
DAS ENTFALTEN DER LEKTÜRE VON *IMITATIO* EIN PASSIONSALTÄRCHEN AUS DEM MITTELALTERLICHEN KLARENSTIFT IN Breslau ALS PERFORMATIVES BILDERWERK

MATEUSZ KAPUSTKA

Im Beitrag soll die Interpretation eines Passionsaltärchens, das zur ursprünglichen mittelalterlichen Bildausstattung des Klarissenklosters in Breslau gehörte, unter Berücksichtigung der Frömmigkeitspraxis der Nonnen dargestellt werden (Abb. 1). Das Kloster selbst wurde 1259 von der schlesischen Herzogin Anna gestiftet. Bereits 1257 – also vier Jahre nach dem Tod der hl. Klara – kamen die ersten Nonnen aus dem von der Tochter des Königs Ottokar I., der seligen Agnes von Böhmen, gestifteten Klarissenkloster in Prag nach Breslau, trotz des Widerstandes der Breslauer Franziskaner, die eine geistliche Konkurrenz befürchteten.¹ Die in der gleichen Ordenszugehörigkeit wurzelnde Ähnlichkeit des geistigen Lebens der beiden Klöster ist jedoch aus den erhaltenen Dokumenten der Breslauer Klarissen aus dem 13. und 14. Jahrhundert erkennbar und lässt sich auch auf der Grundlage der nur noch spärlich erhaltenen Bildzeugnisse, die aus dem *claustrum* stammen, rekonstruieren.

Das heute im Nationalmuseum in Warszawa (Warschau) aufbewahrte, gemalte Passionsaltärchen in der Form eines zweifach ausklappbaren Tetrptychons stammt aus der Zeit um 1350/60 und wurde im Kölner Umkreis oder durch einen im Rheinland geschulten schlesischen Künstler geschaffen.² Das Klappaltärchen zeigt Szenen aus

dem Leben Christi und Mariä sowie der Passion. Die Flügel sind durch Scharniere miteinander verbunden und lassen sich stufenweise in eine Reihe von vier nebeneinander liegenden, doppelseitigen Bildern ausklappen. Den Kernpunkt bilden die Kreuzigung und die Anbetung der *Sancta facies* durch den hl. Franziskus und die hl. Klara, die auf den äußersten Klappseiten erscheinen (nach der kompletten Öffnung des Altars sind sie in der Mitte der Rückseite). Diese beiden Tafeln übernehmen in der Konstruktion die Rolle von mobilen Bildern, die einen Andachtskontext boten, der sich im Laufe des Betrachtens änderte. Sie bilden eine inhaltliche Klammer und einen optischen Bezugspunkt für den gesamten Inhalt des Werkes, denn es lässt sich kein anderer optischer Schlüsselpunkt des Programms ausmachen. Der mittlere Teil besteht im geöffneten Zustand aus zwei Tafeln, von denen jede auf der Vorderseite zwei durch einen gemalten Rahmen getrennte Bilder zeigt und verfügt dergestalt nicht über die sonst übliche zentrale Tafel. Die Szenen im halbgeöffneten und geöffneten Altärchen lassen sich übrigens vielfach lesen, da sie nicht in einer chronologischen Reihenfolge angeordnet sind und eher rein kontemplativen Kriterien untergeordnet wurden. Das kleine Bildwerk erinnert im geschlossenen Zustand wegen der Außentafeln, die durch ihre

1. Zur Geschichte des Klosters siehe Janusz Kęmbowski, *Klasztor, kościół ss. Urszulanek i Mauzoleum Piastów Wrocławskich* [Das Kloster, die Kirche der Ursulinerinnen und das Mausoleum der Breslauer Piasten], Wrocław/Breslau 1998 (dort die ältere Literatur).

2. Siehe vor allem Tadeusz Dobrzeński, *Malarstwo tabli-*

cowe [Tafelmalerei], *Katalog des Nationalmuseums in Warschau*, Warszawa/Warschau 1972, S. 179–182 (dort der Forschungsstand und die ältere Literatur); Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450* [Schlesische Malerei 1250–1450], Wrocław/Breslau u.a. 1979, S. 121.

Größe und den Klappmechanismus als Buchumschlag zu betrachten sind, formal an ein Buch. Durch das Wenden des völlig zusammengeklappten Altarkastens sowie durch die wechselnde Art des möglichen Blätterns der Flügelseiten waren die Nonnen bestimmt dazu angehalten, die Gegenüberstellungen der Bilder wie in einem geschlossenen und sich öffnenden Buch nachzuvollziehen. Dieses Werk ist also sowohl ein Altar mit Flügeln als auch ein Buch mit Umschlagseiten.

Die inneren Passions- und Marienbilder des Altars bilden keine narrative Folge und bleiben ohne bildlichen Angelpunkt. Im geschlossenen Zustand des Altärens sind die beiden farbig expressiven Bilder der *Sancta facies*-Anbetung und der Kreuzigung die einzigen Darstellungen. Zu fragen wäre also, ob die Bilder des geöffneten Altars durch die im Gedächtnis des Betrachters ständig präsenten Bilder der geschlossenen »Umschlagseiten« zu ergänzen wären, die optisch deutlich hervorgehoben sind durch die Gestaltung ihrer Szenen, durch die hier fehlenden, jedoch in allen anderen Tafeln vorhandenen gemalten Rahmen und vor allem durch die ins Auge fallende dunkle Farbe des Hintergrunds. Die beiden Bilder scheinen als eine mental figurierte und nach der Öffnung des Bildkastens weiter aktive Mitte des Altarprogramms im Gedächtnis des Betrachters zu funktionieren. Diese »Umschlagszenen« werden dadurch zu den dominierenden und die Interpretation bestimmenden Faktoren, die während der »Lektüre« des Altars dem Betrachter einen ständigen bildlichen Anhaltspunkt anbieten. Das Innere des Altars richtet sich also auf besondere Art und Weise nach dem Äußeren und lässt sich dadurch erklären.

Die ins Auge fallende Übereinstimmung der *Sancta facies* mit der Figur des Gekreuzigten kann durch das Bedürfnis einer überzeugenden Beglaubigung des Bildstatus vom Antlitz Christi als ein Bild, das körperliche Präsenz trotz einer visuellen Fragmentierung mitbringt, erklärt werden. In Anbetracht dessen wurde vor allem die *Vera Ikon* als ein Bild des Antlitzes Christi analysiert, das es verdient, als ein transparentes Bild bezeichnet zu werden. Es ist ein *velum*, das sowohl einen Blick durch seine Textur auf den historischen Körper Christi impliziert, also eine Fusion von *facies* und *corpus*, als auch ein Abbild im Sinne des Spiegels. Durch diese Charakteristika wird das frontale, »porträthafte« Bild des Antlitz Christi zu einem visuellen Medium, das auf den Dialog mit dem Betrachter eingestellt ist.³ Solch eine Interpretation der *Vera Ikon* wurde auch – wie es bereits Jeffrey F. Hamburger ausführlich beschrieben hat – zu einem »readily available« Bestandteil der eucharistischen Bilderwelt der Frauenklöster des mittelalterlichen Deutschlands.⁴ Wie es scheint, kann der Zusammenhalt und die Auswechselbarkeit der auf den Tafeln des Breslauer Altars dargestellten Bildnisse der *Sancta facies* und des Gekreuzigten zugleich auch in einem eindeutig franziskanischen Licht gesehen werden. Es soll dabei unterstrichen werden, dass die Breslauer Darstellung kein *Vera Ikon*-Tuch ist, sondern eine davon unabhängige Variante des »ewigen Antlitzes« Christi.

Als Quelle für die direkte Verbindung dieses diskursiven Spiegelbildes des Antlitzes Christi mit der Darstellung der Kreuzigung, wie sie im Breslauer Altar zu sehen ist, kann die von der hl. Klara initiierte Devotion zum Gekreuzigten als einem kontemplativen Bild funktionieren.⁵ In dem am

3. Christiane Kruse, »Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes«, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 105–129, wie auch die Beiträge in: *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996*, hrsg. von Herbert George Kessler und Gerhard Wolf (Villa

Spelman Colloquia 6), Bologna 1998.

4. Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 317–382, 345.

5. Eine typologische Analogie der *Sancta facies* und der Auferstehung ebda., S. 340.

Ende der Dreißiger Jahre des 13. Jahrhunderts geschriebenen dritten Brief an die selige Agnes von Böhmen empfiehlt *plantula Francisci* der frommen königlichen Tochter die Durchführung einer totalen geistig-intellektuellen Transformation des Ichs in das Spiegelbild der göttlichen Vollkommenheit im Akt der Kontemplation: »[...] pone mentem tuam in speculo aeternitatis, pone animam tuam in splendore gloriae, pona cor tuum in figura divinae substantiae et transforma te ipsam totam per contemplationem in imagine divinitatis ipsius«. ⁶

In ihrem vierten Brief führt Klara weiteres über die Natur dieses Spiegels aus, indem sie ihn durch alttestamentliche Konnotationen als ein »speculum in ligno crucis positum« eindeutig definiert und ein Einschauen in eine so charakterisierte Figur empfiehlt. Sie erklärt zugleich den Sinn des genannten Spiegelbildes als eine unentbehrliche Hilfe im Nachfolgen der Spuren Christi, dem der Brautmystik des Hoheliedes entliehenen Prinzips »trahe me post te« gemäß:

»...hoc speculum quotidie intuere, o Regina, sponsa Iesu Christi, et in eo faciem tuam iugiter speculari ut sic totam interius et exterius te adornes amictam circumdatamque varietatibus, omnium virtutum floribus et vestimentis pariter adornata, sicut decet, filia et sponsa carissima summi Regis. In hoc autem speculo refulget beata paupertas, sancta humilitas et ineffabilis caritas, sicut per totum speculum poteris cum Dei gratia contemplari.« ⁷

Die Wahrnehmung der Bilder der Körpererscheinung Christi im geschlossenen Altärchen fängt auf der Vorderseite mit der *Sancta facies*-Darstellung an und endet auf der Rückseite mit der Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist. Die grundsätzliche Intention dieser Zusammenstellung scheint eine Erklärung der Bedeutung des Gesichtsbildes Christi vor allem im Licht des Adorationsaktes von Franziskus und Klara zu sein. Diese Bedeutung wird auch durch einen gezielten Vergleich mit der erst nachher sichtbaren Darstellung der Kreuzigung unter Teilnahme von Maria und Johannes auf der Rückseite bestimmt. Die Austauschbarkeit der Bilder und die mögliche Gleichsetzung der dargestellten Assistenzpersonen auf diesen zwei äußeren Bildern des Altars dienen also dazu, eine Analogie zwischen Maria und Franziskus sowie zwischen Johannes und Klara herzustellen. Diese repräsentativen Bilder der »Umschlagseiten« sind dabei als eine visuelle Anweisung für das franziskanische Prinzip der *imitatio* zu verstehen, das von den Klarissen als weiblichem Ordenszweig übernommen wurde. Der Sinn dieser gegenseitigen Relation spielt sich auf den drei Stufen von *imitatio* ab, wobei jede von ihnen aus der im Rahmen der Klarissenregel vorausgesetzten Subordinierung der Mustergestalt des *poverello* erfolgt. Nicht zufällig kommt im Text der Klarissenregel die Ermahnung über die von Franziskus gegründete Lebensform noch vor der Erwähnung der »obedientia et reverentia« vor, die man angesichts des Papstes zeigen

6. »Stelle Deinen Geist vor den Spiegel der Ewigkeit, stelle Deine Seele in den Glanz der Glorie, stelle Dein Herz vor das Bild der göttlichen Wesenheit und forme Dich selbst durch die Beschauung gänzlich um in das Abbild seiner Gottheit«. – *Textus opusculorum S. Francisci et S. Clarae Assinensium*, hrsg. von Ioannis M. Boccali, Assisi 1976, Brief III, S. 208; siehe auch Walter Seton, »The Letters from Saint Clare to Blessed Agnes from Bohemia«, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 17 (1924), S. 509–519; Paschal Robinson, »The Writings of St. Clare of Assisi«, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 3 (1910), S. 435–440.

7. »[...] in diesen Spiegel schaue täglich, o Königin, Braut Jesu Christi, und betrachte immer in ihm Dein Antlitz, auf daß Du Dich so gänzlich innerlich und äußerlich schmückst, bekleidet und umgeben von bunter Pracht, mit der Mannigfaltigkeit aller Tugenden Dich umgibst, mit Blumen und Gewändern in gleicher Weise geschmückt bist, wie es sich geziemt, o Tochter und keuscheste Braut des höchsten Königs. In diesem Spiegel erstrahlen die selige Armut, die heilige Demut und die unaussprechliche Liebe, wie Du mit Gottes Gnade durch den ganzen Spiegel sehen kannst.« – *Textus opusculorum* 1976 (wie Anm. 6), Brief IV, S. 214.

soll. Wie die bisherigen Studien beweisen, wurde die Ikonografie von Klara im 14. Jahrhundert vom franziskanischen Modell der Nähe zu Christus eindeutig dominiert,⁸ die Positionierung ihres Körpers bildete eine unmittelbare Analogie für die durch Franziskus angenommene *prostratio*.⁹ Bestimmendes Mittel dieser Nachahmung im Breslauer Altärchen ist dabei der Anteil der dargestellten Personen an der unmittelbaren Gottesnähe innerhalb der Handlung und der Anbetung. Die Bedeutung der beiden Bilder der »Umschlagseiten« resultiert aus einer thematischen Spannung zwischen direktem und indirektem Beweis: zwischen dem Empfangen des Blutes Christi, wie auch der Stigmata, und – auf der anderen Seite – dem Verleihen des schriftlich gefassten Zeugnisses und der Treue gegenüber der Regel.

Die erste sichtbare Analogie bilden die Figuren von Maria und Franziskus, die sich durch ihre Platzierung gegenseitig ersetzen. Die Anwesenheit Mariä unter dem Kreuz wurde entscheidend durch den Akt ihres Mitleidens gekennzeichnet, der auf seiner physischen Ebene durch die Besprengung ihres mit dem Schleier bedeckten Hauptes und des Mantels mit den aus der Seitenwunde oder aus der durchgebohrten Hand fallenden Blutstropfen Christi dokumentiert wurde. Zu einem gegenständlichen Beweis einer solch physischen Schmerzensgemeinschaft zwischen Mutter und Sohn wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts im

mitteleuropäischen Raum die Reliquie des *peplum cruentatum* (des blutbefleckten Schleiers) Mariä, der unter anderem seit 1354 in Prag aufbewahrt wurde.¹⁰ Die Popularität dieses Prager *brandeum* muss groß gewesen sein, da es als Zeugnis des Verständnisses von der physischen Teilnahme Mariens an der Kreuzigung¹¹ unter anderem in zahlreichen Beispielen der böhmischen Tafel- und Miniaturmalerei von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zum Ende der Dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts erscheint.¹²

Im Altärchen der Breslauer Klarissen wurde diese Reliquie nicht unmittelbar dargestellt. Jedoch gibt die Rezeptionsgeschichte des durch sie verkörperten Motivs des Mitleidens über den Kontext der Figurenkomposition auf beiden äußeren Altartafeln Auskunft. Ein neues Verständnis des schon seit langem bekannten Themas der mütterlichen Verbindung Marias mit ihrem sterbenden Sohn entstand in der Mitte des 14. Jahrhunderts durch ein bildhaftes Element, durch eine Reliquie, die gerade aktuell *in corpore* und in der kollektiven Vorstellung präsent war. Wenn daran erinnert wird, dass die Gestalt Mariä im geschlossenen Breslauer Altärchen erst auf der Rückseite erscheint, wo ihre Stellung durch die entsprechende Gestalt der vorher betrachteten Vorderseite darstellung eine Erklärung bekommt, wird ihre Rolle beim Blutvergießen am Kreuz noch stärker betont. Denn genau an dem Ort auf der Vorder-

8. Cook erwähnt nur drei vor 1315 entstandene Bildnisse Klaras; William R. Cook, »The Early Images of St. Clare of Assisi«, in: *Clare of Assisi: A Medieval and Modern Woman. Clarefest Selected Papers* (Clare Centenary Series. Franciscan Institute Publications 8), New York 1996, S. 15–29, 16 f.

9. Ebda., S. 19–21; Alfredo Cocci, »Chiara e l'ordine francescano«, in: *Chiara d'Assisi e la memoria di Francesco. Atti del convegno per l'VIII centenario della nascita di s. Chiara, Fala Sabina, 19–20 maggio 1994*, hrsg. von A. Marini und M. Beatrice Mistretta, Città di Castello 1995, S. 67–86, 69–71.

10. Antonin Podlaha/Eduard Štítrler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze* [Der Domschatz von St. Veit in Prag], Prag

1903, S. 21, 56, 116, 131–132, 118, 184. Der Reliquienkasten wird 2006 in der Ausstellung »Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden« auf der Prager Burg präsentiert (siehe den Beitrag im Ausstellungskatalog, hrsg. von Jiří Fajt, in Vorbereitung).

11. Bildlich schon mindestens seit dem 11. Jahrhundert bezeugt, siehe Jeffrey F. Hamburger, *St. John the Divine: the Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley u.a. 2002, S. 177, Fig. 152.

12. Zum Beispiel im Altar des Meisters aus Hohenfurt, um 1350 (Abb. 2), und im Altar des Wittingauer Meisters, um 1380 (beide Prag, Nationalgalerie); siehe u.a. Olga Pujmanová, »The Vyšší Brod Crucifixion«, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 5/6 (1995/96), S. 105–112.

seite, den auf der Rückseite Maria einnimmt, erscheint Franziskus. In der Geste der Adoration des Antlitzes Christi zeigt er demonstrativ seine blutigen Stigmata als ein Zeichen seiner Verbundenheit mit dem Prototyp.

Zur unmittelbaren Illustration eines solchen Gedankens, der die Stigmata des hl. Franziskus und den Schmerz Mariä auf dem Golgathaberg typologisch verbindet, wurden die im 14. Jahrhundert entstandenen Kunstwerke, die Maria gerade im Moment des wörtlichen Empfangens der »Stigmata« in Form des aus den Seitenwunden des Gekreuzigten spritzenden Blutstroms dargestellt. Bei Elfenbeinreliefs mit der Kreuzigung wie zum Beispiel jenem aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden, heute in Florenz aufbewahrten Werk oder dem um 1370/80 entstandenen französischen Diptychon in der Schatzkammer der Abtei in Kremsmünster, wie auch bei einigen ähnlichen Werken, die sich heute in Paris befinden¹³, handelt es sich um einige Beispiele einer solchen Art bildlichen Denkens über die fassbaren Spuren der marianischen *compassio*. Dieser Gedanke muss schon am Anfang des 14. Jahrhunderts ein festes Fundament gehabt haben, da sich das neapolitanische Königspaar Robert d'Anjou und seine Frau Sassia von Majorca um 1336 innerhalb solch einer Szene in der Kreuzigungstafel des von ihnen gestifteten Passionsaltars darstellen ließen (Abb. 3).¹⁴ Es hat den Anschein, als ob diese Art der Darstellung der Teilnahme

Mariä am Kreuzleiden im 14. Jahrhundert gewissermaßen hermeneutisch und erneut unter dem Gesichtspunkt der Stigmatisation des hl. Franziskus zu interpretieren sei, als Fokus der kollektiven Vorstellung der Teilnahme am Leiden.¹⁵

Der enge Kontakt zur Quelle des Blutes Christi hat in dieser Zeit die Darstellungen von Franziskus in Kreuzigungsszenen maßgeblich geprägt. Wenn das Blut dem Heiligen nicht direkt auf den Kopf oder auf die Kutte spritzt, wird es zum Gegenstand der durch ihn vollbrachten *osculatio*, seiner Lobpreisung und Adoration/Verehrung. Dies wird vor allem an den frühen Bildnissen von Franziskus aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sichtbar, die in monumentale Kreuzigungsszenen eingegliedert wurden (Abb. 4).¹⁶ Der Sinn dieser Formel ist es, ein Musterbeispiel einer idealen *imitatio*, also auch eine Realisation der Erfüllung des Versprechens der *humana salvatio* (Franziskus als neuer Adam), zu geben.¹⁷ Es stellt jedoch kein buchstäbliches Abbild der *compassio* von Maria dar. Die spezifische Transparenz der Anordnung der äußeren Bildtafeln des Breslauer Altärens impliziert keine Wesenseinheit ihrer Bedeutung, sondern vielmehr ihre gemeinsame Genese. Denn die von dem Seraph auf dem Monte Alverna empfangenen Stigmata des Franziskus sollen als ein von Außen übertragenes Bild angesehen werden, das eine Konsequenz der vorher durch den Heiligen getroffenen Entscheidung für den *imitatio*-Weg war. In der Legende des Heiligen lesen

13. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 95C–96C; Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 103, OA 7761 und Musée Hotel Cluny, Inv. Cl. 15330–15331.

14. Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte Angioviniana di Napoli, 1266–1414*, Rom 1969, S. 243; Darleen Pryds, »Clarisses, Franciscans, and the House of Anjou: Temporal and Spiritual Partnership in Early Fourteenth Century Naples«, in: *Clare of Assisi 1996* (wie Anm. 8), S. 99–114, 105 f.

15. Siehe dazu Georges Didi-Huberman, »Anhaltspunkt für eine abwesende Wunde. Monographie eines Flecks«, in: *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, hrsg. von Bettine Menke und Barbara Vinken, München 2004, S. 319–340.

16. William R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy: a Catalogue* (Italian medieval and Renaissance studies 7), Florenz 1999, S. 28–29, 63–64, 111–112, 145–146.

17. Werner Telesko, »Imitatio Christi und Christoformitas. Heilsgeschichte und Heiligengeschichte in den Programmen hochmittelalterlicher Reliquienschreine«, in: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, hrsg. von G. Kerscher, Berlin 1993, S. 369–384, 369. Zur Bedeutung der Blutstrahlen vgl. Friedrich Ohly, *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster 1985, S. 48–81.

wir über seine »Transformation in das Bild des Gekreuzigten«. ¹⁸ Sein Körper wurde als Träger der Stigmata Christi wie ein Bild betrachtet. ¹⁹ Seine physische Teilnahme am Leiden Christi wurde also nicht durch die unmittelbare Verwandtschaft und das historisch bewiesene Mitgefühl bedingt, wie es bei Maria der Fall war, die Christus nicht nachahmen musste. Entscheidend war für ihn eher eine durch die Kraft der Liebe erweckte bildliche Ähnlichkeit, *similitudo*.

Die hl. Klara, die auch auf der Bildtafel des Breslauer Altärchens erscheint, setzt dagegen durch ihre Stellung eine dritte und strikt praktisch-normative Stufe von *imitatio* ins Bild, die mit der Ordensregel übereinstimmt. Sie schaut nicht zum Antlitz Christi, sondern unmittelbar auf den in der Adoration versenkten Franziskus und richtet auf ihn die in der Andachtsgeste gefalteten Hände; ²⁰ so bezeugt sie den in der Regel der Klarissen formulierten Befehl der absoluten Treue gegenüber der durch den *poverello* begründeten asketischen Tradition. Franziskus wird zugleich zu einem Bildmuster der Nachahmung für die Klarissen, und zwar nicht dank ihrer Ähnlichkeit zu seiner Gestalt, dank der Wiederholung seiner Körperstellung oder dank ihrer Nachahmung der totalen Vereinigung in der Liebe. *Imitatio* erfolgt hier eher durch die Taten, die aus einer bedingungslosen Loyalität gegenüber dem Musterbeispiel der frommen Haltung hervorgehen. Klara erlebte nie solch eine innerliche wie äußerliche

Transformation von ähnlich bildlichem Charakter. Das Hauptkriterium der Aktivität der Nonnen bildet also die niedergeschriebene Regel, ein strikt textueller Beweis der Übereinstimmung mit dem franziskanischen Lebensmodell. Diese Einheit begründet die Lektion von *imitatio* der Klara selbst, die – sich an Franziskus ein Beispiel nehmend – Christus nachahmt. Sie tut es aber vor allem durch ihre Wunder wie sie beispielsweise in ihrer Legende beschrieben werden ²¹ oder durch ihre Verehrung des Kreuzifix. ²² Im Breslauer Altärchen ist Klara eine wörtlich im Anblick des Ordensgründers Franziskus versunkene *ancilla Christi*. Sie folgt ebenfalls dem Vorbild Johannes des Evangelisten, dem Lieblingsjünger Christi. Die Platzierung ihrer Bildfigur im Verhältnis zur Figur des Johannes auf der parallelen Reverstafel, der nach dem Tode Christi den Status eines adoptierten Sohnes von Maria erlangt hat und dadurch eine Analogie zu dessen eucharistischem Leib bildete, ²³ scheint auch dem Prinzip der Abstufung von *imitatio* zu unterliegen. Das Evangelienbuch in den Händen von Johannes, der den gekreuzigten Christus nicht direkt anschaut, sondern auf sein eigenes Auge als eine glaubwürdige Quelle der schriftlichen evangelischen Botschaft hinweist, ²⁴ wird anhand der Austauschbarkeit der Bilder zu einer visuellen Anspielung auf die Treue gegenüber der durch Klara angenommenen Ordensregel, der Treue zu einem Text, der den Klarissen einen status quo gab. Schon die eingangs

18. Wrocław/Breslau, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Sign. IV F 193.

19. Ebda., fol. 54v, fol. 59r.

20. Siehe eine Bildanalogie dazu bei Cook 1999 (wie Anm. 16), S. 195.

21. Wrocław/Breslau, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Sign. IV Q 202, fol. 35v–36r: Klara-Legende; siehe Cook 1996 (wie Anm. 8), S. 23–24 (hier wird Klaras Brotwunder – *multiplicatio panis* – als Anknüpfung an das Letzte Abendmahl Christi dargestellt); *Actus Beati Francisci et sociorum eius. Nuova edizione postuma di Jacques Cambell*, hrsg. von M. Biganoni und G. Boccali

(Pubblicazioni della Biblioteca Franciscana, Chiesa Nuova-Assisi 5), Porziuncola 1988, S. 410–415 (Cap. XLII: »Qualiter s. Clara crucem miraculose panibus impressit«). Siehe auch Wrocław/Breslau, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Sign. IV F 193, fol. 136r. Siehe hier ebenfalls die Stellung Klaras auf den Tafeln des oben genannten Altars des neapolitanischen Königspaars.

22. Ebda., fol. 135r/v.

23. Hamburger 2002 (wie Anm. 11), S. 165–178.

24. Hamburger 1998 (wie Anm. 4), S. 380.

gestellte Frage nach dem Charakter der bildlichen Stigmata von Franziskus zwingt dazu, nach einem Text als einem Grundfaktor der Medialisierung und Abstufung der Nachahmungsebenen zu suchen. Denn die Stigmata können auch als eine gewisse Textualisierung des Körpers, der einer hermeneutischen Lektüre unterliegt, betrachtet werden.²⁵ Solch eine räumlich determinierte Relation zwischen den Bildern, wie sie im Breslauer Altar zu beobachten ist, bildet dabei übrigens kein Charakteristikum einer Bildtafel, sondern passt eher zu einer Buchkomposition. Im Rahmen des Buches ermöglicht nämlich das Wenden der Seiten während der Lektüre und beim Öffnen wie Schließen des Bandes eine physische Berührung der Bilder, deren gemeinsames Wesen eine beiderseitige, intentionell angenommene Analogie ist.

Dieses Modell des Verständnisses subordinierter Nachahmungsebenen kann unter anderem durch den Vergleich mit einem früheren, aus der Zeit um 1300 stammenden *Psalterium per hebdomadam* aus dem Breslauer Klarenstift²⁶ gestützt werden. In diesem Buch befinden sich auf den ersten verso- und recto-Seiten die gegenüberliegend platzierten Miniaturen von Franziskus und Klara (Abb. 5). Das Zusammenklappen dieser Seiten des Psalters beim Wenden während der Lektüre (oder eher des gemeinsamen Gesangs), was zu einem Aufeinandertreffen des Stigmas von

Franziskus mit Klaras Ordensregelbuch führt, konstruiert auf mechanische Weise den hier schon besprochenen bildlichen Hinweis auf den franziskanischen Ursprung des Keuschheits- und Armutsideals der hl. Klara und ihrer Nachfolgerinnen.²⁷

Im franziskanischen Bildverständnis wurde also die Teilnahme an dem geschichtlichen Vorgang und der Anteil an der Gnade des Erwerbs der unmittelbaren Zeichen, augenscheinlich durch den physischen Kontakt mit dem Blut Christi ausgedrückt, zu einem Vorbild stilisiert.²⁸ Abgesehen von der hier beschriebenen Anordnung, die die Stellung von Klara und den Klarissen dem primären Status von Franziskus und seinen Brüdern unterordnete, fällt auch eine andere Gestaltung dieser Relation auf, die weniger auf der Subordination, sondern eher auf einer Analogie der Ordensgründer basiert. Ein Bildfragment des gemalten Klarenretabels von 1360, das heute im Historischen Museum in Bamberg zu sehen ist (Abb. 6),²⁹ gilt hier als Beispiel. Es beweist zugleich eindeutig, dass gerade das Blut Christi ein wichtiges Kriterium der Gestaltung von *imitatio* war. Die Tafel zeigt Hortolana, die schwangere Mutter Klaras, im Moment der Andacht vor dem auf dem Altar stehenden Kruzifix. Diese Szene könnte als wörtliche Illustration eines Auszugs aus der Klara-Legende betrachtet werden, nämlich der Aussage

25. Bernhard Teuber, »Sichtbare Wundmale und unsichtbare Durchbohrung. Die leibhafte Nachfolge Christi als Paradigma des anhermeneutischen Schreibens«, in: Menke/Vinken 2004 (wie Anm. 15), S. 155–179.

26. Wrocław, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Sign. I Q 233.

27. Siehe Wolfgang Christian Schneider, »Geschlossene Bücher – offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen des Codices«, in: *Historische Zeitschrift* 271 (2000), S. 561–592; ders., »Die ›Aufführung‹ von Bildern beim Wenden der Blätter in mittelalterlichen Codices. Zur performativen Dimension von Werken der Buchmalerei«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002), S. 7–35.

28. Bernhard von Clairvaux predigte über das Einnehmen des Leibes und das Trinken des Blutes Christi als unentbehrliche Elemente und Kriterien von *imitatio*: Jean Leclecq, »Christusnachfolge und Sakrament in der Theologie des heiligen Bernhard«, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 8 (1963), S. 58–72, 65 f., siehe auch Radbert Kohlhaas, »Das Motiv der *imitatio* in der Sakramentologie«, in: ebda., S. 47–57.

29. Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993, S. 166 (Kat. 4); *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrländmuseum Essen, München 2005, Kat. 458, S. 509 (Stephan Kemperdick).

Christi gegenüber der zukünftigen Mutter: »Fürchte nicht Weib, weil du das Licht gebären wirst.«³⁰ Jedoch verweist ein Detail auf eine weitergehende Bedeutung. Die Blutstropfen, die aus der Seitenwunde Christi herauspritzen, fallen genau auf das dem Spruchband entfliehende und somit dem eigentlichen Text entgleitende Wort »parturires« (du wirst gebären). Dieses letzte Wort, welches das Entstehen eines neuen Lebens in der Person von Klara bezeichnet, gehört nicht zu dem geschriebenen Text. Es entspringt direkt aus dem Blut des Gekreuzigten, anders als die vorherigen Worte, die auf dem Spruchband vor allem als Elemente einer wörtlichen Äußerung dargestellt wurden. Auf einer rein medialen Ebene wurde hier im Bild die Bedeutung der christlichen Lebensquelle signalisiert.

Am Beispiel des Breslauer Altärchens wird sichtbar, dass nicht nur das Thema des Bildes, sondern auch seine stufenartige Erscheinung als Buchform eine Idee der doppelseitigen, transparenten Darstellung verwirklicht, welche die grundsätzlichen Voraussetzungen des ikonischen Bildes zustande bringt. Das Antlitz Christi wird im Rahmen des Anschauens des Breslauer Altärchens – das beim Betrachter am Anfang einen Blick »von der anderen Seite des Spiegels« voraussetzt – zu einem transparenten Bild. Den Nonnen wird eine Möglichkeit gegeben, durch ihr eigenhändiges

Wenden des Altärchens selbst eine Relation der Ähnlichkeit zu erschaffen und durch eine ständige Wiederholung des Umdrehens der »Umschlagsseiten« eine Analogie zwischen den beiden Bildnissen Christi durchzuführen, welche ebenfalls eine gegenseitige Unterordnung der übrigen Personen im Bild impliziert. Das bei Klara sichtbare Motiv des Anschauens der *Sancta facies* »durch Franziskus« suggeriert umso mehr ein Anweisungsmodell von *imitatio*, das ein ständiges Prüfen der natürlichen Ähnlichkeit impliziert. Das Wenden der »Umschlagsseiten« des Altärchens wird demnach zu einem Akt der Performanz, in dessen Rahmen der Betrachter beziehungsweise die Betrachterin an der Bestätigung der Gleichheit von Franziskus und Klara Anteil nimmt. In solch einem Modell des physischen Auftauchens der gegenseitig bedingten und durchdringenden Bilder scheint sich die umfangreiche Symbolik des Spiegels, die in dem eingangs zitierten Brief Klaras an Agnes von Böhmen anklang, erneut zu offenbaren. Denn sie wurde auch im Testament der Ordensgründerin als Prinzip der klösterlichen *imitatio* angeordnet: »[...] Dominus non solum posuit nos ut formam aliis in exemplum et speculum, sed etiam sororibus nostris, quas ad vocationem nostram Dominus advocavit, ut et ipsae sint conversantibus in mundo speculum et exemplum.«³¹

30. Chiara Frugoni, »Ad imaginem et similitudinem nostram«. Der Heilige Franziskus und die Erfindung der Stigmata«, in: Menke/Vinken 2004 (wie Anm. 15), S. 77–112, 106 f. (das Empfangen des Lichts in Analogie zum Gebären bei Franziskus).

31. »Der Herr selbst nämlich hat uns nicht allein den anderen Menschen als ein Vorbild zum Beispiel und Spiegel

aufgestellt, sondern auch unseren Schwestern; denn sie hat der Herr zu dem gleichen Leben berufen, zu dem er uns berief, auf daß sie gleichfalls denen, die in der Welt wandeln, Spiegel und Beispiel seien« – Textus opusculorum 1976 (wie Anm. 6), S. 186 (»Testamentum S. Clarae«).



Taf. 1. Passionsaltärchen aus dem Breslauer Klarissenkloster, vollständig ausgeklappt (Rückseite oben, Vorderseite unten), um 1350/60, 22 x 14 cm pro Tafel, Muzeum Narodowe Warszawa, Inv. Sr. 24 (Foto nach *Mistyczne Średniowiecze*, Warszawa 2005).



Abb. 1. Kreuzigung: Ausschnitt mit Maria unter dem Kreuz, Tafel des Hohenfurth Altars, um 1350, 99,5 x 92 cm, Nationalgalerie Prag, Inv. O 6790 (Foto nach Jaroslav Pešina, Mistr Vyšebrodského cyklu, Praha 1987).



Abb. 2. Hl. Franziskus, Ausschnitt aus einer Kreuzigungsdarstellung, um 1300, ca. 300 x 240 cm, Museo Civico, Montefalco (nach Cook 1999 [wie Anm. 16]).



Taf. 2. Pietro Orimina (?), Ausschnitt aus der Kreuzigungsszene, Retabel von Robert d'Anjou und Sassia von Majorca gestiftet, um 1336, Privatsammlung (nach Bologna 1969 [wie Anm. 14].



Taf. 3. Hl. Franziskus und hl. Klara, Federzeichnungen in einem Psalter aus dem Breslauer Klarissenkloster, um 1300, 19,8 x 15 cm, Universitätsbibliothek Wrocław, Sign. I Q 233 (Foto: Bibliothek).



Taf. 4. Schwangere hl. Hortolana vor dem Kruzifix, Retabelfragment, Nürnberg, um 1360, Malerei auf Eichenholz, 35,7 x 21,7 cm, Museen der Stadt Bamberg, Historisches Museum Bamberg, Inv. 38a (Foto: AGW Barthel, Bamberg).