

Das wunderbare Kreuz, das zum hl. Franziskus sprach

*P. Leone Bracaloni OFM**

Dieses verehrte Bildnis, durch welches Franziskus zur Erneuerung des christlichen Geistes in der Kirche berufen wurde, war noch nie Gegenstand einer besondern franziskanischen Forschung gewesen.¹

Diese Studie wollen wir nun anlässlich der durch die R. Soprintendenza all'Arte Medioevale in Umbria glücklich durchgeführten Restaurierung vorstellen. Wie es der Wiederauffrischung gelungen ist, nicht nur den Zerfall des kostbaren, religiösen Antiquitätsstückes aufzuhalten, sondern es treuer und lebendiger zu zeigen, so möge unsere Studie das Andenken wieder beleben und die hagiographische und künstlerische Bedeutung des Bildes schätzenswerter machen.

Geschichtliche Zeugnisse

Hinsichtlich der hagiographischen Bedeutung ist vor allem auf die historische Tatsache hinzuweisen, die sich auf das Kreuz in S. Damian bezieht, welcher man die außerordentliche Berufung des Sohnes des Pietro Bernardone zuschreibt.

* Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco, publiziert in: Studi Francescani, 11. Jahrgang, 1939, p. 187—212; ins Deutsche übertragen von Br. Constantin Zwicker OFM Cap.

¹ Mehr oder weniger sprechen alle Lebensbeschreiber des hl. Franziskus von diesem antiken Kruzifix, welches zum Sohne des Pietro Bernardone sprach; viele reproduzieren dessen Bild, welches sich schon seit dem 17. Jahrhundert zu Andachtszwecken in verwerflichen Kupferstichen abgedruckt vorfindet. Antonio Christofani versuchte die Illustrierung vom künstlerischen Standpunkt aus: Storia della Chiesa e Chiostro di San Damiano, Assisi 1882, c. V., p. 38—42; dann P. Nicola Cavanna, L'Umbria Franciscana illustrata, Perugia 1910, p. 98—100; und P. Leone Bracaloni, Storia di S. Damiano in Assisi, Todi 1926, p. 41—43. Von den Kunstkritikern führen wir an: Adolfo Venturi, Storia dell'Arte italiana, Milano, vol. V, 1907, p. 3—6; Evelyn Sanderberg-Vavala, La croce dipinta italiana, Verona 1929, p. 154—55, 622—24. Vgl. Das Leiden Christi im Leben des hl. Franziskus von Assisi, von P. Oktavian Schmucki, Rom 1960, p. 47—54.

Schon der ins Gebet versunkene hl. Bernhard wurde vom Gekreuzigten umarmt gesehen;² schon vor ihm hatte sich der hl. Johannes Gualbert zum religiösen Leben gewandt, nachdem er in S. Miniato zu Florenz gesehen hatte, wie der Gekreuzigte Sein Haupt ihm zuneigte zur Billigung der Verzeihung, die er dem Mörder seines Bruders gewährt hatte.³ Der hl. Franziskus hingegen sollte die Stimme des Gekreuzigten vernehmen, die ihn zur Erneuerung der Kirche aufforderte. Beachte vor allem, was die *Legenda Trium Sociorum* darüber sagt: Eines Tages jedoch, als er in besonders glühendem Gebete die Barmherzigkeit Gottes anrief, gab der Herr ihm zu wissen, daß sehr bald ihm verkündet würde, was er zu wirken habe... Wenige Tage darauf empfing er, an der Kirche des hl. Damian vorüberschreitend, in seinem Geiste die Einsprechung, zum Gebete hineinzugehen. Er trat ein und begann, vor einem Bildnis des Gekreuzigten glühend zu beten. Dieses aber redete ihn gütig und mild an und sprach: „Franziskus, siehst du nicht, wie mein Haus zerstört wird? So gehe denn und stelle es wieder her!“ Zitternd und voller Staunen sprach er: „Mit Freuden will ich es tun, o Herr!“ Er glaubte nämlich, daß jene Kirche von S. Damian gemeint sei, die bei ihrem sehr hohen Alter schon für die nächste Zeit mit dem Einsturz bedroht war.⁴

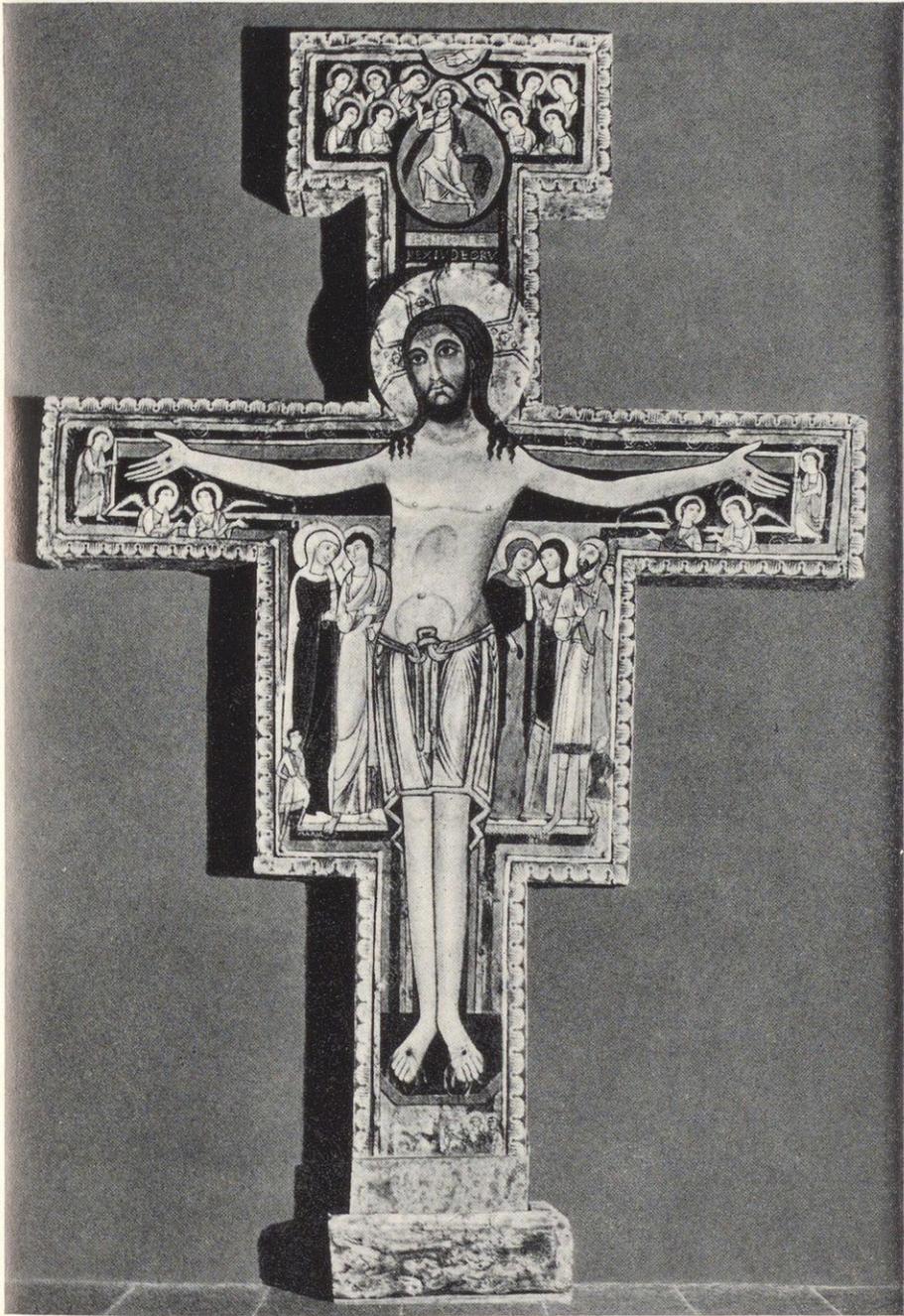
Die Legende fährt dann fort mit dem Priester, welcher Franziskus begegnet und von ihm beauftragt wird, Öl für die Lampe vor dem Kruzifix zu liefern; dann spricht sie vom Mitleid, welches er von jenem Augenblick an über das Leiden Christi empfand und so sehr pflegte, „daß er in der Folge wunderbarerweise die Wundmale im Körper eingedrückt erhielt. Dann fährt sie fort im IV. Kapitel:

Mit so hoher Freude jedoch und mit so strahlendem Lichte ward er durch jene Anrede erfüllt, daß er in seiner Seele wahrhaft empfand, es sei der gekreuzigte Christus selbst, der zu ihm gesprochen. Als er wieder hinaustrat, traf er den Priester der Kirche an, und — nach der Börse greifend — reichte er ihm eine Summe Geldes dar mit den Worten: „Ich bitte dich, mein Herr, Öl zu kaufen und ohne Unterbrechung die Lampe vor dem Kruzifix brennen zu lassen; und wenn hierfür dies Geld

² D. G. A. Petrina, *Storia cronologica di S. Bernardo*, Torino 1873, p. 26.

³ Aus den Lektionen des Breviers am 12. Juli. — Dem Beispiel des Bildes des hl. Bernhard folgend, wurde der hl. Franziskus schon seit dem 13. Jahrhundert und dann im 17. durch Murillo dargestellt, wie der Gekreuzigte seinen Arm nach ihm ausstreckt, um den Heiligen an sich zu ziehen; nach P. Antonio da Orvieto hätte der Gekreuzigte auch sein Haupt dem hl. Franz zugeneigt. — *Cronologia della Provincia Ser. Riformat*, Perugia 1710, pag. 109.

⁴ *Trium. Soc., Legenda S. Francisci Assisiensis*, ediz. Amoni, Roma 1880, p. 26—28.



Das wunderbare Kreuz, das zum hl. Franziskus in San Damiano gesprochen
jetzt in S. Chiara, Assisi

verbraucht ist, so will ich dir wiederum geben, soviel es nötig sein wird.“⁵

Br. Thomas von Celano erwähnt in seiner *Vita Prima S. Francisci* diese wunderbare Anrede des Gekreuzigten nicht. Er schreibt: Eia, so gestimmt und vom Hl. Geiste bestärkt, folgte der selige Diener des Allerhöchsten, da die festgesetzte Zeit gekommen war, jenem glücklichen Antrieb seines Herzens, der ihn das Irdische mit Füßen treten und nach den höchsten Gütern streben ließ... So machte er sich denn auf, stärkte sich mit dem Zeichen des heiligen Kreuzes, ließ ein Pferd satteln, bestieg es, nahm scharlachfarbenes Tuch mit zum Verkauf und begab sich eilends in eine Stadt, die Foligno heißt. Dort verkaufte er wie gewöhnlich alles, was er mit sich führte, und ließ auch sein Pferd, das er bis jetzt geritten, als glücklicher Kaufmann um eine Summe Geldes zurück. Hierauf kehrte er heim, frei von aller Last, und überlegte mit frommem Sinn, wie er das Geld verwenden solle. Wunderbar, bald ganz umgewandelt unter dem Wirken Gottes, fühlte er sich belastet, jenes Geld auch nur eine Stunde noch herumzutragen. Wie Sand erachtete er den ganzen Gewinn und hatte große Eile, sich dessen zu entledigen. Als er nach der Stadt Assisi zurückkehrte, fand er am Weg eine Kirche, die in alter Zeit zu Ehren des hl. Damian erbaut worden war, jetzt aber ihres hohen Alters wegen in Bälde einzustürzen drohte.

Dahin ging der neue Ritter Christi und trat, von Mitleid über solche Armseligkeit bewegt, mit ehrfürchtiger Scheu ein. Und als er dort einen armen Priester fand, küßte er ihm mit großem Glauben die geweihten Hände, bot ihm das Geld an, das er bei sich trug, und erzählte ihm der Reihe nach sein Vorhaben.⁶

Im Begriffe, Franziszi heilige Verachtung des Geldes anlässlich seiner Hinwendung zu einem religiösen Leben zu umschreiben, ignoriert Celano das wunderbare Ereignis des Kruzifixes oder weigert sich, es in Betracht zu ziehen, indem er auf unwahrscheinliche Weise vom Gelderlös der Waren spricht, den er hätte dem Vater geben müssen, während er es aber für religiöse Zwecke verwendete.⁷ Es scheint, daß die drei Gefährten auf oben erwähnte Weise die Lücke ausfüllen wollten, als sie die

⁵ Opera cit., p. 30.

⁶ Fr. Thomas de Celano, *Vita Prima*; Pars I, cap. IV, Quaracchi 1926, p. 10—11. Ebenfalls schweigt Celano über die Anrede des Gekreuzigten in der *Legenda Chori*; l. c., p. 119, n. 2.

⁷ Diese Lücke bei Celano dient jenen als Vorwand, welche den wunderbaren Vorfall im Leben des Heiligen grundsätzlich ausschalten. So Henry Thode, welcher das byzan-

Schrift Celanos aufnehmen; dabei profitierte Fra Tommaso selbst, indem er die Auslassung im Kapitel VI der Vita Secunda auf folgende Art gutmachte:

Schon vollkommen umgewandelt im Herzen und nahe daran, auch dem Leibe nach umgestaltet zu werden, ging Franziskus eines Tages bei der Kirche S. Damiano vorüber, die nahezu zerfallen und ganz verlassen war. Er trat, vom Geiste Gottes geführt, ein, um zu beten, und warf sich demütig und voll Hingabe vor dem Gekreuzigten nieder. Da ward er von ungewohnten Heimsuchungen des Geistes betroffen und fühlte sich ganz anders, als er eben noch bei seinem Eintritt gewesen. In diesem Zustand sprach zu ihm alsbald — unerhört ist's seit ewigen Zeiten — das Bild des gekreuzigten Christus, wobei sich die Lippen auf dem Bild bewegten.^{7*} Es rief ihn beim Namen und sprach: „Franziskus, geh und stell mein Haus wieder her, das, wie du siehst, ganz zerfallen ist!“ Franziskus zitterte und staunte nicht wenig, und kam beinahe von Sinnen ob dieser Worte. Zum Gehorchen bereitete er sich, ganz sammelte er sich für den Auftrag. Wirklich, durch und durch spürte er die unaussprechliche Wandlung seines Wesens. Weil er aber dafür selbst keine Worte finden konnte, kommt es auch uns zu, zu schweigen. Von jener Stunde an durchbohrte seine heilige Seele das Mitleiden mit dem Gekreuzigten und, wie wir fromm glauben können, werden hier seinem Herzen, wenn auch noch nicht seinem Fleische, die Male des verehrungswürdigen Leidens tiefer eingedrückt.⁸

Nach diesem vernehmen wir nun den **hl. Bonaventura**, der in seiner *Legenda* das wunderbare Ereignis so beschreibt: Da der Knecht des Allerhöchsten aber in diesen Dingen keinen andern Lehrmeister als Christus hatte, so tat der gütige Gott ein weiteres und suchte ihn mit der Wonne seiner Gnade heim. Als er nämlich eines Tages aufs Feld hinausgegangen war, um nachzudenken, und in die Nähe des Kirchleins San Da-

tinische Kreuz übergeht, obwohl es ihn in künstlerischer Hinsicht interessieren konnte. — Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie. Trad. G. Lefevre, Paris 1909, p. 9—10. Paul Sabatier in *Vie de Saint François*, Paris 1894, p. 63 spricht vom byzantinischen Kreuz, aber nicht von der Aufforderung, die Kirche zu restaurieren: an das der Jüngling in seiner Liebe von selbst gedacht habe. Hingegen beruft er sich in den *Etudes inédites*, Paris 1932, p. 167—70 nochmals auf die vom Gekreuzigten vernommenen Worte, wenn auch nur mit einem *il lui sembla*, die ihn zum religiösen Reformatoren berufen hätte.

^{7*} Es ist nicht notwendig anzunehmen, daß die Lippen des gemalten Christus wirklich die Worte ausgesprochen hätten; er will nur unterscheiden, daß die übernatürliche Anrede äußerlich und für die Ohren vernehmbar war, und nicht allein innerlich.

⁸ Fr. Thomas de Celano, *Vita Secunda*, Pars I, cap. VI, Quaracchi 1926, p. 136—37.

miano kam, das vor Alter einzustürzen drohte, ging er, vom Geiste getrieben, hinein, um zu beten; er warf sich vor dem Bild des Gekreuzigten nieder und ward beim Gebet mit überreichem geistlichem Troste erfüllt. Als er mit Tränen in den Augen zum Kreuze des Herrn aufschaute, hörte er mit seinen leiblichen Ohren, wie vom Kreuze her, dreimal eine Stimme also zu ihm sprach: „Franziskus, geh hin und stelle mein Haus wieder her, das ganz zerfällt, wie du siehst.“ Erschrocken, weil er doch ganz allein in der Kirche war, staunte er über den Klang der wunderbaren Stimme, und, da sein Herz die Kraft des göttlichen Wortes empfand, ward er im Geiste entrückt. Als er dann wieder zu sich gekommen war, schickte er sich an, gehorsam zu folgen. Er begann, nach der Weisung das steinerne Kirchlein wiederherzustellen, wengleich sich der vornehmliche Sinn des Wortes auf jene Kirche bezog, die sich Christus mit seinem Blute erworben, wie ihn der Hl. Geist lehrte und er es selbst später seinen Jüngern kundgetan hat. Er stand aber auf, bezeichnete sich mit dem Zeichen des Kreuzes, lud Ballen von Handelstuch auf und ritt eilends nach der Stadt, die Foligno heißt; dort verkaufte er alles Tuch, das er mitgebracht hatte, und veräußerte auch das Pferd, auf dem er dorthin geritten war, und nahm als glücklicher Kaufmann das Geld in Empfang. Dann ging er heim nach Assisi und betrat voll Ehrfurcht jene Kirche, die wiederherzustellen ihm aufgetragen war. Dort traf er einen armen Priester, den er mit gebührender Ehrerbietung begrüßte, bot ihm das Geld für die Wiederherstellung der Kirche und die Armen an und bat ihn voll Demut darum, er möge ihm erlauben, eine Zeitlang bei ihm zu bleiben.⁹

Der hl. Bonaventura folgt hier eher Celano, aber nicht ohne auf die drei Gefährten zu blicken. Er unterscheidet sich in der Versicherung, daß der Gekreuzigte dreimal gesprochen hätte — *ter dicentem* — gemäß seiner bekannten Verehrung der erhabenen Dreifaltigkeit, mittels deren er leicht drei Ansichten, drei Unterscheidungen oder drei Elemente in seiner doktrinären Darstellung erkannte; ebenfalls auch wegen der Analogie der Wiederherstellung der drei Kirchen — S. Damiano, S. Pietro und Portiunkula — und der Einstellung der drei franziskanischen Orden, wie folgt: Wie der Heilige nämlich drei Bauten wiederhergestellt hat, so sollte er auch die Kirche Christi nach der von ihm gegebenen Form, Regel und Lehre Christi in dreifacher Weise und durch eine dreifache siegreiche Heerschar der zu Rettenden erneuern, wie wir es jetzt auch erfüllt sehen.¹⁰

⁹ S. Bonaventura, *Leg. mai.*; *op. om.* VIII, p. 507 s.

¹⁰ S. Bonaventura, *op. cit.* 510.

Infolge der Autorität des seraphischen Lehrers wurde die Neuigkeit angenommen, sei es in *De Conformitate. vitae B. Francisci*,¹¹ sei es in der Liturgie des Festes der Wundmale, wo die erste Antiphon der Laudes sich so ausdrückt: *Crucis vox hunc alloquitur — ter dicens: Tu te praepara — vade Francisce repara — domum meam quae labitur.* Die Stimme des Kreuzes sprach zu ihm dreimal: *Bereite dich vor — gehe, Franziskus, stelle her — mein Haus, das zusammenbricht.*¹²

P. Lucas Wadding fügt noch ein Gebet dazu, das er dreimal der dreifachen Ansprache des Gekreuzigten vorsetzt. Er warf sich vor dem Bilde des Gekreuzigten nieder und ward beim Beten mit Trost erfüllt; dann sprach er in Ergriffenheit dreimal das folgende kleine Gebet:

Höchster, glorreicher Gott, erleuchte die Finsternis meines Herzens und schenke mir rechten Glauben, gefestigte Hoffnung und vollendete Liebe. Gib mir, Herr, das (rechte) Empfinden und Erkennen, damit ich deinen heiligen Auftrag erfülle, den du mir in Wahrheit gegeben hast. Amen.¹³

Während wir sehen, daß das Ereignis des Kreuzes von S. Damian historisch dokumentiert ist, ist es angebracht, zu bemerken, daß die an Franziskus gerichtete Stimme für die religiöse Orientierung des jungen Kaufmannssohnes entscheidend war. Eine geheimnisvolle Stimme hatte schon die Bekehrung des Rhetoren Augustin von Tagaste bestimmt durch die Aufforderung: „Nimm und lies.“ Eine andere wunderbare Stimme: „Gehe und stelle wieder her“ bewegte den assisischen Träumer großer Unternehmungen zum allerkühnsten Werk für Christus den Gekreuzigten und seine Kirche. Das *Vade, repara* sollte Franziskus aus dem eigenen Milieu verdrängen, aus der Familie und der Heimat, um die Kirche und die Christenheit zu reformieren oder geistig wieder aufzubauen. Aber für den Augenblick erfaßt er das *Vade, repara domum meam* nicht in der ganzen Tiefe der Bedeutung und richtet seinen Blick vorerst auf die auffällige Kirche von S. Damiano.

Nach den literarischen Dokumenten über die Tatsache der übernatürlichen Berufung Franzens zu Füßen des Kreuzes wird es nicht unfruchtbar sein, die figürlichen Dokumente zu erforschen in ihren primitiven Mustern, welche zudem für die Texte als Kommentare dienen.

¹¹ *Analecta Franciscana*, T. V. Quaracchi 1912, p. 76, 379.

¹² Im vorausgehenden Offizium des 4. Oktober gleicht sich Br. Julius von Speyer der *Vita Prima* des Celano an und schweigt über die Anrede des Gekreuzigten.

Figürliche Zeugnisse

Das erste Dokument hinsichtlich der Zeit und der Bedeutung des Ortes ist ein Feld des vierten Fensters der Oberkirche zu Assisi aus dem 13. Jahrhundert, wo die Geschichte der großen Gestalt des Poverello illustriert ist: man gewahrt das romanische Kreuz mit dem dem Tode überlassenen Körper in Frontalansicht und den knienden hl. Franz im Profil.¹⁴

Nicht weniger wichtig ist die zweite Historie des hl. Franziskus in der Akademie zu Siena aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie stellt den Heiligen in Seitenansicht dar, in kniender Stellung, mit gefalteten und zum Gekreuzigten erhobenen Händen. Das Kreuz ist auf eine Mauer aufgepflanzt; auf der Seite des hl. Franziskus wird eine Kirche neu errichtet. Diese Geschichte ist einzig unter den franziskanischen Tafeln des Duecento und hat auch die besondere Bedeutung der Haltung Christi, welcher dem Poverello einen vom Nagel gelösten Arm entgegenstreckt, wie es vom hl. Bernhard berichtet wird.¹⁵

Eine weitere ähnliche Darstellung mit dem Kreuz auf der Mauer neben der Kirche und mit dem hl. Franz im Gebet mit der Perlenschnur der Paternoster in der Hand, jedoch ohne daß der Gekreuzigte den Arm nach ihm ausstreckt, ist im gemalten Triptychon zu sehen, welches in der Akademie von Siena aufbewahrt ist und einem sienesischen Meister der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zugeschrieben wird.¹⁶

Hierauf folgt die Erzählung von Giotto in der Unterkirche von Assisi. In der vierten Szene ist Pietro Bernardones Sohn in der zerstörten Kirche von S. Damiano dargestellt, wie er leicht vorgebeugt am Altare des Kreuzifixes betet.

Beendigen wir die Aufzählung mit dem trecentesken Fresko von S. Damiano in der Nähe des „Fenster des Geldes“, wo Franziskus vor der

¹³ P. Lucas Wadding, *Annales Minorum I, Apparatus* 1931, p. 34—35. Dieses Gebet wurde nicht aufgenommen in den *Opuscula S. P. Francisci* 1904; P. Golubowich führt von ihm einen alten italienischen Text an, der aus S. Isidoro in Rom stammt: *Archivum F. H. I.* 1908, p. 175; P. Sabatier zeigt für ihn einiges Vertrauen, indem er den andern allgemeinen Text von Little's *Etudes inédites sur S. François*, Paris 1932, p. 168 wiederbringt.

In den franziskanischen Quellschriften, Bd. 1, Werl 1951, p. 134, wurde dieses Gebet unter die **echten** Schriften des hl. Franziskus aufgenommen. In den Franziskanischen Studien wird die Echtheit dieses Gebets nachgewiesen. 34, 1952, p. 1—11.

¹⁴ P. Egidio M. Giusto, *Le Vetrate di S. Francesco in Assisi*, Milano 1911, p. 211, Taf. XIV.

¹⁵ *Archivum F. H.* XIX 1926, p. 703.

¹⁶ Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. V, Milano 1907, Figur 82.

Tafel des Gekreuzigten betet, wie in der giottesken Erzählung, aber im umgekehrten Sinn.¹⁷ Hinten erscheint nochmals die Gestalt desselben Franziskus, wie er vor dem mit dem Stocke drohenden Vater flieht, während der Priester von S. Damiano eingeschüchtert der Szene beiwohnt.

Natürlich gewahrt man in diesen beiden Fresken der Basilika und von S. Damiano eine größere geschichtliche Treue, weil die Künstler das Original des wunderbaren Kreuzes sozusagen vor Augen hatten, welches in der wahren Form und Stellung über dem Altartisch stand; auf diese etwas nach vorn geneigte Weise ist es kurz nach dem Jahre 1100 aufgestellt worden, wo es Franziskus 1207 vorfand.

Ehrfurchtsvolle Betreuung

Wenn wir die Geschichte des heiligen Bildnisses weiter verfolgen, können wir annehmen, daß es auch für die hl. Klara ehrwürdig war, welche vor ferventissimo Crucifixi amore brannte.¹⁸ Das Kreuz wurde von den Armen Damen der hl. Klara in S. Damiano verehrt und von ihnen bei der Überwechslung ins neue Kloster zu Assisi im Jahre 1257 mitgenommen, da sie die Befugnis erhielten, alles überzuführen, was ihnen beliebte, „wenn nur der Kirchenkörper von genannter Kirche des hl. Damian unverändert bleibt“.¹⁹

Es ist keine besondere Erinnerung an den Ort der Aufstellung des wunderthätigen Kreuzes in Santa Chiara vorhanden; aber man darf annehmen, daß es im Chor der Klosterfrauen ausgesetzt war. Sehr wahrscheinlich, um dem Kreuz einen dekorativen Hintergrund zu geben, wurde die Hauptwand des Chores freskiert (heute ist jedoch dieses Wandstück hinter dem Altar der bestehenden Sakramentskapelle eingesetzt) mit den quattrocentesken Werken der Kreuzabnahme in der Mitte, der Grablegung Jesu und der Auferstehung an den Seiten; diese Fresken sind in einer derart leuchtenden Art ausgeführt, daß sie Piero della Francesca (gestorben 1492) ankünden oder widerspiegeln.

¹⁷ P. Leone B., *Storia di S. Damiano*, Todi 1926, p. 46, 145; P. Nicola Cavanna, *L'Umbria francescana illustrata*, Perugia 1910, 102—03.

¹⁸ Unter diesem Titel erzählte Fra Tommaso da Celano wunderbare Dinge über die Verehrung, frommen Übungen und die durch die Kraft des heiligen Kreuzes erlangten Wunder. *Legenda S. Clarae V*, Assisi 1910, p. 42—48.

¹⁹ *Storia di S. Damiano*, p. 121. — P. I. Sbaralea, *Bullarium franciscanum*, vol. II, Roma 1759, p. 23.

Ein Schriftsteller von Assisi schreibt, daß „im Jahre 1488 der Rat von Assisi eine Summe für den neuen Schrank verordnet habe, um das verehrte Bild aufzubewahren: in unserer Zeit haben die Klosterfrauen es mit den Spenden der Gläubigen wieder erneuert“.^{19*} Wir wissen nicht genau, welches die damalige Erneuerung für die Aussetzung des Kreuzes war. Aber es wird vorteilhaft sein, zu erinnern, daß es aufgestellt und den Gläubigen gezeigt wurde, bevor es den Platz im Raume gegenüber dem Eingang der Sakramentskapelle erhielt, wo man es heute noch sieht.²⁰

Vorher gewährte man das Kreuz des hl. Franziskus durch ein Gitter, welches unter dem Reliquienschrank eingesetzt war; das Bildnis war gegen die Wand des Seitenaltars in der Basilika gegen das Kloster hin aufgestellt.²¹

Die Verehrung der Gläubigen blieb nicht aus; man berichtet im Jahre 1494 von einem Wunder, als man ganz nahe nebenan die Statue der Schmerzensmutter mit dem toten Sohn im Schoße weinen sah am 6. April um 22.00 Uhr:

Die ganze Stadt Assisi schwebte täglich in größter Unsicherheit und Angst wegen der Mordtaten und Feindschaften und anderer Untaten, die in der Stadt geschehen sind. — Vor einigen Tagen veränderte sich das Kreuz, das sich im Kloster St. Klara befindet. Diesen Vorfall konnten einige Nonnen des besagten Klosters beobachten. Es handelt sich um das Kreuz, das einst in S. Damiano zu Franziskus gesprochen hatte. Dies kam zu Ohren des Bischofs, Franziskus Enseigne von Assisi, der über den Vorfall genau unterrichtet worden ist. Er ordnete darum wegen der Wundertaten eine Prozession zu den beiden Kirchen an, woran der gesamte Klerus und das Volk, angetan mit weißen Kleidern, teilzunehmen hatten. Auf dem Platz S. Rufino hielt der Bischof eine Ansprache und bestätigte die Richtigkeit der wunderbaren Vorgänge. Also wird von vielen gemeldet und bezeugt.

^{19*} Tommaso Locatelli-Paolucci, Vita breve di S. Chiara, Assisi 1882, p. 149.

²⁰ Diese Übertragung erfolgte im Jahre 1900, als der Teil des Schwesternchors restauriert, geöffnet und zur Sakramentskapelle eingerichtet wurde. In der Kapelle spricht eine Inschrift: in großen gotischen Lettern davon: Sacellum Ss.mo Sacramento dicatum. Ab exuviis Clarae Virginis detectis (anno) L templum pervetustum divi Georgii instauravit munifice nobilis familia Paglicci Reatelli. Altare consecratum fuit quinto decimo kalendas Octobris MDCCCC.

²¹ P. Ambrogio Mariani, Reminiscenze d'un pellegrino, Firenze 1882, p. 96. — Das Kreuz war in einem Schrank in einer eigenen Kammer gegen den Klosterfrauen-Chor hin aufbewahrt.

Diese offizielle Erinnerung entnimmt man dem Libro delle Riformanze del Comune d'Assisi mit dem Hinweis auf die heiligen Funktionen, die damals während mehreren Tagen zelebriert wurden und auf den stets zunehmenden Kult für jene heiligen Bilder.

Eine der Wirkungen der andauernden Verehrung des wunderbaren Kreuzes war die Reproduktion desselben in kleinen Drucken seit dem 17. Jahrhundert, und auch auf Gemäldetafeln, die zuweilen natürliche Größe aufwiesen²²: Reproduktionen und Kopien, welche für die franziskanische Andacht immer zahlreicher wurden.

Eine dieser Kopien hatte ein besonderes Glück. Sie war von den Klosterfrauen der hl. Klara in verminderter Proportion in Auftrag gegeben und dem jubilierenden Papst Leo XIII. geschenkt worden. Der Hl. Vater vermachte es hierauf einem Kirchlein des Agro Romano; Mons. Bernardo Doebeling OFM (gest. 1916) glaubte es entdeckt zu haben und errichtete für dessen Verehrung einen schönen Altar im Heiligtum von S. Maria ad Rupes bei Nepi.²³

Nachdem wir auf ein solches Mißverständnis hingewiesen haben, welches für die Geschichte des authentischen und kostbaren Kreuzes in der Basilika der hl. Klara keine Folgen hat, gehen wir über, von der künstlerischen Bedeutung, der Aufbewahrung und der gegenwärtigen Wiederauffrischung zu sprechen.

Zeitgenössische Kunstrichtung

Nach dem reichen Volumen von 960 Seiten der Evelyn Sandberg-Vavalà über „Das gemalte italienische Kreuz“, welches das Bildnis der Basilika der hl. Klara nicht nur nicht vernachlässigt, sondern sich bei ihm eingehend aufhält, scheint es überflüssig zu sein, auf das ikonographische Studium und das stilistische Examen des Kreuzes Franziszi zurückzukommen. Wir folgen den in diesem Werke gezogenen Linien, jedoch nicht ohne Freiheit des Urteils.

²² Der Schreiber hat es bereits achtmal kopiert für Italien und für das Ausland; er begann 1912 mit der Kopie für S. Damiano, wo ehemals das Original war.

²³ P. Beda Kleinschmidt OFM, Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende, M'Gladbach 1911. — Auf Seite 15 sagt man, daß dieses Kreuz in der deutschen Kirche von Castel S. Elia bei Nepi aufbewahrt sei; aber dieser Fehler wird auf Seite XV korrigiert und er erscheint in der folgenden Ausgabe von 1926 nicht wieder.

Aber bevor wir über unser Kreuz im besondern sofort zu Schlüssen übergehen, wird es nicht unnütz sein, auf die allgemeinen Voraussetzungen und auf die Unterschiede der damaligen künstlerischen Schulen hinzuweisen: So wird es in den vorher ausgearbeiteten Elementen besser geschätzt und in seinem geschichtlichen Milieu tiefer erkannt werden; und dies, noch bevor der franziskanische Geist den ikonographischen Standpunkt ändert und das Kreuz mit dem Auge des Herzens, statt mit dem Scharfsinn des Intellectes betrachtet.

Die Evelyn weist vorerst darauf hin, daß das Kreuz in der Kunstgeschichte anfänglich wie ein Symbol und mit symbolischen Elementen dargestellt wurde: durch Tauben, durch die segnende Hand Gottes, durch die manchmal personifizierte Sonne, Mond und Erde; symbolisiert durch die Kirche und Synagoge, auch sie personifiziert; durch den Schädel Adams und den Pelikan. In einer nächsten Zeit treten den symbolischen Elementen meist mit geringer künstlerischer Anpassung und Harmonie geschichtliche Elemente bei, die in der Folge überwiegen: die heiligen Frauen, der hl. Johannes, Longinus mit der Lanze und Stephanatus mit dem Schwamm, zuweilen auch der Zenturion oder jemand anders.²⁴

Die gemalten und historisierten Kreuze auf Tafeln erscheinen kurz nach dem Jahre 1000. Es sind Kundgebungen italienischer Kunst, weil sie Italien angehören; viele und verschiedenartige Exemplare sind vorhanden.²⁵ Die nämlichen, mit historischen Bildern versehenen Kreuze, wie ebenfalls die zeitgenössischen Tafeln, welche um eine mittlere Hauptfigur verschiedene Episoden gruppieren, erzielen durch ihren Charakter eher einen didaktischen Zweck als eine künstlerische Einheit, denn die kollektive und traditionelle Kunst stand nicht unter dem Einfluß des Künstlers, sondern unter der Herrschaft der Kirche, der Lehrmeisterin des Dogmas.²⁶

Für solche Erzeugnisse bezeichnet das 11. Jahrhundert eine offenbare Kundgebung italienischer Kunst nach Ablauf der hellenistischen oder griechisch-römischen und der orientalischen oder byzantinischen Periode. „Italien zeigt sich leider im Augenblick der ansetzenden eigenen Entwicklung wie eine Provinz byzantinischer Kunst, nicht nur den Formeln, sondern auch der Art ihrer Anwendung nach und der Teilnahme am wahren geistigen und sentimentalischen Wesen des Byzantinismus ergeben.“

²⁴ Evelyn, p. 1—2.

²⁵ Evelyn, p. 61.

²⁶ Evelyn, p. 2—5.

Weniger überzeugend ist, wenn man sagt, daß „Italien bis zum 14. Jahrhundert immer aus andern Provinzen schöpft“.²⁷

Auf die Besonderheiten der geformten und gemalten italienischen Kreuze eingehend, bei denen die ikonographischen und stilistischen Abstammungen vom syrischen und byzantinischen Orient offenkundig sind, nicht ohne nördliche Einflüsse, unterscheidet die Evelyn drei regionale Typen für den lebenden, leidlosen Christus.

Der erste Typ ist jener primitive von Umbrien mit der allerseligsten Jungfrau und dem hl. Johannes an der Seite Christi, und mit der Himmelfahrt Christi am Kopfende; dieser Typus findet sich auch in den an Umbrien angrenzenden Regionen und sind kleinformatige Werke.

Der zweite Typus ist jener primitive von Lucca, sehr reich, mit serienmäßigen Engels- und Heiligenfiguren, und mit vielen Quadraten der Passionsgeschichte im mittleren Teil.

Der dritte Typus ist der primitive von Pisa, jener des „historisierten Kreuzes“, weil er nur Christus mit Geschichten enthält.²⁸

Jener, welcher uns am meisten interessiert, ist der von Umbrien, weil das Kreuz des hl. Franziskus diesem Typus angehört, wenn es immerhin einen eigenen Platz einnimmt infolge verschiedener Eigenarten.

Während die toskanischen Typen sich in gewisser Beziehung an das von einem Guglielmo im Jahre 1138 unterzeichnete Kreuz von Sarzana wenden²⁹, richtet sich der umbrische Typ nach dem Kreuz von Spoleto aus, welches heute im Dome steht und von Alberto Sotio 1187 unterzeichnet ist. Es ist auf Pergament gemalt, welches auf die Tafel geheftet wurde; daher ist größere Feinheit bis in die Ziselatur des Glorienscheines hinein erreicht. Nur zwei Gestalten, nämlich die allerseligste Jungfrau und Johannes, sind zur Seite Christi; Jesu Brust ist breit, und Blut fließt aus seinen Füßen auf den Schädel Adams, welcher in einer kleinen, zerklüfteten Höhle steht.³⁰ Die Besonderheit dieses auch bei andern Kreuzen wiederholten Schädels wurde von uns in Beziehung gebracht mit dem von der Feder des hl. Franziskus gezeichneten Kopf und dem T, welches aus dem Munde kommt, als persönliches Zeichen auf dem Segenspergament an Br. Leo. In dieser Zeichnung hätte sich Franz mit seinem bärti-

²⁷ Evelyn, p. 14—16.

²⁸ Evelyn, p. 124—25.

²⁹ Evelyn, p. 519.

³⁰ Evelyn, p. 613—16; Venturi, p. 3—4.

gen und mit der Kapuze bedeckten Kopf anstelle des ersten Sünders Adam gesetzt, um durch das Blut Christi wieder geboren zu werden.³¹

Sotio, dem auch einige Fresken in der Kirche des hl. Franziskus zu Spoleto zugeschrieben werden, weist nur wenig romanische Einflüsse auf und scheint sich hingegen an der römischen Richtung zu inspirieren, in der die byzantinischen und ottonischen Einflüsse vermischt sind mit den populären Elementen, wie in der freskierten Kreuzigung in S. Angelo in Formis.³²

Ein anderes Spoletiner Kreuz ist jenes von S. Francesco in S. Maria in Vallo di Nera, welches ebenfalls Spuren des Hügels mit dem Schädel Adams aufweist; noch ein weiteres, jedoch zerstörtes, befindet sich im Museum zu Spoleto. Dem Kreuz zu Spoleto des Sotio ist jenes von Portiano in Assisi sehr ähnlich; es hat vier Figuren von heiligen Frauen in der Mitte und ein von Engeln gestütztes Medaillon. Es ist heute im Schatz des Klosters. Reicher und älter ist jenes von S. Chiara mit ziemlich unabhängigem Charakter, mit dem sich unser Studium befaßt. Von der nämlichen Spoletiner Gruppe ist auch jenes von S. Christina a Casu bei Spoleto; dazu gehört das Kreuz von Ancona aus dem Jahre 1230 und das andere in Spoleto, 1257 von einem Machilos und Simone un-
terzeichnet.³³

An die Spoletiner Manier erinnert auch das Kreuz von Pieve die Arezzo und jenes vom Vatikanischen Museum:³⁴ alle mit dem schmerzlosen Christus; denn vom leidenden Christus werden wir in der Folge sprechen.

Wie erklärt sich diese romanische Produktion Mittelitaliens, die nebst den erwähnten Kreuzen auch eine Serie von figürlichen Tafeln der Madonna und Heiligen aufweist, ohne in andern italienischen Provinzen ein Gegenstück zu haben; wieso vor allem diese halborientalische Malerschule in Spoleto?

Die Evelyn weiß uns nichts Näheres zu sagen außer den allgemeinen Einflüssen syrischer oder byzantinischer, abendländischer oder romanischer Stilformen und rechnet wenig mit dem religiösen und künstlerischen Lokalleben und nützt die doktrinären Lehren der liturgischen Texte und Gebräuche nicht aus. Wir aber wollen gerade dies näher betrachten.

³¹ Archivum F.H., VII, 1914, p. 382.

³² Evelyn, p. 618.

³³ Evelyn, p. 737.

³⁴ Evelyn, p. 625—28; Venturi 8.

Es scheint uns, daß um die Jahrtausendwende keine der beiden Italien beherrschenden Kunstströmungen, weder die byzantinische, welche sich mehr in Sizilien und an der adriatischen Küste von Ravenna bis Venedig behauptete, noch die romanische, die mehr im Norden auftrat, die Blüte der gemalten Kreuze und im allgemeinen der primitiven liturgischen Tafeln Mittelitaliens des 11. und 12. Jahrhunderts genug erklären können.

Bevor man ein künstlerisches Zentrum betrachtet, muß man zuerst das religiöse Milieu erwägen, denn dieses erzeugt die religiöse Art, aus der man die Kunst bewerten und ein künstlerisches Zentrum ableiten kann. Um uns mit der Gruppe von Spoleto mit ihren gemalten Kreuzen zu befassen, die schematischer und weniger komplex sind, ist festzustellen, daß das religiöse Milieu von Spoleto blühend war und derart, daß selbst die Einflüsse Syriens auf seine Kunst der gemalten Kreuze beglaubigt sind.

Die Nähe Roms mußte für Spoleto sehr von Nutzen sein durch den Kontakt mit seinem religiösen und künstlerischen Leben. Spoleto wurde zudem gestützt durch ein mächtiges Herzogtum, welches in den Zeiten barbarischer Invasionen ein sicherer Schutz war. Die Barbaren respektierten die Stadt, bis Friedrich Barbarossa sie 1155 zerstörte.³⁵

Aber vielleicht in einem höhern Maß als es bis jetzt erfolgt war, ist darauf hinzuweisen, daß Umbrien durch eine Einwanderung syrischer Einsiedler begünstigt wurde, welche aus dem spoletanischen Monte Luco ein Abbild des Berges Athos machten; diese Eremiten ließen in der Hagiographie Spoletos und in den religiösen Monumenten bemerkenswerte Spuren zurück.³⁶ Diese Einsiedler drangen bis Assisi vor; einigen palästinensischen Eremiten wird geradezu die Gründung von S. Maria della Portiuncula zugeschrieben.³⁷

In einem so mit orientalisches-griechisches-syrischem Einfluß gesättigten Milieu kann man die religiöse und künstlerische Erzeugung des spoletinischen Kreuzes besser erklären; unter den Autoren figuriert ja der eine oder andere authentische Grieche, wie jener Machilos, welcher das Kreuz

³⁵ Achille Sansi, Storia del Comune di Spoleto, Parte I, Foligno 1879, 10. Das 1185 von Sotio unterzeichnete Kreuz stammt aus der Zeit nach dieser Zerstörung, wie übrigens auch die andern hier aufbewahrten: was bezeugt, daß das religiöse und künstlerische Leben so tief verwurzelt war, daß es nicht unter derartigen Erschütterungen erlag.

³⁶ Carlo Bandini, Monte Luco, Spoleto 1922, p. 90 ff. Syrien wird auch für die Seidenproduktion und den -handel erwähnt. — Sansi, Degli edifici e dei frammenti storici, Foligno 1869, p. 17 ff.

³⁷ P. Leone B., Terres Franciscaines, Montreal 1933, p. 123—25.

von 1257 mit Simone unterzeichnete. So versteht man jenen religiösen Eifer eher, welcher das „heilige Umbrien“ bilden wird, mit dem Genius der Rasse, welche der Kirche Benediktus und Scholastika, Franziskus und Klara schenken wird, mit der Lyrik des Fra Jacopone und den künstlerischen Visionen der umbrischen Schule.

Künstlerische Beurteilung

In diesem Lichte, welches die Ursprünge des franziskanischen Lebens erhellt und beiträgt, aus Umbrien den mystischen Orient zu machen, wird unser Kruzifixus geprüft; auf diese Weise wird es von der schon gelobten Evelyn präsentiert und beurteilt.

„Das Kreuz von S. Chiara hält sich in großer Verehrung wegen seiner Beziehung zur Bekehrung des hl. Franz und befand sich in den Tagen des Heiligen im Kirchlein von S. Damiano vor Assisi. Dieses Kreuz hat den einfachen, gradlinigen Schnitt der spoletinischen Beispiele, aber der Inhalt ist etwas bereichert. Die Mitteltafel enthält eine zahlreiche Gruppe von Anwesenden: links die allerseligste Jungfrau, daneben Johannes; rechts die frommen Frauen, der Zenturion und eine vierte, kaum sichtbare, kleinere Gestalt.³⁸ Weiter unten sind in noch kleinerem Maßstab die beiden Longinus und Stephanatus als große Seltenheit bei den gemalten Kreuzen zu finden.³⁹

Der in Spoleto einfache, horizontale Arm ist nun mit sechs Engeln bereichert; zwei stehen an den Extremen aufrecht; die übrigen vier als Halbfiguren unter dem Vorderarm des Gekreuzigten lebhaft gestikulierend.⁴⁰ In gleicher Weise bevölkert sich das Kopfende des Hauptbalkens. Die Himmelfahrt ist noch reduziert, weil die irdischen Zuschauer der byzantinischen Komposition fehlen, aber zehn Engel in Halbfigur bilden um

³⁸ An der Basis jeder Person, rechts vom Kreuze beginnend, laufen die Namen in weißen Lettern. Im Schild am Kopfe des Kreuzes ist die gewöhnliche Inschrift des Pilatus ebenfalls in Weiß gesetzt: Jesus Nazarenus Rex Judeorum. Der kleine Kopf hinter dem Zenturion mag einem Soldaten angehören.

³⁹ Longinus mit der Lanze und Stefanatus mit dem Rohr und dem Schwamm sieht man in vielen elfenbeingeschnitzten Kreuzen und im Fresko von S. M. Antica zu Rom und in S. Urbano della Caffarella mit dem lebenden Christus.

⁴⁰ Derartige Engelsgestalten, welche sich so bestürzt gebärden, sind einzig dieser Art in gemalten Kreuzen. In den meisten Fällen bei elfenbeinernen Skulpturen sind sie über dem Arme des Kreuzes — wie die beiden Engel im italienischen Elfenbeinwerk des 11. Jahrhunderts im Louvre, im gemalten Kreuz des Museums von Pisa und auch in den zeitgenössischen Fresken Roms, wie im erwähnten Fresko der Caffarella. Hier sind die Engel unter den Armen wegen dem Platzmangel oben.

die mittlere Glorie einen Chor. Demzufolge ist die Methode der Anordnung der Glorie und den beiwohnenden Engeln jene von Spoleto; hier aber hört die Ähnlichkeit auf, und in der Art der Darstellung Christi selbst entfernen wir uns nicht nur von Sotio und seinen Gefährten, sondern vom byzantinischen Einfluß und der italo-byzantinisierenden Kunst überhaupt. Dieser Christus erscheint im Profil in der Mandel mit dem Auferstehungskreuz in der Hand; seine Haltung ist jene eines Mannes, der nach oben steigt; über ihm sieht man im Himmelskreis die Hand Gottes, die sich nach ihm ausstreckt. Das ist eine exotische Darstellung der italienischen oder byzantinischen Kunst unbekannt, und kann nur mit den karolingischen Auffahrtbildern in Zusammenhang stehen und durch sie mit der viel älteren hellenistischen Tradition des 4. und 5. Jahrhunderts. Sie hat keine Ausgangspunkte in der italienischen Kunst, weder bei den Kreuzen, noch bei andern Sujets. Sie zeugt von etwelcher ausländischer, deutscher Inspiration; erweckt die Hypothese, daß es eine direkte Kopie einer ultramontanen Miniatur sei, nicht notwendigerweise karolingisch. Im Norden der Alpen kennt man einige Beispiele dieser Form bis ins 12. Jahrhundert.

Die Hauptfigur findet weder in der Spoletiner Gruppe, noch in andern Schulen des 12. Jahrhunderts eine Parallele. Die niedrigen, kompakten Proportionen sind wohl jene der Christusbildnisse des Valle di Nera und der Congregazione di Carità von Spoleto, mit denen die zweitrangigen Figuren stilistisch analog sind mit ihren runden Köpfen und fließenden Gewändern. Aber im Antlitz entfernt sich dieses Herrenbildnis von allen andern umbrischen Stücken und übertrifft sie. Es ist eine hieratische, maßvolle, edle, geistvolle Darstellung: Diese Auffassung ist würdig, unter die besten der ersten Epoche gemalter Kreuze gezählt zu werden. Van Marle spricht von einem orientalischen Aussehen dieser Figur; ich hingegen würde es lieber den ersten Christusbildern von Lucca gegenüberstellen, wenn es auch entschieden schöner und ausdrucksvoller ist.

Wenn die körperliche Struktur und die Zeichnung schwächer sind als gewöhnlich, werden diese Mängel ausgeglichen durch einen plastischen Effekt, durch das warme, starke und bunte Kolorit, im Unterschied zur dumpfen Farbskala des Sotio und der dunkelblauen Tönung der zwei andern hier beschriebenen Kreuze. In dieser Hinsicht gehört es in die Kategorie der normalen Produktion der romanischen Richtung des 12. Jahrhunderts, während es im Aussehen Christi sich von ihr distanziert.

Die seitlichen Gestalten entsprechen durchaus dem Kanon der romanischen Kunst und gleichen sich den Figuren der beiden letztbeschriebenen

Kreuze an, und dies noch mehr bei zwei weiteren sienischen Kreuzen. Ihre am Körper anliegenden Kleider fallen in geraden und parallelen Linien nieder bei ganz weichen Biegungen ohne die Kantigkeit des Sotio. Dies gilt auch für das Lententuch aus hellem Stoff, welches sich mehr oder weniger auf den unterstehenden Körperteilen abmodelliert.

Es weist zwei dekorative Ränder auf als eine Art Rahmen für das ganze Bild, und nicht nur für den Gekreuzigten allein, was wiederum eine Abweichung vom Spoletiner Typ ist. Der erste Rand ist bedeutender und bemerkenswerter, weil er wiederholte Male im umbrischen Kreis zu finden ist; es ist ein Muschelmotiv, hier in Gelb ausgeführt. Im innern Rand sind einfache, lineare Arabesken in Gold auf dunklem Grund gezogen.

Trotz den formalen Differenzen gewahrt man in diesem Kreuz die nämliche Inspirationsquelle wie in den andern Mustern in dieser Gruppe. Es ist ein bemerkenswertes Werk, nicht nur für die umbrische Kunst, sondern selbst für das Jahrhundert. Es scheint ohne Zweifel geradezu ein Werk aus der Zeit vor 1200 zu sein; einige Forscher haben ein vielmehr zurückliegendes Datum angegeben, aber ohne klare Begründung. Selbst für die gesamte romanische Kunst in Italien ist es vorzüglich⁴¹.

Venturi gab ein anderes Urteil, nachdem er über die romanischen Kreuze von Sarzana, des Sotio zu Spoleto und von Porziano in Assisi gesprochen hatte: „Nicht besser ist das Kruzifix von S. Chiara in Assisi, mit seiner äußersten Plumpheit, seinem Erlöser mit dem schweren Haupt, seinen schematisch gezeichneten Gliedern, so daß ein Kreis die Kniescheibe anzeigt und eine glockenförmige Linie den Brustkasten. Im allgemeinen bemühen sich die Maler, den Körper abgezehrt zu bilden und zeichnen die Linie faserig, welche die geraden Muskeln des Unterleibes teilt, und selbst jene weißen Striche, welche man längs jener Muskeln bei einem stark zusammengezogenen, aufgelösten Körper unter der Haut gewahrt. Die Rahmendekoration dieses Kreuzes ist aus Palmenblättern mit weißlinigen Fasern, wie bei jenem von Porziano; aber in der Tabelle steht außer den Marien und Johannes auch der Hauptmann, weil dieser die Gottheit Christi proklamiert hatte. Die Kunst will noch mehr sagen. Die Gestalten der Maria und des Johannes lösen sich von der Tabelle und treten in die Rechtecke am Ende des Querbalkens; oder wenn sie an ihrem Platze bleiben, bewegen die Engel ihre Flügel über ihnen; z. B. das Kreuz im Spital von Fabriano mit der Inschrift: „Naidictus ra(n)uci de

⁴¹ Evelyn, p. 623.

Spoleto pinsit hoc opus', und das andere im Museum von Bigallo zu Florenz.⁴²

Nun bleiben wir zwischen diesen beiden extremen Urteilen der Evelyn, welche das Werk über alle umbrischen Muster erhebt, in seiner hieratischen, maßvollen, edlen, geistvollen Darstellung unter die besten der ersten Epoche gemalter Kreuze zählt, und des Venturi, der von einer extremen Rohheit, einem schweren Haupte des Erlösers spricht, in der gerechten Mitte.

Glückliche Restaurierung

Es ist aber gut, noch von der weise durchgeführten Restaurierung zu sprechen, die das Werk der in derart delikatsten Arbeiten besonders geschätzten Rosaria Alliano ist. Sie hat festgestellt, daß besagtes Kreuz ohne Sockel 2,10 m Höhe und 1,30 m Breite aufweist, und auf einem 2 cm dicken Nußbaumbrett gemalt ist, welches durch eine grobe Leinwand bedeckt und mit einem dicken Brett gefüttert ist, so daß der gesamte Durchmesser 10 cm beträgt. Die Farbe war beinahe in der ganzen Oberfläche schuppenartig erhoben zufolge der Hitze, mit dem einen und andern Risse im Holze selbst. Die Zentralfigur Christi war übermalt, mit Ausnahme des Antlitzes, welches jedoch zwei blau unterlaufene Flecken auf den Wangen und eine Flickerei am Halse aufwies, und noch eine weitere über den Haaren.⁴³ Ein anderes Stück war auf dem linken Arm, und noch ein umfangreicheres ging von der Seitenwunde Christi aus und bedeckte einen Teil der Gestalt des hl. Johannes, wo ein mächtiger Aufprall sogar das Holz beschädigt hatte. Durch eine Schicht dunkler Farbe war der Unterteil verändert und der linke Fuß neu gemacht worden, welcher jedoch bei der Auffrischung größtenteils im Original erschien. Nach Wegnahme des Firnis und der aufgestrichenen braunen Farbe entdeckte die Restauratorin unter den Füßen des Gekreuzigten sechs Halbfiguren, von denen zwei fast intakt, die übrigen fragmentarisch waren.

Nummehr, nach der mit größter Sorgfalt und vorausgehender Desinfektion gegen Holzwurm durchgeführten Reinigung erscheint das ehrwürdige Kreuz in ursprünglicher Farbfrische und Form. Es präsentiert sich

⁴² Venturi, p. 3—8.

⁴³ Solche eingeklebte und dann entsprechend bemalte Tuchstücke waren von einem Restaurator dort angebracht worden, wo die Farbe abgesprungen und das Holz gerissen war.

aufgehell, mit der warmen Tönung des reichlichen Rot von Pozzuli, mit dem Gold des Hintergrundes, des Glorienscheines, des Gürtels und der Streifen des Lendentuches, dem Gold des Rahmens mit den Palmen.

Im Körper Christi ist die dunkle Aushöhlung des Magens verschwunden und an deren Stelle verblieb eine Modellierung mit flachem Relief, mit klarer Belichtung des Oberteiles, der Arme und der Hände. Das Haupt ist erheblich regelmäßiger und voller geworden, rundlich am Umriß des bärtigen Kinns. Die blau unterlaufenen Flecken unter dem Jochbein sind verschwunden. Die Verknotung des goldenen Gürtels ist reicher geworden, und eine schöne Strippe der Schlinge ragt aus ihr heraus. Bei den Füßen erfolgte nach Wegnahme des Flickes eine geringe Verlagerung. Aus den Wundmalen schlängelt sich das rötliche Blut herum und trieft unter dem Vorderarm bis zum Ellbogen. Der obere Teil der Gewandung des hl. Johannes ist wieder gut eingesetzt; in den rundlichen Figurengesichtern sind die roten und hellen Streifen wiedergekehrt, mit denen summarisch die Modellation angezeigt ist. Nun sticht auch Christus in der Himmelfahrt des obern Medaillons besser hervor auf hellrotem Grund mit dunkler Rahmung.

Wie schon erwähnt, wurden unter dem Fußschemel Christi sechs Halbfiguren entdeckt, und ein kleiner Hahn ist aus der dunklen Binde beim linken Fuß aufgetaucht. Es ist nicht leicht, diese Figuren zu identifizieren, da sie im obern Teil beschädigt sind, wo die Namen geschrieben waren. Sie sind ohne Kopf, mit Ausnahme der zwei letzten links mit Bart und Heiligenschein; um so schwerer, da keine Parallele in andern Kreuzen vorhanden ist.

Aus dem Nimbus der verbliebenen Köpfe folgert man, daß sie Heilige sind; eine der kopflosen Büsten trägt in der linken Hand einen Globus mit einer horizontalen Leiste in der Mitte und einer Kugel darauf, welche vielleicht einst das Kreuz trug. Es ist keine Tiara, wie man vermutete, da sie damals nicht jene Form hatte und ihr Platz auf der Hand nicht gerechtfertigt wäre. Wahrscheinlich ist es der Globus als Symbol der Macht über die Welt, wie man ihn in die Linke des Erzengels Michael legte, der mit der Rechten das Schwert erhob.

So denken wir eben an eine Serie von Heiligen, die zu den eminentesten gezählt werden dürfen, mit dem einen oder andern vom Orte, für den die Malerei bestimmt war, gemäß dem Beispiel der andern Serien, die sich auf antiken Altarbekleidungen, Paliotten, Glasfenstern usw. befinden und schlagen für die Benennung der bezeichneten Heiligen vor: S. Da-

miano, S. Rufino, S. Michele, S. Giovanni Battista, S. Pietro, S. Paolo. Die Figur des hl. Michael wäre demnach am würdigsten Platz zur Rechten des Täufers; der hl. Petrus, welcher im ersterhaltenen Kopf dem traditionellen, kurzbärtigen Typ entspricht, steht in guter Beziehung mit dem sich darüber befindlichen Hahn, in Erinnerung an die Verleugnung Christi beim Hahnenschrei, welcher sich in alten Elfenbeinkreuzigungen und in den profilierten Kreuzen vom Typus von Lucca vorfindet.

Auf solche Weise wiederhergestellt, kann das Kunstwerk besser beurteilt werden, welches nicht eigentlich roh, aber auch nicht besonders fein gearbeitet ist. Die Modellierung des Aktes ist summarischer als beim Kreuz des Sotio; die Streifen der Gewänder der Seitenfiguren sind weniger weise und ausgearbeitet, und auch die Verzierung mit dem überreichen Rot zeichnet sich nicht durch Feinheit aus. Aber dieses Kreuz von S. Klara übertrifft in der Ausführung jenes von Porziano in S. Francesco, und durch größern Inhalts-Reichtum steht es über allen andern der Gruppe von Spoleto. Von woher kommt unserem Maler solcher Reichtum der Einzelheiten bei seiner größern technischen und stilistischen Armut im Vergleich zum byzantinisierenden Meister Sotio?

Die Evelyn nähert das Kreuz jenem von Lucca vielleicht wegen diesem Reichtum der Komposition; aber für die Besonderheit der Himmelfahrt stellt sie die Hypothese einer Kopie irgendeiner ultramontanen Miniatur auf, indem sie an eine ausländische, deutsche, Inspiration glaubt, wenn auch ohne genauen Anhaltspunkt und mit vielen Vorbehalten. Aber die gelehrte Schriftstellerin, wie auch andere Kritiker jenseits der Alpen, mißt der germano-gallischen Kunst große Bedeutung zu in der Überzeugung, daß „Italien bis zum 14. Jahrhundert stets von andern künstlerischen Provinzen empfängt“.⁴⁴

⁴⁴ Evelyn, p. 16. Die Autorin denkt so, weil sie über die Unterscheidung der italienischen Kunst nicht klare Ideen hat. In der Tat macht man auf Seite 17 die Frage: „Welches ist die der italienischen Ikonographie eigentümliche und unterscheidende Qualität, welche zum Vergleich mit den hauptsächlichsten ikonographischen Eigenschaften des Orients und Okzidents dienen kann?“ Und antwortet darauf so: „Es ist das gefühlswarme und sympathische Sichhinwenden zu den trockenen Themen; es ist die Vermenschlichung des heiligen Dramas; es ist die Abänderung vorherbestimmter Haltungen in Genreszenen; es ist die Umbildung — um vom Allgemeinen zum Einzelnen überzugehen — der wie eine byzantinische Kaiserin von Zeremonien umgebenen allerseligsten Jungfrau in eine menschliche Mutter in ihren mütterlichen Freuden und Schmerzen. Die italienische Kunst hat in gewissen Themen ihr eigenes Gepräge offensichtlicher gezeigt: besonders in den Weihnachtsszenen, bei der Pietà und bei der Kreuzigung; aber es gibt fast kein Thema, das nicht auch diesen Vermenschlichungsprozeß durchgemacht hätte.“ Aber summarischer Weise ist es allgemein, daß dies alles ein Ergebnis des franziskanischen Geistes ist, oder der franziskanischen Epoche; und folglich ist es anachronistisch, die italienische Kunst dieser Charaktere wegen vorfranziskanisch zu nennen, und, wo sie sich nicht vorfinden, von ultramontanen Kundgebungen zu sprechen, wie es die Evelyn tut.

Überdies hatte Italien nie seinen lateinischen Akzent verloren; die klassischen Traditionen hielten die Entwicklung der gewöhnlichen Redeweise zurück und verhinderten jegliche Vorherrschaft exotischer Formen, die die Oberfläche streifen; während in einem Unterstrom der neue Geist italienischer Kunst sich regte und die noch nie ausgelöschten Formen wieder aufblühten.

Jene geschnittenen Kreuze sind eine spezifisch italienische Sache, wenn sie auch den byzantinischen Tafeln verbunden sind, deren Stil sie widerspiegeln. Die Evelyn konstatierte dies im Vergleich mit den Zyklen der romanischen Malereien in Rom. Von solchen Zyklen könnte wohl auch der neue Typ der Himmelfahrt abstammen, wie wir ihn im Kreuz von S. Chiara sehen, im Profil nach rechts gedreht in einem Medaillon, mit wahrhaft ansteigendem Schritt; während im alten Typus der Frontalansicht Christus bereits aufgefahren erschien. Dafür haben wir aber schon ein schönes Beispiel im römischen Elfenbein des 4. Jahrhunderts zu München, wo Christus als bartloser Jüngling nach links aufsteigt und die aus den Wolken niederlangende Hand des himmlischen Vaters ergreift⁴⁵ Die Evelyn beruft sich aufs nämliche Beispiel in einem Elfenbein, das sie karolingisch bezeichnet und im britischen Museum zu London aufbewahrt ist.⁴⁶

Schließen wir mit der Feststellung, daß das wundertätige Kreuz von S. Chiara nach der glücklichen Restaurierung durch die tüchtige Rosalia Alliano ein schönes Stück nationaler Kunst ist und zeitlich nur wenig hinter dem Spoleitiner Kreuz des Sotio steht. Wo die christliche Strömung aus Syrien den Geist überliefert, stellt die byzantinische Kunst ihre nunmehr abgenutzten Formen zur Verfügung, und der populäre Genius sammelt oder flüstert die neuen Motive ein, ganz besonders in den kleinen Figuren der Heiligen und Andächtigen unten, die in der Folge gutes Glück haben werden, indem sie demselben hl. Franziskus den Platz vorbereiten, welcher vom Kreuze dann die Stimme vernahm und die Todesqualen an sich selbst verwirklichte, als er die Stigmen erhielt.

Die Einweihung der glücklichen Restaurierung fand in der Basilika der hl. Klara am 25. Mai 1935 statt, in Anwesenheit der artistischen und religiösen Autoritäten, besonders des Rev. mus P. Leonardo M. Bello, Generalminister der Franziskaner, welcher eine warme Ansprache hielt.

⁴⁵ Venturi, vol. I, Milano 1901, p. 77.

⁴⁶ Evelyn, p. 174, Figur 130.

Schmerzhafter Ausdruck

Der nunmehr überholte Nino Tamassia konnte für die Wundmale, wie für andere Tatsachen aus dem Leben des hl. Franz kein Plagiat finden und erinnerte an einige Worte des Frate Leone, denen gemäß *videbatur recte sicut unus crucifixus*, als Franziskus vor dem Begräbnis gewaschen wurde; hierin entdeckte er ein Mißverständnis und wollte sagen, daß der abgekehrte und gemarterte Leib des hl. Franz jenem des Gekreuzigten in den Kunstdarstellungen glich; während er für Frate Leone quasi gekreuzigt war mit seinen Wundmalen.⁴⁷

Die Kunst war damals dem leidenden und abgekehrten Christus abgeneigt; nach dem hl. Franziskus tritt er aber immer mehr auf und gerade für den hl. Franziskus. In Frankreich tritt dies etwas früher auf, vielleicht in Verbindung mit der Andacht des hl. Bernhard für den gekreuzigten Herrn⁴⁸

Aber der Grund ist ein anderer. Es war schon Cristofanis Verdienst, zu erkennen, daß die beinahe unempfindliche Gestalt des Gekreuzigten von einer theologischen Auffassung herkam, derzufolge „der gekreuzigte Nazarener das freiwillige Sühneopfer andeuten mußte, welches mit unbesiegtm Geist die Strafe erleidet“. Tatsächlich beherrschte eine abstrakte Auffassung das Empfinden und die spezifisch byzantinische Kunst, und dies auch hinsichtlich des Leidens und Sterbens Christi. Ohne von orientalischen Häretikern, wie Gnostiker, Fantasiasten und Dozethen zu sprechen, welche Christus nur einen scheinbaren Körper zuschrieben, disputierte man auch im Abendland um die Mitte des 4. Jahrhunderts auf die Autorität des hl. Hilarius, Bischof von Poitiers, hin über die Zulässigkeit des Schmerzes und Todes Christi, wenn Er doch als Gott auch am Kreuze die selige Anschauung genoß und als Mensch am Körper unverweslich war, während er in seiner Seele mehr noch als die Stoiker über den Schmerz erhaben sein sollte.⁴⁹ Ohne die evangelische

⁴⁷ Nino Tamassa, *S. Francesco d'Assisi e la sua leggenda*, Padova 1906, p. 92.

⁴⁸ Antonio Christofani, *Storia della Chiesa e Chiostro di S. Damiano*, Assisi 1882, p. 38—42. Christofani irrt sich jedoch schwer, als er den himmlischen Vater anstatt Christus im Medaillon auffahren sah, mit nur vier Engeln umgeben, während es doch im besagten Kreuze zehn sind. Vielleicht vermochte ihn die spärliche Sichtbarkeit in Irrtum führen. Aber in irgendeiner Kunstform aus den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert wurde Christus lebend dargestellt, beinahe unempfindlich für die Verdemütigung und den Schmerz. Man könnte glauben, daß dies der Unerfahrenheit der Kunst zuzuschreiben war, obschon in den andern Figuren der Marien der Maler die Linienzüge des Schmerzes gut markiert.

⁴⁹ *Dictionnaire de Théologie Catholique* VI, 2. Teil, Kol. 2439 ff. Auch die Jansenisten sprachen

Tatsache des Leidens und Kreuzestodes Christi zu leugnen, streifte man infolge einer allzu abstrakten Bewertung der Vollkommenheiten der menschlichen Natur Christi die Verneinung des von ihm für unsere Erlösung gewollten wirklichen und unermesslichen Schmerzes. In den mehr symbolischen als historischen Darstellungen Christi befließ man sich, darauf hinzuweisen, daß Jesus Gott war, und deshalb auch am Kreuze gegen Leiden unempfindlich war; aus demselben Grunde war in den profilierten Kreuzen beinahe immer die Himmelfahrt Christi beigefügt, um die Schmach des Galgens mit der glorreichen Verherrlichung auszugleichen.

Folglich war ein neuer Geist menschlichen Mitleides notwendig, der mit dem religiösen Empfinden verschmolzen die künstlerische Auffassung erneuerte. Der hl. Franziskus vermochte dies nach dem hl. Bernhard endgültig zu erwirken und ganz besonders für die Darstellung des Ge Kreuzigten.

„Während viele verspätete Künstler“, so schrieb Venturi, „immer noch zögernd diese romanischen Formen des schmerzlosen Kreuzes wiederholten, scheint gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts den am Kreuze hängenden Erlöser ein Schauer zu durchzucken; schwer lastet der fallende Körper an den Armen, die Augen sind in gräßlicher Todesqual geschlossen, die Stirne von Falten durchfurcht, die Finger zusammengezogen, der Körper gewunden, die Füße auf dem Pflock erstarrt. Der Geist des hl. Franziskus erweckt und erneuert durch sein sehnliches Verlangen, mit Christus zu leiden, den Kult des Bildes. Die Darstellung der Erlösung, die in jene des göttlichen Triumphes übergegangen war, ändert sich aufs neue. Christus ist nicht mehr der König inmitten seiner Trophäen, angetan mit königlich ausgezeichneten Priestergewändern und unempfindlich gegen den Schmerz, sondern ein Mensch, der sich für Menschen opfert. Die Welt beginnt über den Tod eines Gottes zu seufzen. Das Kreuz erhebt sich nicht mehr wie eine Siegesfahne, sondern wie ein Todeszeichen. „Christus“, so schrieb der hl. Bonaventura, „erbleichte in seinem schönen Antlitz und seine sanften Augen verschleierten sich wie bei uns Sterblichen, er neigte sein heiliges Haupt auf seine Schultern und verließ dieses mühselige und sterbliche Leben“.⁵⁰

Wer das Dokument zum Beweis der Beziehung oder Abhängigkeit dieser Neuheit in der Kunst aus dem franziskanischen Geist wünscht, ver-

chen wieder von der nur scheinbaren Passion Christi, indem sie sich auf S. Irenäus beriefen. — Studi Francescani XI 1925, p. 209.

⁵⁰ Betrachtungen über den Baum des Kreuzes, Firenze 1819. — Venturi, vol. V, 16.

nehme, daß „das Kreuz mit dem lebendigen Christus zum ersten Mal von Giunto Pisano um 1235 aufgegeben wurde“ in seinem geschnittenen Kreuz in S. Maria degli Angeli.⁵¹

Giunto Pisano hatte nirgendwo würdigere und treuere Nachfolge als in der Provinz Umbrien, wo er 1236 arbeitete. Im Gegenteil, die sehr zahlreichen umbrischen Kreuze spiegeln sein Modell während des ganzen Duecento wider. Umbrien wird im 12. Jahrhundert durch die mächtige und kraftvolle Schule von Spoleto beherrscht, welche ihr eifriges Leben bis zur Mitte des Duecento fortsetzt und seinen Einfluß auf Assisi erweitert. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts wurden Assisi und Perugia zu Zentren der Malerkunst.⁵²

Wenn vom hl. Franz der neue Geist des schmerzlichen Mitleides mit dem Gekreuzigten und vom franziskanischen Milieu das neue Muster des toten Christus ausging, so auch der höchste Triumph desjenigen, welcher regnavit a ligno, Deus, in den franziskanischen Kirchen. Man kann sagen, daß jede franziskanische Kirche des Duecento und Trecento sein großes, profiliertes Kreuz hatte, jenes von S. Maria degli Angeli in der Kapelle der Portiunkula, bevor die Tafel der Verkündigung von Ilario da Viterbo 1393 gemalt wurde, jenes noch größere durch Frate Elias für die Basilika beauftragte mit dem eigenen Porträt und der bekannten Inschrift des Giunto Pisano im Jahre 1236.⁵³

Dann jenes Kreuz von 1260, ebenfalls durch R. Alliano glücklich restauriert, in der Apsis zu S. Chiara.

⁵¹ Evelyn, p. 80, 673. — Dieses profilierte Kreuz mit dem toten Christus, den Halbfiguren der Jungfrau und S. Johannes in den Querbalken, und die Gestalt Christi im kleinen Medaillon oben in Erinnerung an die Himmelfahrt ist im Museum von S. Maria degli Angeli zu sehen; in der Kapelle des alten Konventes nebenan existiert eine neuere Kopie. Zu Füßen des Kreuzes liest man noch den Namen des Giunto Pisano in Goldlettern, aber das Datum ist nicht mehr erkennbar.

⁵² Evelyn, p. 732.

⁵³ Von diesem Kreuz, das den toten Christus trug, bringt Wadding folgende Inschrift: Frater Elias fecit fieri. Jesu Christe pie — miserere precantis Eliae. Giunto Pisanus me pinxit anno Domini MCCXXXVI. Annales 1235, n. XVII.

Dieses Kreuz wurde 1623 von der Ikonostasis weggenommen und zu einfachem Balken reduziert und beim Übergang in das Querschiff der obern Basilika aufgehängt, mit einer Tafel der Madonna und einer andern mit dem hl. Michael zur Seiten. So wurde es im gottesken Fresko des Begräbnisses des hl. Franz an derselben Basilika wiedergegeben. Nachdem es unter die Rose beim Portal der Basilika gebracht worden war, fiel es herunter und zerbrach in Stücke (Miscellanea Franciscana XXVII 1927, p. 189). Man kann in etwelcher Fotografie der obern Basilika von Assisi nun das profilierte Kreuz sehen; in diesen Fällen handelt es sich um eine willkürliche, retuschierte Zugabe des Fotografen oder um eine provisorische Anbringung eines Dinges, um den ursprünglichen Anblick der Kirche zu erzeugen (P. E. M. Giusto, Le Vetrate di S. Francesco in Assisi, Milano 1911, Tav. III).

Das Kreuz des toten Christus in S. Chiara wird als eine Abstammung vom großen Kreuz von Perugia 1272 taxiert und als Arbeit des sog. Maestro di S. Chiara, mit den langen Gesichtern und Urheber der beiden andern Bilder der Madonna und der hl. Klara. Das Datum von 1260, welches nach der Restaurierung nicht mehr erscheint, ist vor die 1265 erfolgte Einweihung der Kirche gelegt und angefochten worden; während Donna Benedetta gerade 1260 gestorben sei...⁵⁴ Richtigerweise zieht die Evelyn den Schluß, daß der Maestro di S. Chiara sich direkt an das Kreuz des Giunto in S. Maria degli Angeli gehalten habe.⁵⁵

Aber man vergißt das von Giunto im Jahre 1236 gemalte Kreuz, welches ehemals in der obern Basilika des hl. Franziskus aufgepflanzt war und heute verschwunden ist; an diesem Kreuz mußte sich der Urheber der Kreuze von Perugia und von S. Chiara inspiriert haben; wenn wir auch nicht gerade sagen dürfen, daß sie eine treue Kopie desselben wären, um uns daran zu erinnern, wie der neue Typus des triumphierenden Christus in S. Francesco sein mußte, von welchem größtenteils die geschnittenen Kreuze mit dem toten Christus abstammen.

Auch die Figur des precantis Eliae hatte guten Erfolg, wie jene des heiligen Franz, der hl. Klara und anderer, die mit lebhaftem Empfinden des Mitleides und als neues Motiv künstlerischer Inspiration an den Fuß des Kreuzes gebracht wurden.⁵⁶ So trat neben der alten Welt auch die von Christus wieder erzeugte und durch seinen treuen Diener Franz zu Christus wieder zurückgeführte neue Welt ins große Drama der Erlösung

⁵⁴ Jenes Datum mochte die Repetition des ursprünglichen sein, war aber tatsächlich willkürlich zugefügt worden; in der Wiederauffrischung ist der ganze Körper Christi in seiner originalen und starken Art wieder erschienen; auf dunklem Grund ist bei der Figur der knienden sel. Benedetta beim rechten Fuß Christi und der ähnlich knienden hl. Klara auf der andern Seite die Inschrift zu lesen: Domina Benedicta — post S. Claram prima Abbatissa — me fecit fieri. Über den Armen des Gekreuzigten liest man in großen, goldenen Buchstaben: Rex Glorie, in Hinsicht auf die Himmelfahrt, die oben im Medaillon mit Christus, der Madonna und zwei Engeln dargestellt ist.

⁵⁵ Evelyn, p. 841—44. Wie das Datum von 1260 für das große Kreuz von S. Chiara nicht originell ist, ebenso wenig muß das der Tafel von S. Chiara verliehene Datum von 1281—84 ursprünglich sein; auch dieses Bild wartet auf die Auffrischung — die Mittelfigur der Heiligen ist ganz übermalt — wie auch das andere der Madonna. Es wäre so schön, jene monumentalen Ikonen mit dem Kreuz in der Mitte wieder am Balken der Ikonostasis beim Übergang ins Querschiff aufgehängt zu sehen: eine derartige Aufstellung war in den basilikalischen Kirchen ganz allgemein; heute wäre dies besonders begrüßenswert in dieser Basilika der hl. Klara, wo die drei Tafeln als seltenes Glück noch vorhanden sind.

⁵⁶ Während man sich im Kreuz der Basilika des hl. Franziskus nur an die Figur des Frate Elias erinnert, befindet sich in jenem der Basilika der hl. Klara nebst der heiligen Klara und der sel. Benedikta die Gestalt des hl. Franziskus in ziemlich vergrößertem Maßstab kniend auf dem Felsen, in den das Kreuz gepflanzt ist, und im Begriffe, den rechten Fuß Christi zu umfassen und mit tiefer Andacht die Wunde zu küssen.

ein. Hier wollen wir das 44. Kapitel der Fioretti di S. Francesco erwähnen, welches von Frate Pietro da Monticello folgendes erzählt: „... als er eines Tages sich im Gebete befand und andächtig das Leiden Christi betrachtete, und wie die allerseligste Mutter Christi, der auserwählte Jünger Johannes und der hl. Franziskus zu Füßen des Kreuzes gemalt waren, kam ihm der Wunsch zu wissen, wer von den dreien größern Schmerz über das Leiden Christi hatte... Da antwortete der hl. Johannes: Wisse denn, daß die Mutter Christi und ich mehr als jegliche Kreatur über das Leiden Christi klagten; aber nach uns empfand niemand anders größern Schmerz als der hl. Franziskus; und deshalb siehst du ihn in so großer Herrlichkeit.“⁵⁷

Hagiographische Bedeutung

So sagen wir zum Abschluß, daß die hagiographische Bedeutung des vorzüglich restaurierten, kostbaren Antiquitätsstückes wesentlich in der „mirabil vita“ des hl. Franziskus liegt, wie das Wort, das Beispiel und die Hymne des gekreuzigten Christus für seine religiöse Familie und seine geistliche Lehre fundamental sind. Die wunderbare Berufung Franzens von seiten des Kreuzes von S. Damian ist der Anfang und die wunderbare Umwandlung des Heiligen in den gekreuzigten Seraph auf dem Verna ist der Abschluß des erhabenen Aufstieges, das mystische Finale des göttlichen Gedichtes. Zwischen diesen beiden Punkten liegt eine ganz neue Offenbarung oder Kundgebung des Kreuzgeheimnisses im christlichen Leben.

Die künstlerische Bedeutung des Kreuzes, welches ehemals in S. Damiano war, besteht darin, daß es in der umbrisch-marchigianischen Schule mit Einfluß aus Syrien und dem Zentrum in Spoleto, inhaltlich das reichste an ikonographischen Elementen und in der Form das am wenigsten stilisierte oder am wenigsten byzantinisch verfeinerte ist. Ganz besonders im Vergleich zum Muster des Sotio, welches vermutlich kurz vor 1200 gemalt wurde, offenbart das wunderbare Kreuz besser die Hand des Künstlers der romanischen Epoche, ohne notwendige Beziehung zur nördlichen Richtung.

Über die geschichtliche Bedeutung ist zu sagen, daß Franziskus es in einem klaren Unterschied zu jenem vorfand, welches er unter dem Ein-

⁵⁷ Salani, Firenze 1926, p. 154.

fluß seiner leidenschaftlichen Andacht einführte: wie es tatsächlich 1236 durch Giunto Pisano geschah, und dies gerade in den franziskanischen Orten wie Portiunkula, wo wir etwas wie einen Entwurf haben, und in der Basilica di S. Francesco, wo das Musterkreuz errichtet wurde, welches bis Giotto herrschte, der es dann mit größerer Anmut und Einheit weiter entwickelte, fern jeglichem griechisierenden Konventionalismus.

In der Tat überzeugt, daß die damals eingetretene Neuerung durch die doktrinale und begriffliche Verlagerung des Gesichtspunktes von lebenden und empfindungslosen, gotthaften Christus zum andern Typus des „Menschensohnes“, welcher auf dem Galgen zerfleischt stirbt, nicht nur die Wirkung eines gewöhnlichen, technischen Entwicklungsprozesses sei in einem Ziehen von mehr oder weniger biegsamen Linien und einem Übergang von einem zurückhaltenderen Motiv zu einem pathetischeren, zögern wir nicht, uns über den Effekt einer Erneuerung des Geistes auszusprechen, welche zugleich eine Erneuerung der Kunst war, und dies nicht nur allein in den Kreuzen, aber in ihnen vor allem.⁵⁸

Es handelt sich um einen Umsturz der Vision, um eine breite und tiefe Erneuerung, die den Künstler nicht nur von diesen stereotypen Formen abzieht und das Milieu nicht nur zur Aufnahme, sondern auch zur Anforderung künstlerischen Ausdrucks disponiert: eine Sache, die nunmehr alle im Hinblick auf S. Franziskus und seine Spiritualität wiederholen.⁵⁹

Hier ist nicht der Platz, vom großen Anwachsen der Verehrung des Gekreuzigten und des Leidens Christi zu sprechen. In den franziskanischen Kirchen fehlte nie eine dem Kreuz geweihte Kapelle oder ihm geweihter Altar, wenn nicht gar die Kirche selbst auf den Gekreuzigten titulierte

⁵⁸ Die Evelyn gibt die Schwierigkeit einer Festsetzung der Chronologie zu, fand aber in der byzantinischen Kunst die Vorstufen der Hüften- und Kopfbiegung und schreibt: „Die im Mosaik zu Dafni mäßig angewandte byzantinische Kurve (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) ist hingegen im noch frühern Mosaik von S. Luca in Focide schon gut angewandt.“

Die gelehrte Schreiberin scheint uns dann sehr scheu, wenn sie sagt: „Ein delikates, aber noch nicht zu lösendes Problem ist vorzulegen: ob Giunto für die Einführung des byzantinisierenden, d. h. toten Christus sei, oder ob auch dieses fundamentale Motiv teilhat an seiner Assimilation zu Assisi. Wir wissen es nicht“ (Evelyn, p. 685). Aber sie würde sich besser ausdrücken, wenn sie mit der guten Kenntnis der malerischen Richtungen auch in der Kenntnis der geistigen Strömungen bewandert wäre, mehr von den Texten Gebrauch machen und auf dem Vorsatz der erwähnten „Illustration der zeitgenössischen Schriften, wie die Betrachtungen des hl. Bonaventura“ achten würde. Wo sie vom Fresko der Donna Regina von Neapel spricht, ignoriert sie, daß die Episode der Maria, die mit dem Schleier ihres Hauptes den nackten Christus bedeckt, von jenen Betrachtungen abhängt (Evelyn, p. 279—80).

⁵⁹ Tüchtige Kritiker, wie Henry Thode, Emil Mâle, Arnold Goffin, Louis Gillet und Adolfo Venturi zögerten nicht, solchen Einfluß Franziskus zuzuschreiben. P. Leone B., *L'Arte francescana*, p. 5, 187.

war; sie waren mit einem Mitleid erregenden Bildnis des göttlichen Märtyrers versehen — sei es in einer Malerei oder einer Plastik. In diesen Werken spezialisierten sich andächtige Künstler, wie jene der sizilianischen Schule des 17. Jahrhunderts, die tränenden Auges in Gebet und Buße arbeiteten.⁶⁰

Während in den christlichen Basiliken bereits der göttliche Lehrer oder Weltenrichter thronte, erstand in den franziskanischen Kirchen der Gottmensch, um am Kreuz zu regieren; das Geheimnis des Kreuzes mit der heiligen Passion leuchtete aus den farbigen Fenstern und erschien in den Apsiden.⁶¹

Das Kreuz, das zuerst in S. Damiano Beginn der Berufung und Auferlegung religiösen Lebens war, wurde alsbald in seiner Familie, in seiner Geistigkeit und in der Kunst Thema fruchtbarer Predigten und Veranstaltung zu wahrer Ehre, gemäß dem Ausruf des hl. Paulus: „Ferne sei es von mir, mich in etwas anderem zu rühmen als in dem Kreuze unseres Herrn Jesu Christi.“⁶²

⁶⁰ P. Leone B., *L'Arte francescana*, p. 334.

⁶¹ Die Konstitutionen von Narbonne 1260 schrieben für die Dekoration und Ausstattung der franziskanischen Kirchen viele Einschränkungen vor; in bezug auf die Fenster machten sie eine Ausnahme für das Hauptfenster, wo die Kreuzigung, die allerseligste Jungfrau, der hl. Franziskus und der hl. Bonaventura dargestellt werden konnten. — S. Bonaventura, *Opera Omnia*, T. VIII, Quaracchi 1898, p. 452.

⁶² Gal. 6,14.