico Ghirlandaio in der Cappella Sassetti in Florenz beobachtet.

²⁸ Vgl. zuletzt Angelo Tartuferi, in: *L'arte di Francesco* (Anm. I), S. 184, Nr. 9, und Abb. S. 185; Krüger (Anm. I), S. 198f., Nr. 4.

²⁹ Donadiieu-Rigaut (Anm. 27), S. 110f.

³⁰ *Ibidem*, S. 111. Vgl. zu dieser Tafel zuletzt Donal Cooper, "Giotto di Bondone, 'La Stigmatisation de saint François d'Assise', vers 1298", in: *Giotto e compagni*, Kat. der Ausst., hg. von Dominique Thiébaud, Paris 2013, S. 76–93, Nr. 3, der Donadiieu-Rigauts Aufsatz offensichtlich nicht kennt. Ein drittes Beispiel sieht Donadiieu-Rigaut in dem Altartafel des Nicolás Francés (ca. 1434), das im Prado in Madrid aufbewahrt wird und in drei übereinander dargestellten Szenen unten den hl. Franziskus vor dem Sultan, in der Mitte den Traum Innozenz' III. und die Regelbestätigung und oben



7 Master der Kreuztafel Nr. 434 (Coppo di Marcovaldo?) und Master von Santa Maria Primerana, *Der hl. Franziskus mit acht Szenen aus seiner Vita und Wundertaten post mortem*. Pistoia, Museo Civico



8 Giotto, *Stigmatisation des hl. Franziskus*.
Paris, Musée du Louvre

Die Porziuncola-Tafel als Urbild der Visualisierung der authentisierenden Stigmata des Heiligen, mit der nicht nur die Stigmata verteidigt, sondern überhaupt dieses und nachfolgende Bilder des Heiligen mit seinen Wundmalen authentisiert und autorisiert werden, hat Donadieu-Rigaut übersehen.

Die Texte auf den beiden Schriftstücken der Porziuncola-Tafel sind in der ersten Person gehalten, so als habe sie Franziskus selbst *post mortem* verfasst. Dennoch unterscheiden sie sich grundsätzlich voneinander. Denn der Text oben weist die Bildtafel knapp und in einfacher Formulierung als das Bett aus, auf dem er gelebt hat und gestorben ist, also als eine bedeutende Berührungsreliquie. Der wenig elaborierten sprachlichen Form entspricht die Einfachheit der Buchstaben unterschiedlicher Größe, die – im Gegensatz zu den Buchstaben unten – keinerlei Verzierungen aufweisen, wodurch ersichtlich wird, dass es sich hierbei um eine gewollte Schlichkeit handelt. Bartoli Langeli charakterisiert die autographen Schriften des Heiligen als „una scrittura comune“ mit einem „alfabetismo elementare“.³¹ Es ist also durchaus möglich, dass die Tafel hier ein von eigener Hand geschriebenes Schriftstück des Heiligen visualisieren will. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass auch die autographen Schriften des Franziskus als Reliquien verehrt wurden, so wie das kleine Pergament, auf dessen Fleischseite die *Laudes Dei altissimi* und auf der Fellseite die *Benedictio*

fratri Leoni geschrieben waren (Abb. 9).³² Bereits im Inventar des Sacro Convento von San Francesco aus dem Jahr 1338 ist es unter den Reliquien notiert, aufbewahrt in einer beidseitig verglasten Holztafel.³³ Thomas von Celano und Bonaventura berichten mit den gleichen Worten, dass das Schriftstück „Wunderbares“ bewirkt habe.³⁴

Der in einfachen Worten geschriebene Text auf dem Blatt, das Franziskus präsentiert, reflektiert so auf zweifache Weise den Reliquienstatus der Tafel, wobei die beiden Aspekte in einer dialektischen Spannung zueinander stehen. Denn zum einen spricht er über den Bildträger, auf den er gemalt ist und den er erst als Berührungsreliquie des Heiligen zu erkennen gibt. Zum anderen ist er als Schriftstück visualisiert, das auf die von Franziskus mit eigener Hand verfassten und als Reliquien verehrten *carte* alludiert, die ihrerseits Berührungsreliquien sind. Durch den physischen Kontakt mit der Reliquie des Bildgrunds wird der fingierte Autograph selbst zur Reliquie. Andererseits verleugnet die Tafel nicht ihre Fiktionalität, denn der Bildgrund und ein möglicher Abdruck des toten Franziskus sind nicht zu sehen; die Tafel wird nicht hinter Glas gezeigt, sondern ist zum Träger eines gemalten Bilds geworden. Ihr aufgesetzter Rahmen besteht nicht aus Goldschmiedearbeiten, sondern imitiert diese nur, und die ehemals mit Kristallglas bedeckten Farbfolien täuschen Emaillearbeiten nur vor.³⁵ Die von Franziskus prä-

die Stigmatisation zeigt. Auch hier sei die Regel als schriftliches Zeugnis der Konformität des Heiligen mit Christus visualisiert, die direkt im Fleisch Franziskus' von Christus besiegelt sei.

³¹ Attilio Bartoli Langeli, *Gli autografi di frate Francesco e frate Leone*, Turnhout 2000, S. 23.

³² Der einzige andere Autograph ist die *Epistola fratri Leoni*, die sich in der Cappella delle Reliquie im Dom von Spoleto befindet. Die Schriften des hl. Franziskus sind erschienen in: *Die Opuscula des hl. Franziskus von Assisi: Neue textkritische Edition*, hg. von Kajetan Esser, Grottaferrata 1976. 2009 erschien die Neuedition *Francisci Assisiensis Scripta*, hg. von Carlo Paolazzi OFM, Grottaferrata 2009. Zu den wichtigen Unterschieden zwischen den beiden Editionen siehe Carlo Paolazzi, „Novità nel testo critico degli *Scripta* di Francesco

d'Assisi, in rapporto all'edizione Esser“, in: *Archivum Franciscanum Historicum*, CII (2009), S. 353–390.

³³ Ms. Assisi 344, zit. nach Bartoli Langeli (Anm. 31), S. 17: „Item una tabula lignea cum vitro ex utraque parte, in qua est Benedictio quam dedit sanctus Pater Franciscus fratri Leoni socio suo, scripta manu propria eiusdem sancti patris; et Laudes eius sunt in eadem.“

³⁴ Thomas von Celano, „Vita secunda s. Francisci“, in: *Analecta Franciscana*, Quaracchi 1926–1941, X, S. 127–268, hier Kap. XX, 49, S. 161: „[...] servatur littera et in posterum miranda effecit“. Bonaventura (Anm. 22), S. 557–662, hier Kap. XI, 9, S. 609: „Servatur littera, et cum in posterum miranda effecerit [...]“

³⁵ Krüger (Anm. I), S. 50.



9 Autograph des Franziskus von Assisi, 1224. Assisi, Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie

sentierte Urkunde schließlich ist nicht der Tafel beigegeben, sondern ganz klar eine fingierte, gemalte Urkunde.

Der Text der unteren Inschrift ist im Gegensatz zur oberen in einem gehobenen Stil und in Reimform gehalten und mit verzierten Buchstaben und Interpunktionszeichen gestaltet. Er ist wie der obere in der ersten Person geschrieben, sein Autor ist also Franziskus selbst. Dennoch gibt er sich eher als 'diktierter' Text zu erkennen, der aus der Zusam-

menarbeit mit einem versierteren Schreiber entstanden ist, so wie es Bartoli Langeli für die erhaltenen nicht autographen Schriften des Franziskus dargestellt hat.³⁶

Die Porziuncola-Tafel und der Franziskus- und Christuszyklus der Unterkirche

Auch der Franziskuszyklus der Unterkirche von San Francesco in Assisi war ursprünglich reich an Inschriften. Diese befanden sich sowohl in den Bild-

³⁶ Bartoli Langeli (Anm. 31), S. 57–75.

feldern selbst als auch auf ihren oberen und unteren Begrenzungstreifen, haben sich aber leider nur sehr fragmentarisch erhalten. Wie Saskia Esser gezeigt hat, lässt das nur kleine Fragment der Inschrift unterhalb des Stigmatisationsfreskos ([...]NIS · NEMO [C]Ausetur sed x̄ps glorificetur) jedoch klar erkennen, dass diese Inschrift wie der untere Text auf der Porziuncola-Tafel gereimt war und zumindest partiell denselben Wortlaut gehabt haben muss.³⁷ Die Inschrift unter dem Fresko (Abb. 10) könnte daher vor dem Hintergrund mittelalterlicher Urkunden- und Beglaubigungspraxis Italiens eine Kopie der Schrift auf der Tafel sein, oder in mittelalterlicher Ausdrucksweise ihr *exemplum*. *Exemplar* beziehungsweise *exemplum* sind technische Begriffe des Notariats im mittelalterlichen Italien, die im heute gebräuchlichen Sinne ‘Original’ und ‘Kopie’ bedeuten.³⁸ Diese notariellen Begriffe verwendete auch Franziskus selber in seinen Briefen, wenn er etwa in seiner *Epistola ad clericos* empfiehlt, sein Schreiben in Kopien zu vervielfältigen (“*esemplari*”) und zu verbreiten.³⁹ Neben einfachen Kopien gab es authentische Kopien, die beglaubigt sein mussten, entweder wie die Originalurkunde durch ein Siegel oder durch die Unterschrift und das handgezeichnete *signum* des die Kopie anfertigenden Notars, um die gleiche Rechtskraft wie das Original zu besitzen. Die ‘Kopie’ der unteren Inschrift der Porziuncola-Tafel ist auf dem Stigmatisationsfresko der Unterkirche wie

das ‘Original’ mit den Siegeln des Heiligen, das heißt mit den Wundmalen beglaubigt – mit dem Unterschied, dass das Fresko narrativ entfaltet, wie Franziskus von Christus die Wundmale als Siegel empfängt.

Doch nicht nur der Inhalt der unteren Inschrift auf der Porziuncola-Tafel, sondern auch ihr Schrifttyp stimmt mit dem Inschriftenfragment im Stigmatisationsfresko der Unterkirche überein. Hier ist daran zu erinnern, was Attilio Bartoli Langeli für das italienische Notariat für die Zeit ab dem 13. Jahrhundert beschrieben hat: Betrachtet man ein notarielles Schriftstück aus dieser Zeit, hat man einerseits ein vereinheitlichtes Produkt vor Augen, das vielen anderen notariellen Schriftstücken hinsichtlich des Formulars, des Notariatszeichens und im Schrifttyp ähnelt. Dennoch kann man, besonders bei begabteren Notaren, sofort und ohne eine Zeile oder die Unterschrift zu lesen, das Schriftstück eines Notars von dem eines anderen unterscheiden: aufgrund der jeweils individuellen Handschrift, der Anordnung des Textes und zuweilen der Einfügung kleiner persönlicher Zeichen, die niemals einem gängigen Standard entsprechen. Hierdurch veranschaulicht der Notar, dass dieses Schriftstück *seines* ist und erhöht die Glaubwürdigkeit des Dokuments.⁴⁰ Ebenso verhält es sich nach meinem Dafürhalten in Assisi: Der partiell identische Wortlaut, aber vor allem die gleich gestalteten Schriftzüge auf der Tafel und dem Fresko bestätigen

³⁷ Esser (Anm. I), S. 31f., 86–97. Esser vermutet, dass dem Text der Tafel von Santa Maria degli Angeli und dem Franziskuszyklus in der Unterkirche von San Francesco in Assisi eine gereimte Franziskusvita als gemeinsame schriftliche Quelle zugrunde gelegen haben muss. Nach meinem Dafürhalten ist dies eher auszuschließen. Denn die Inschriften und das Bild fügen sich im Fall der Porziuncola-Tafel so gut zusammen, dass vielmehr davon auszugehen ist, dass die Texte eigens für die Tafel komponiert wurden. Essers Aufnahme des Inschriftenbestands bedarf einer Revision, die ich in meinen Untersuchungen zum Zusammenhang von Schrift, Bild und Ornament im Franziskus- und Passionszyklus der Unterkirche leisten werde.

³⁸ Vgl. Federico Bambi, *Una nuova lingua per il diritto: il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355–57*, Mailand 2009, S. 495. Meistens

wird das Wort *exemplum* für die Kopie benutzt und *exemplar* für das Original, doch nicht selten ist auch die jeweils umgekehrte Bedeutung belegt.

³⁹ Franziskus, *Epistola ad clericos*, II, 15: “Hoc scriptum, ut melius debeat observari, sciant se benedictos a Domino Deo, qui illud fecerint *esemplari*”, zit. nach Carlo Paolazzi, “Le *Epistole* maggiori di frate Francesco”, in: *Archivum Franciscanum Historicum*, CI (2008), S. 3–48: 6 (meine Hervorhebung). Zu den zahlreichen *exempla*, die v. a. in städtischen Archiven, aber auch in Konventen wie demjenigen von Assisi aufbewahrt wurden, vgl. Girolamo Arnaldi, “La formazione di un archivio: documenti procurati”, in: *Francesco d’Assisi: documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature*, Kat. der Ausst. Perugia/Todi/Foligno, hg. von Attilio Bartoli Langeli et al., Mailand 1982, S. 68–72.

⁴⁰ Attilio Bartoli Langeli, *Notai: scrivere documenti nell’Italia medievale*, Rom 2006, S. 106.



10 Franziskusmeister, *Seraph, Fragment der Stigmatisation des hl. Franziskus*. Assisi, San Francesco, Langhaus der Unterkirche



11 Franziskusmeister, *Christus auf dem Salbstein*. Assisi, San Francesco, Langhaus der Unterkirche

wie die besiegelnden Wundmale die Authentizität des Bilds. Die authentisierende Funktion der Tafel und ihrer Inschriften wird so ‘kopiert’ und auf Bilder des Heiligen in der Unterkirche übertragen.⁴¹

Dem Fresko der Stigmatisation auf der Süd- wand des Langhauses ist auf der Nordwand das Bild von Christus auf dem Salbstein gegenübergestellt (Abb. II). Pater Gerhard Ruf machte darauf auf-

merksam, dass dieses in der italienischen Kunst einzigartige, “zeitlose Bild des geopferten Heilands” von gestickten Grabtüchern (*epitaphioi*) der Ostkirche inspiriert sei, wobei der im Tod erniedrigte Christus in der byzantinischen Karfreitagsliturgie zum König der Herrlichkeit erhöht werde. Auf dem Fresko in Assisi werde das durch den “auffallend prächtigen Nimbus Christi” deutlich. Durch die Konfrontation mit dem

⁴¹ Damit verweisen die Schriften auf Tafel und Fresko auf einen für Italien kennzeichnenden Urkundentypus, der in der Diplomatik noch kaum untersucht ist; die von ein- und demselben Notar in mehrfacher Ausführung geschriebenen Urkunden, deren Schriftbild nahezu identisch ist und die gleichzeitig besiegelt sind. Diese Urkunden stehen nicht in einem Verhältnis von Original und Ko-

pie zueinander, sondern jede dieser Urkunden hat einen ‘originalen’ Charakter, auch wenn sie in mehreren Exemplaren vorliegen. Vgl. zu derartigen Urkunden am Beispiel von Rechtsgutachten Ruth Wolff, “Autorität und Authentizität: Zum Verhältnis von Text und Siegel-Bild am Beispiel des Rechtsgutachtens Giovanni d’Andreas vom 9.5.1329”, in: *Rechtsgeschichte*, XIII (2008), S. 60–79.

12 Franziskusmeister,
Tafelkreuz, Detail
des Suppedaneums
mit kniendem
Franziskus. Perugia,
Galleria Nazionale
dell'Umbria



Stigmatisationsfresko werde gezeigt, dass Franziskus 'bildhaft' am Leiden Christi teilgenommen habe.⁴² In dem Tuch, das den Hintergrund der Porziuncola-Tafel bildet, erkannte wiederum Michele Bacci ein Echo des byzantinischen Epitaphios.⁴³ Da sich die Tafel als Todesstatt des Franziskus ausweist, ist das Tuch in der Tat als Grabtuch des Heiligen zu verstehen, dessen bildhafter Verweis auf das Leiden und den Tod Christi durch fast identische geometrische Muster auf Tafelkreuzen des Franziskusmeisters deutlich wird. So sind auf dem Suppedaneum der mit dem Datum 1272 versehenen *croce dipinta*, die sich ehemals in San Francesco al Prato in Perugia befand und heute in der Galleria Nazionale dell'Umbria aufbewahrt wird (Abb. 12),⁴⁴

wie auf der Porziuncola-Tafel goldene Rhomben mit einem florealen Motiv vor einem dunklen Grund zu sehen. Hier kniet Franziskus mit deutlich erkennbaren Stigmata vor den Füßen Christi mit den Wundmalen, aus denen Blut nach unten strömt. Das gleiche Muster ist auch auf den Suppedanea des kleinen, doppelseitig bemalten Tafelkreuzes im selben Museum abgebildet, das wohl ebenfalls vom Franziskusmeister geschaffen wurde.⁴⁵ Im Detail der Musterung weniger präzise übereinstimmende, doch grundsätzlich ähnliche Rhombenmuster finden sich auf zahlreichen Tafelkreuzen.⁴⁶ Ihre Prototypen sind Tafelkreuze des Giunta Pisano,⁴⁷ unter denen das Muster des gemalten Tuchs auf dem Tafelkreuz in San Domenico in Bolo-

⁴² Gerhard Ruf OFMConv., *Das Grab des hl. Franziskus: Die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg/Basel/Wien 1981, S. 39f.

⁴³ Michele Bacci, "Immagini sacre e pietà 'topografica' presso i Minori", in: *Le immagini del francescanesimo*, Akten der Tagung Assisi 2008, Spoleto 2009, S. 31–57: 38, der das reiche Ornat sowohl gemalter Epitaphioi als auch des auf der Porziuncola-Tafel dargestellten Tuchs hervorhebt.

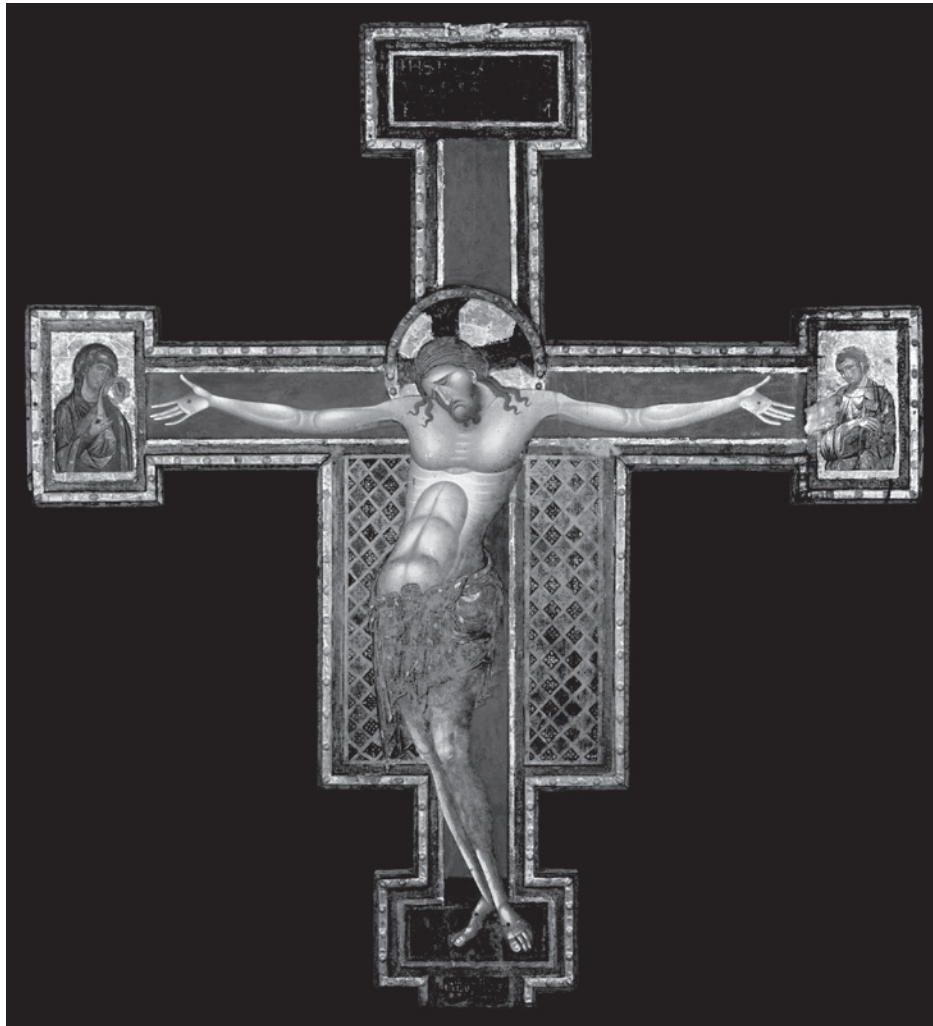
⁴⁴ Serena Romano, in: *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria: studi e restauri*, hg. von Caterina Bon Valsassina/Vittoria Garibaldi, Florenz 1994, S. 63–65, Nr. 5. Das Muster auf der Franziskustafel ist komplexer, weil die Rhomben hier ihrerseits mit kleineren Rhomben gefüllt sind.

⁴⁵ *Ibidem*, S. 55–57, Nr. 3. Einzelne Rhomben sind wie in einer Vergrößerung mit goldener Zeichnung auf blauem Grund auf den Kreuzenden des

Querbalkens des Tafelkreuzes des Maestro dei Crocifissi Blu (ca. 1260–1263) dargestellt, das sich in Assisi im Museo del Tesoro der Basilika von San Francesco befindet; siehe Cerutti (Anm. 22), S. 174, Nr. V.22, Abb. S. 175.

⁴⁶ So z. B. zu Seiten des Körpers Christi auf dem Tafelkreuz des Maestro dei Crocifissi Francescani in der Pinacoteca Comunale in Faenza, das vermutlich der franziskanischen Compagnia della Santa Croce in Faenza gehörte und auf dem zu Füßen Christi ebenfalls der hl. Franziskus abgebildet ist (vgl. zuletzt Angelo Tartuferi, in: *L'arte di Francesco* [Anm. 1], S. 190f., Nr. II).

⁴⁷ Francesca Pasut, *Ornamental Painting in Italy (1250–1310): An Illustrated Index (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Supplement)*, Florenz 2003, S. 29, 35, 70, 138.



13 Giunta Pisano,
Tafelkreuz.
Bologna,
San Domenico

gna demjenigen auf der Porziuncola-Tafel am meisten gleicht (Abb. 13). Ob das verlorene Tafelkreuz, das Giunta Pisano im Auftrag von Bruder Elias für San Francesco in Assisi schuf, ebenfalls ein Rhombenmuster aufwies, wissen wir leider nicht. Die Porziuncola-Tafel und die Gegenüberstellung der Szenen von Christus auf dem Salbstein und der Stigmatisation des Franziskus in der Unterkirche bestätigen so, was Ka-

tharina Christa Schüppel für Tafelkreuze “mit textilimitierendem Fond” aus späterer Zeit annimmt: Durch die gemalten Stoffe sei der Betrachter “nicht mehr allein Zeuge der Kreuzigung”, sondern wohne “einer überzeitlichen (fiktiven) Reliquienweisung” bei.⁴⁸

Die zwei Engel auf der Porziuncola-Tafel halten in der unverhüllten Hand nicht, wie auf dem von Bacci abgebildeten Epitaphios des 12. Jahrhunderts in der

⁴⁸ Katharina Christa Schüppel, “Tafelkreuze mit textilimitierendem Fond”, in: *Beziehungreiche Gewebe: Textilien im Mittelalter*, Frankfurt a. M. et al. 2012, S. 37–54: S. 45. Vgl. anhand eines Einzelfalls auch den Beitrag

von Daniela Lunghi, “Il tessuto ‘a rote’ raffigurato nella Croce dipinta di Barnaba di Modena”, in: *Museo di Sant’Agostino: sculture lignee e dipinti su tavola*, hg. von Ida Maria Botta, Bologna 1994, S. 30–34; Paola Frattaroli,

Eremitage in St. Petersburg und wie bei Epitaphioi ansonsten üblich,⁴⁹ *rhypidia* (liturgische Fächer), sondern königliche Lilienszepter. Mit der anderen Hand, deren Verhüllung ihre Verehrung für den Heiligen unterstreicht, halten sie nicht Patene, also liturgische Schalen, wie Lunghi schreibt,⁵⁰ sondern Globen mit dem eingeschriebenen Kreuz, wie Frugoni richtig gesehen hat.⁵¹ Franziskus ist also in die Sphäre der *ecclesia triumphans* enthoben, von einem kostbar dekorierten Nimbus bekrönt und von Symbolen kaiserlicher und göttlicher Herrschaft umgeben.

Die Porziuncola-Tafel und Bonaventura

Frugoni interpretierte die beiden Inschriften der Tafel als Beweis für einen engen Kontakt zum Werk des franziskanischen Ordensgenerals und Theologen Bonaventura und vermutete, dass seine Schriften die Quelle für das Bild waren beziehungsweise umgekehrt das Bild Bonaventuras Schrifttum beeinflusste. Denn zu Recht erkannte sie in den beiden Texten auf der Porziuncola-Tafel enge Parallelen zum vierten Abschnitt von Kapitel XIV der *Legenda maior s. Francisci*, in dem die Konformität des lebenden, sterbenden und toten Franziskus mit Christus hervorgehoben wird.⁵²

O vere christianissimum virum, qui et vivens Christo
viventi et moriens morienti et mortuus mortuo perfecta
esse studuit imitatione conformis et *expressa* promeruit
similitudine *decorari*!⁵³

“Il fondo tessuto nella croce degli Scrovegni: alcune ipotesi tecniche”, in: *La Croce di Giotto: il restauro*, hg. von Davide Banzato, Mailand 1995, S. 50–56.

⁴⁹ Bacci (Anm. 43), Taf. III, Abb. 3.

⁵⁰ Lunghi (Anm. 3), S. 74.

⁵¹ Frugoni (Anm. 10), S. 296.

⁵² *Ibidem*, S. 297.

⁵³ Bonaventura (Anm. 22), XIV, 4, S. 622 (meine Hervorhebungen). “Wie war doch der ein vollkommener Christ, der lebend dem lebenden und sterbend dem sterbenden und tot dem toten Christus in gleichförmiger Nachahmung nachfolgen wollte und der es darum verdient hat, mit ausdrücklicher Ähnlichkeit zu ihm geschmückt zu werden!” (meine Übersetzung).

Lunghi verwarf die Idee einer Einflussnahme Bonaventuras auf die Tafel und hielt ihre Entstehung eher von Papst Alexander IV. (1254–1261) gelenkt.⁵⁴ Krüger vermutete, dass die Tafel “im Rahmen der assisianischen Monumentalausstattungen seit Beginn der 1260er Jahre” entstanden sei, im Kontext “der im selben Zeitraum mit Nachdruck geförderten Bemühungen um die Durchsetzung des Stigmatakultes von Seiten der assisianischen Ordensleitung und der römischen Kurie, an ihrer Spitze Alexander IV.”⁵⁵ Rosalind B. Brooke meinte, die Tafel sei in den 1250er Jahren entstanden und entweder vom Orden selbst oder von Alexander IV. in Auftrag gegeben worden. Das Programm des Franziskuszyklus in der Unterkirche betrachtete sie als Zusammenarbeit zwischen Bonaventura und dem dritten Kardinalprotektor des Ordens, Giovanni Gaetano Orsini (1263–1277), dem späteren Nikolaus III. (1277–1280).⁵⁶ Neri Lusanna datierte die Tafel auf etwa 1260, da sie, ebenso wie der Christus- und Franziskuszyklus der Unterkirche, in ihrer Ikonographie Bonaventuras *Legenda maior s. Francisci* vorausgehen müsse, welche 1263 vollendet war und 1266 zur offiziellen Vita des Heiligen deklariert wurde.⁵⁷

Frugoni hat jedoch übersehen, dass sich auch im zentralen Kapitel XIII der *Legenda maior*, in dem die Stigmatisierung des Heiligen behandelt wird, Parallelen zur Porziuncola-Tafel finden. Nicht nur weisen mehrere Passagen in der Wortwahl auffällige Übereinstimmungen mit der unteren Inschrift auf;⁵⁸ auch die

⁵⁴ Lunghi (Anm. 3), S. 77, referiert allerdings nur Frugonis Verweis auf eine Passage der *Vitis mystica*, deren Zuschreibung an Bonaventura umstritten ist, und nicht jenen auf die oben zitierte Passage der *Legenda maior*, in der sie eine noch größere Ähnlichkeit mit den Inschriften der Porziuncola-Tafel sieht.

⁵⁵ Krüger (Anm. 1), S. 217.

⁵⁶ Brooke (Anm. 1), S. 291 und 299.

⁵⁷ Neri Lusanna (Anm. 1).

⁵⁸ “Iam enim propter stigmata Domini Iesu, quae in corpore tuo portas, nemo tibi debet esse molestus, quin potius quilibet Christi servus omni esse tenetur affectione devotus. Iam per haec *signa* certissima, non duobus aut tribus testibus ad sufficientiam, sed quam plurimis ad superabundantiam *comprobata*, testimonia Dei in te et per te credibilia facta nimis omne

Metapher des authentisierenden Siegels wird von Bonaventura verwendet, als er in eindrücklichen Worten den Heiligen in direkter Rede anspricht:

Eia nunc, strenuissime miles Christi, ipsius fer arma invictissimi Ducis, quibus munitus insigniter, omnes adversarios superabis! Fer vexillum Regis altissimi, ad cuius intuitum omnes pugnatore divini exercitus animentur! Fer nihilominus *sigillum* summi pontificis Christi, quo verba et facta tua tamquam irreprehensibilia et *authentica* merito ab omnibus acceptentur!

Wohlan, tapferster Ritter Christi, trage die Waffen deines unbesiegtten Feldherrn! Mit ihnen ausgezeichnet gerüstet, wirst du alle Gegner besiegen! Trage das Banner des allerhöchsten Königs, bei dessen Anblick alle Streiter im Heer Christi wieder Mut fassen werden! Trage ebenso das *Siegel* des höchsten Pontifex Christus, um dessentwillen deine Worte und Taten von allen Menschen zu Recht als unanfechtbar und *beglaubigt* anerkannt werden.⁵⁹

Die Tafel des Franziskusmeisters wirkt wie eine Antwort des Heiligen auf die Bitte seines Hagiographen: Sie zeigt den verherrlichten Franziskus, der

sich mit *post mortem* geschriebenen Urkunden verteidigt, die Stigmata als beglaubigende Siegel präsentiert und seine Verehrung und die seines Bildes empfiehlt.

Bonaventuras Deutung des hl. Franziskus als 'besiegelter' Heiliger und *similitudo expressa Christi* und seine Interpretation der Dekoration und Besiegelung des Heiligen durch die *signa* Christi wurden nicht von ihm selbst initiiert.⁶⁰ Sie findet sich bereits bei Jean de la Rochelle (ca. 1200–1245), der wie Bonaventura Schüler von Alexander von Hales war,⁶¹ und im Regelkommentar des Hugo von Digne (ca. 1252/53?), eines Vertreters der franziskanischen Spiritualen.⁶² Es war jedoch Bonaventura, der sie in seine umfassende Bildtheorie integrierte, welche er bereits in seinem Sentenzenkommentar (1250–1252) und besonders anschaulich im *Itinerarium mentis in Deum* (1259) konzipierte und in welcher der Begriff des Siegels eine zentrale Rolle spielt.⁶³ Für Bonaventura sind alle Dinge bildhafte Zeichenträger, die auf ihren göttlichen Ursprung verweisen. Sie sind, so Bonaventura im *Itinerarium*, "Urbilder (*exemplaria*), oder besser Abbilder (*exemplata*), vorgeführt einer noch ungebildeten oder sinnenbefangenen Seele, damit diese durch Sinnliches, das sie sieht, hindurchgeführt wer-

tollunt infidelibus excusationibus velamen [...]" (Bonaventura [Anm. 22], XIII, 9, S. 619f.). "Iam vere impleta est prima visio, quam vidisti, videlicet quod dux in militia Christi futurus, armis deberes caelestibus, *signoque crucis insignibus decorari* [...]" (*ibidem*, XIII, 10, S. 620; meine Hervorhebungen).

⁵⁹ Bonaventura (Anm. 22), XIII, 9, S. 619 (meine Übersetzung und Hervorhebung).

⁶⁰ Vgl. Ruth Wolff, "The Sealed Saint: Representations of Saint Francis of Assisi on Medieval Italian Seals", in: *Good Impressions: Image and Authority in Medieval Seals*, hg. von Noël Adams/John Cherry/James Robinson, London 2008, S. 91–99: 98.

⁶¹ Jean de la Rochelle sah den stigmatisierten Franziskus als Prophetie einer Menschheit, in der das Bildverhältnis des Menschen zu Gott wieder völlig hergestellt war; siehe Jérôme Poulenc, "Thèmes bonaventuriens dans les vitraux de la Basilique supérieure d'Assise", in: *Bonaventuriana: miscellanea in onore di Jacques Guy Bougerol ofm*, hg. von Francisco de Asís Chavero Blanco, Rom 1988, II, S. 763–786: 765; Jacques Guy Bougerol, "La teorizzazione dell'esperienza di san Francesco negli autori francescani pre-bonaventuriani",

in: *Lettura biblico-teologica delle fonti francescane*, hg. von Gerardo Cardaropoli/Martino Conti, Rom 1979, S. 252–260.

⁶² *Hugh of Digne's Rule Commentary*, hg. von David E. Flood, Grottaferrata 1979, S. 194f., 323f.

⁶³ Ruth Wolff, "The Creative Image: On the Paradigmatic Role of the Seal in Bonaventura's Image Discourse", in: *Insculpta imago: Seal Matrices and Seal Impressions in the Mediterranean*, hg. von Ruth Wolff (Publikation in Vorbereitung). Das Siegel beeinflusste so nicht nur Bildtheorien des postikonoklastischen Byzanz und des frühcholastischen Frankreich, sondern ist auch zentral für das Bildverständnis Bonaventuras als einem der bedeutendsten westlichen Theologen des 13. Jahrhunderts. Zum Topos Siegel und zur Siegelmetapher in der französischen Frühcholastik und in Byzanz siehe zuletzt Brigitte Miriam Bedos-Rezak, *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2011 (mit älterer Literatur); zur Siegelmetapher in Byzanz: Herbert L. Kessler, "Configuring the Invisible", in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, hg. von *idem*/Gerhard Wolf, Bologna 1998, pp. 129–151; Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Sense in Byzantium*, University Park, Pa., 2010, pp. 17–44 (mit älterer Literatur).

de zum Geistigen, das sie nicht sieht, wie durch Zeichen zum Bezeichneten”.⁶⁴ Bonaventura übernimmt den sogenannten Exemplarismus, also die Lehre, dass Gott der Prototyp aller existierenden Dinge sei, von Augustinus. Der Exemplarismus ist das Kernstück der Metaphysik Bonaventuras; er koppelt ihn jedoch im Gegensatz zu Augustinus durchgängig an das Prinzip der Ähnlichkeit.⁶⁵ In dieser Auffassung des Zeichens als Bild und der bildhaften Beziehung zu seinem göttlichen Ursprung ist Bonaventura durch die Vermittlung der Schriften des Pseudo-Dionysius, eines anonymen griechischen Autoren des späten 5. Jahrhunderts, wesentlich neuplatonisch geprägt.⁶⁶ Das eigentliche Bild, die *imago*, ist für Bonaventura die Seele des Menschen. Wie auch beispielsweise bei Thomas von Aquin ist bei Bonaventura die menschliche Seele deshalb Bild Gottes, weil sie mit Gedächtnis, Intellekt und Willen ausgestattet ist und mit diesen dreifachen geistigen Fähigkeiten die göttliche Trinität abbildet.⁶⁷ Doch für Bonaventura ist die Seele anders als für Thomas von Aquin mit diesen drei geistigen Fähigkeiten von Gott *besiegelt* und wird erst

durch die Besiegelung zur *imago*.⁶⁸ Für Bonaventura ist es also ein enger, intimer Kontakt zwischen Gott und Mensch, aus dem der Mensch als sein Bild hervorgeht. Er betont darüber hinaus durch die Verwendung der Verben *insignire* beziehungsweise *sigillare* den dynamischen Charakter der Gott-Mensch-Beziehung und lässt das Bild, die *imago*, aus dem Siegel als einem Medium der Authentisierung und Rechtmäßigkeit entstehen. Tatsächlich ist die Seele für Bonaventura nicht reine Form wie für Thomas von Aquin, sondern aus geistiger Materie und Form zusammengesetzt.⁶⁹ Sie ist daher laut Bonaventura aufnahmefähig für den Eindruck des göttlichen Siegelstempels: In ihrem natürlichen Zustand ist sie als Bild besiegelt und dazu geschaffen, sich ihrem Urbild, dem Siegelstempel, im Zustand der Gnade noch stärker anzugleichen und zur „*imago recreationis*“ zu werden. Für Thomas von Aquin dagegen ist die Siegelmetapher auf die Seele, die für ihn reine Form ist und keinerlei (auch nicht geistige) Materie hat, nicht anwendbar.⁷⁰ Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass der Ordensgeneral Franziskus in seiner *Legenda*

⁶⁴ “[...] omnes creaturae istius sensibilis mundi [...] sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data; quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata” (Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum: de reductione artium ad theologiam*, eingel., übers. und erläutert von Julian Kaup, München 1961, S. 88–91).

⁶⁵ “Signum debeat habere similitudinem ad signatum” (“Das Zeichen muss eine Ähnlichkeit zum Bezeichneten aufweisen”; *idem*, “Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi”, in: *Doctoris Seraphici s. Bonaventurae [...] Opera omnia*, Quaracchi 1882–1902, IV, S. 627). Zum Exemplarismus Bonaventuras siehe Jean Marie Bissen, *L'exemplarisme divin selon Saint Bonaventure*, Paris 1929.

⁶⁶ Jacques-Guy Bougerol, “Saint-Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite”, in: *Études Franciscaines*, XVIII (1968; suppl.), S. 33–123; zum Pseudo-Dionysius siehe Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, München 1990, I, S. 32–82.

⁶⁷ Thomas von Aquin, *Summa theologiae*, pars I, quaestio 93. Zum Menschen als *imago Trinitatis* bei Thomas von Aquin siehe Wolfgang Achtnr, *Vom Erkennen zum Handeln: Die Dynamisierung von Mensch und Natur im ausgehenden Mittelalter als Voraussetzung zur Entstehung naturwissenschaftlicher Rationalität*, Göttingen

2008, S. 108–III, der die Unterschiede in den Bildkonzepten von Augustinus und Thomas von Aquin betont.

⁶⁸ “Nam proprie loquendo, imago consistit in unitate essentiae et trinitate potentiarum, secundum quas anima nata est ab illa summa Trinitate sigillari imagine similitudinis, quae consistit in gratia et virtutibus theologis” (Bonaventura [Anm. 65], I, S. 90). “Item, est creatura ad imaginem Dei facta; et hoc vel secundum imaginem naturalem, vel gratuitam; illa est memoria, intelligentia et voluntas, in quibus relucet Trinitas; et hac sigillatur anima, et in hac sigillatione recipit immortalitatem, intelligentiam, iucunditatem [...]” (*idem*, *Collationes in Hexaëmeron: Das Sechstageswerk*, übers. und eingel. von Walter Nyssen, Darmstadt 1964, S. 128; meine Hervorhebungen).

⁶⁹ “Item, omne illud quod secundum sui mutationem est susceptibile contrariorum, est hoc aliquid et substantia per se existens in genere, et omne tale compositum est ex materia et forma; sed anima secundum sui mutationem est susceptiva gaudii et tristitiae: ergo anima rationalis composita est ex materia et forma” (Bonaventura [Anm. 65], II, S. 415; meine Hervorhebung).

⁷⁰ Für Thomas von Aquin ist die Materie Grund der Individuation. Eine differenzierte Analyse dazu gibt Jan A. Aertsen, “Die Thesen zur Individuation in der Verurteilung von 1277, Heinrich von Gent und Thomas von

maior als das vollkommene und authentische Bild, als *vera icona* Gottes, interpretiert.⁷¹

Die Porziuncola-Tafel scheint so eine visuelle Umsetzung des bonaventurianischen Bilddiskurses zu sein, und es ist kaum vorstellbar, dass der Franziskusmeister diesen nicht in seinen Grundzügen kannte. Da Bonaventuras Bildtheorie bereits in seinem Sentenzenkommentar (1250–1252) angelegt ist, halte ich es für unwahrscheinlich, dass der Franziskusmeister den Ordensgeneral in dieser Hinsicht beeinflusst haben könnte, wie es Frugoni in Betracht zieht. Die Porziuncola-Tafel wie auch der Franziskus- und Christuszyklus der Unterkirche können daher nicht vor einer zumindest in weiten Teilen niedergelegten Fassung der *Legenda maior* entstanden sein, das heißt also wahrscheinlich nicht vor 1261. Denn in den Jahren nach seiner Ernennung zum Ordensgeneral 1257 führte Bonaventura zunächst Visitationsreisen der verschiedenen Franziskanerkonvente in Frankreich, England, Deutschland und Italien durch, um sich dann vermehrt in Assisi und Umgebung aufzuhalten: 1259 zog er sich zur Meditation auf den Berg La Verna zurück. Das Ergebnis war seine Schrift *Itinerarium mentis in Deum*.⁷² Im Oktober 1260 wohnte er der Konsekration der kleinen Kirche in La Verna⁷³ und der Translation der Gebeine der hl. Klara in die neu erbaute Kirche Santa Chiara in Assisi bei, den Winter 1260/61 verbrachte

er in Paris. Von 1261 bis 1263 war er mehrheitlich in Assisi, wahrscheinlich um die neue Franziskusvita zu schreiben, mit der ihn das Generalkapitel von Narbonne 1260 beauftragt hatte. 1263 war sie fertiggestellt, 1266 wurde sie zur alleingültigen Vita des Heiligen erklärt.⁷⁴

In der bisherigen Forschung diente Bonaventuras *Legenda maior* nur aus negativer Sicht als Datierungshilfe des Franziskuszyklus der Unterkirche, da dem Heiligen in der *Legenda maior* bei der Stigmatisation der Seraph als gekreuzigter Christus erscheint, während das Fresko 'nur' einen Seraphen zeigt. Das Fresko müsse also vor 1266 entstanden sein, als Bonaventuras Viten zu den alleingültigen erklärt wurden.⁷⁵ Doch erst etwa dreißig (!) Jahre später wurde im Stigmatisationsfresko der Oberkirche (Abb. 14) und in Giotto's Louvre-Tafel das Bildformular des Christus-Seraphs entworfen, das der Assisi-Forschung retrospektiv als das Bild erschien, welches Bonaventuras Schilderung der Stigmatisation entspricht.

Bonaventuras kunstvoll gestaltete Texte spielen jedoch mit den Begriffen *species*, *effigies* und *aspectus*, die wechselseitig auf den Seraphen, "einen Gekreuzigten" und Christus angewendet werden. In der *Legenda maior* sieht Franziskus auf La Verna zunächst einen Seraphen und erst aus der Nähe zwischen den Flügeln das Bild ("effigiem") eines gekreuzigten Menschen.⁷⁶

Aquin", in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von idem/Andreas Speer, Berlin/New York 1996, S. 249–265.

⁷¹ Wolf (Anm. 26), S. 96f., sah dies pointierter noch für Matthäus von Acquasparta, den Schüler Bonaventuras und späteren Generalminister der Franziskaner (1287–1289).

⁷² Siehe den Prolog des *Itinerarium*. Zum Leben Bonaventuras siehe Giuseppe Abate, "Per la storia e la cronologia di S. Bonaventura, O.Min. (c. 1217–1274)", in: *Miscellanea francescana*, XLIX (1949), S. 534–568, und L (1950), S. 97–130.

⁷³ Vgl. *Codice Diplomatico della Verna e delle SS. Stimate di S. Francesco d'Assisi nel VII. centenario del gran prodigio*, hg. von Saturnino Mencherini, Florenz 1924, S. 36.

⁷⁴ Zu dieser Datierung der Legende Bonaventuras siehe zuletzt: *Franziskus-Quellen: Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden*, hg. von Dieter Berg/Leonhard Lehmann,

Kevelaer 2009, S. 689. Jay M. Hammond, "Bonaventure's *Legenda Maior*", in: *A Companion to Bonaventure*, hg. von idem/J. A. Wayne Hellman/Jared Goff, Leiden 2014, S. 453–508, fasst die hiervon abweichenden Datierungen zusammen und meint selbst, Bonaventura habe 1257 mit der Arbeit an der *Legenda maior* begonnen und sie 1261 bereits fertiggestellt.

⁷⁵ Siehe z. B. Alessio Monciatti, in: *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena 2002, S. 324–340, Nr. 294–393, 312–317, hg. von Giorgio Bonsanti, Modena 2002, S. 326. Als *terminus post quem* für den Franziskus- und Christuszyklus gilt dagegen das Jahr 1265, in dem die Szene des Traums Innozenz' III. von der Arca di San Domenico in Bologna übernommen worden ist.

⁷⁶ "[...] vidit Seraph unum sex alas habentem [...]. Cumque volatu celerissimo pervenisset ad aëris locum viro Dei propinquum, apparuit inter alas effigies hominis crucifixi, in modum cruces manus et pedes extensos habentis et cruci affixos" (Bonaventura [Anm. 22], XIII, 6, S. 616).



14 *Stigmatisation des hl. Franziskus*,
Detail. Assisi, San Francesco,
Langhaus der Oberkirche

Erst die nachfolgenden Sätze interpretieren die Vision: Franziskus “erkennt sich” (“cernebat se”) bei diesem Anblick als “von Christus in der Gestalt eines Seraphs” (“a Christo sub specie Seraph”) betrachtet.⁷⁷ In der *Legenda minor* sieht Franz aus der Ferne “gleichsam die Gestalt (*species*) eines Seraphs”, der aus der Nähe gesehen “nicht nur Flügel hatte, sondern auch gekreuzigt war”.⁷⁸ Auch hier folgt die Interpretation erst in einem zweiten Satz, in dem die Erscheinung zu einem “gnadenvollen Anblick Christi” (“in gratioso Chri-

sti aspectu”) wird.⁷⁹ Bonaventuras Viten sagen also nicht, dass Franziskus die Gestalt des gekreuzigten Christus gesehen habe; er sieht vielmehr einen Seraphen und beim zweiten Hinsehen einen Gekreuzigten. Der Titulus unterhalb des Stigmatisationsfreskos der Oberkirche hält sich ganz klar an Bonaventuras Text, denn in ihm sieht Franziskus nicht den gekreuzigten Christus, sondern Christus in der Gestalt eines gekreuzigten Seraphs (“Christum in specie Serapyn crucifixi”).⁸⁰ Der Künstler, der das Fresko über die-

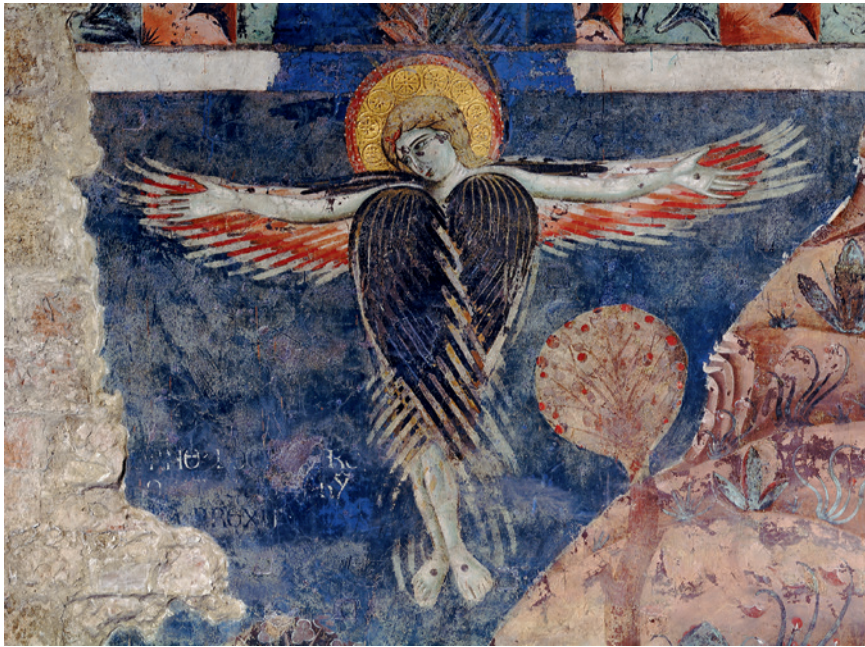
⁷⁷ “Laetabatur quidem in gratioso aspectu, quo a Christo sub specie Seraph cernebat se conspici, sed crucis affixio compassivi doloris gladio ipsius animam pertransibat” (*ibidem*).

⁷⁸ “[...] quodam mane circa festum Exaltationis sanctae Crucis in latere montis orans vidit quasi speciem unius Seraph sex alas tam fulgidas quam ignitas habentem de caelorum sublimitate descendere, qui volatu celerrimo ad aeris locum viro Dei propinquum perveniens, non solum alatus, sed et crucifixus apparuit, manus quidem et pedes habens extensos et cruci affixos, alas vero sic miro modo hinc inde dispositas, ut duas supra caput erigeret,

duas ad volandum extenderet, duabus vero reliquis totum corpus circumplectendo velaret” (Bonaventura, “Legenda minor S. Francisci”, in: *Analecta Franciscana*, 1926–1941, X, S. 655–678: VI, I, S. 672).

⁷⁹ “Hoc videns, vehementer obstupuit mixtumque colori gaudium mens eius incurrit, dum et in gratioso Christi aspectu sibi tam mirabiliter quam familiariter apparentis excessivam quamdam concipiebat laetitiam, et dira conspecta crucis affixio ipsius animam compassivi doloris gladio pertransibat” (*ibidem*, VI, 2, S. 672).

⁸⁰ D’Acunto (Anm. 27), S. 190: “+ Cu(m) b(ea)t(u)s Fra(n)cisc(us)



15 Franziskusmeister, *Stigmatisation des hl. Franziskus*, Detail. Assisi, San Francesco, Langhaus der Unterkirche

sem Titulus malte, interpretierte den Text der bonaventurianischen Legenden also eigenwillig, man könnte sagen, er überinterpretierte ihn und schuf so ein Bildformular, in dem nicht mehr die Gestalt des Seraphs, sondern diejenige des gekreuzigten Christus überwiegt, vor allem weil das bärtige Gesicht eindeutig jenes Christi ist.

Das Stigmatisationsfresko der Unterkirche (Abb. 15) kommt Bonaventuras Legenden dagegen sehr viel näher, da es den dreifachen Aspekt der Erscheinung ebenso schillernd visualisiert: Das grundlegende Erscheinungsbild ist der jugendliche, bartlose Seraph; der „Gekreuzigte“ in Bonaventuras Text ist auf dem Fresko durch die kreuzweise ausgestreckten

Arme und Beine mit den Wundmalen ausgedrückt; und in der Bildunterschrift bezeugt Franziskus in erster Person, in zeitlicher Distanz und mit den gleichen Worten wie in dem unteren Schriftstück auf der Porziuncola-Tafel, dass es Christus selbst gewesen sei, der ihm die Wundmale eingedrückt habe.⁸¹

Die hier aufgezeigte große Nähe der Zyklen der Unterkirche und der Porziuncola-Tafel zu Bonaventura macht umso deutlicher auch die Unterschiede sichtbar: Die Tafel antwortet auf Bonaventuras Viten zunächst in einer anderen Sprache als derjenigen der Ordenstheologen: Sie stellt Franziskus als *auctor* vor, der *post mortem* nicht nur für die *auctoritas* seiner Wundmale, sondern auch für diejenige seines

oraret i(n) latere mo(n)tis Alverne vidit XPM i(n) spe(cie) Serapyn crucifixi qui i[mpr]essit i(n) ma(n)ib(us) et pedi(bus) et etia(m) i(n) latere dextro stig[mata] [s(an)c(t)e c]rucis eiusde(m) dom[ini nostri] Iesu Christi.”

⁸¹ Die im Bildfeld des Stigmatisationsfreskos erhaltenen Reste einer Inschrift stehen, wie bereits Esser (Anm. I), S. 85, dargelegt hat, sowohl im Einklang mit den Vitentexten des Thomas von Celano wie auch mit denjenigen Bonaventuras.

Bilds zeugt, und bedient sich dabei Formulierungen und visueller Charakteristiken der hochentwickelten und alle Lebensbereiche durchziehenden Schriftkultur Italiens, die ihrerseits mit Bildern und anderen Zeichen durchsetzt ist. Das Siegel als hochrangiges Beglaubigungsmittel dieser Schriftkultur, dem die notarielle Beglaubigung durch einen individuellen Schriftstil zur Seite steht, ist auf der Tafel im Sinne Bonaventuras gleichzeitig das Medium, durch das das Bild, die *imago*, erst entsteht. Der enge, körperliche Kontakt Christi mit Franziskus, der Franziskus im Moment der Stigmatisierung zum wahren Bild Christi werden lässt, wird auf der Tafel zu einem

visuellen Diskurs der verschiedenen Momente und Materialien der Berührung und ihrer bildkonstituierenden Funktion: des Holzbrettes als Bildträger; des fingierten Grabtuchs als Bildhintergrund; der fiktiven Urkunden als Schriftträger im Bild; und der nobilitierenden Rahmung, die an ein Reliquiar denken lässt, welches jedoch 'nur' ein Bild ist und – im Falle von Franziskus – gerade dadurch zur Reliquie wird.

Die in diesem Aufsatz vorgestellten Ergebnisse sind Teil meines von der DFG geförderten Forschungsprojekts "Insculpta imago. Das Siegel als Paradigma eines Bildkonzepts des Mittelalters und der Frühen Neuzeit" (Geschäftszeichen: WO 1742/1-2).

The Portiuncula panel in the museum of Santa Maria degli Angeli in Assisi is one of the most elaborated and compelling images of the Saint in thirteenth century Italy. It was painted by the so-called Master of Saint Francis who also created the earliest painted decoration in San Francesco in Assisi: the cycles of Saint Francis and of Christ's passion in the nave of the Lower Church. Based on a detailed look on the extensive inscriptions and the patterned background of the panel, this article aims to show how the painting authenticates not only itself but also following images of the Saint. The panel presents Saint Francis as the posthumous author of the inscriptions written on two fictive documents. These documents are sealed and thus authenticated by the stigmata of the Saint. The Franciscan theologian Bonaventura who, at the time of the creation of the Portiuncula panel and the fresco cycles in the nave of the Lower Church, was Minister General of the Franciscan Order, emphasizes the paradigmatic role of the seal in his image theory which also dominates decisively his *vite* of Saint Francis. The panel reacts immediately to Bonaventura's image discourse and translates it into the omnipresent language of document writing and authentication in communal Italy. The inscription below the scene of the Stigmatization in the Francis Cycle of the Lower Church 'copies' the text of one of the fictive documents on the Portiuncula panel. In this way, the panel's relic status is assigned to the frescoes of the Lower Church. Moreover, the Stigmatization in the Lower Church clearly reflects Bonaventura's iridescent description of the event and is placed opposite to the fresco of Christ lying on the stone of anointing, recalling the byzantine embroidered cloth of the dead Christ (*epitaphios*). The patterned background of the Portiuncula panel hence can be considered as a burial sheet as it is also represented on contemporary panel crucifixes like the one of the Master of Saint Francis in Perugia. As a consequence, the year 1261 results as the *terminus post quem* of the Portiuncula panel, as it was the time when Bonaventura, frequently present in Assisi, wrote the *vite* of Saint Francis, which he finished in 1263.

Stefan Diller, Würzburg: Abb. 1, 2, 5, 9–11, 14, 15. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Phototek: Abb. 3. – Su gentile concessione della Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia: Abb. 4, 12. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Phototek – Su gentile concessione dell'Archivio di Stato, Florenz: Abb. 6. – Su gentile concessione dei Musei Civici, Pistoia: Abb. 7. – Archivio Fotografico Scala: Abb. 8. – Su gentile concessione del Polo Museale dell'Emilia Romagna: Abb. 13.