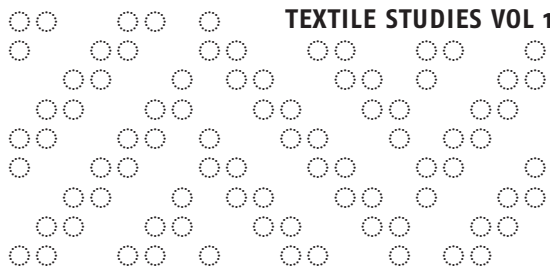


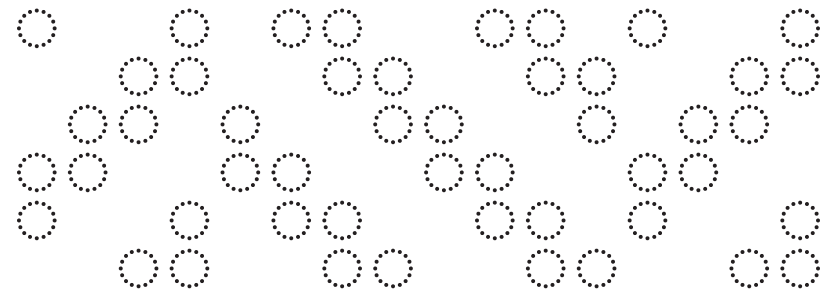
**KLEIDUNG IM BILD  
ZUR IKONOLOGIE DARGESTELLTER GEWANDUNG  
HERAUSGEGEBEN VON PHILIPP ZITZLSPERGER**

---

**TEXTILE STUDIES VOL 1**

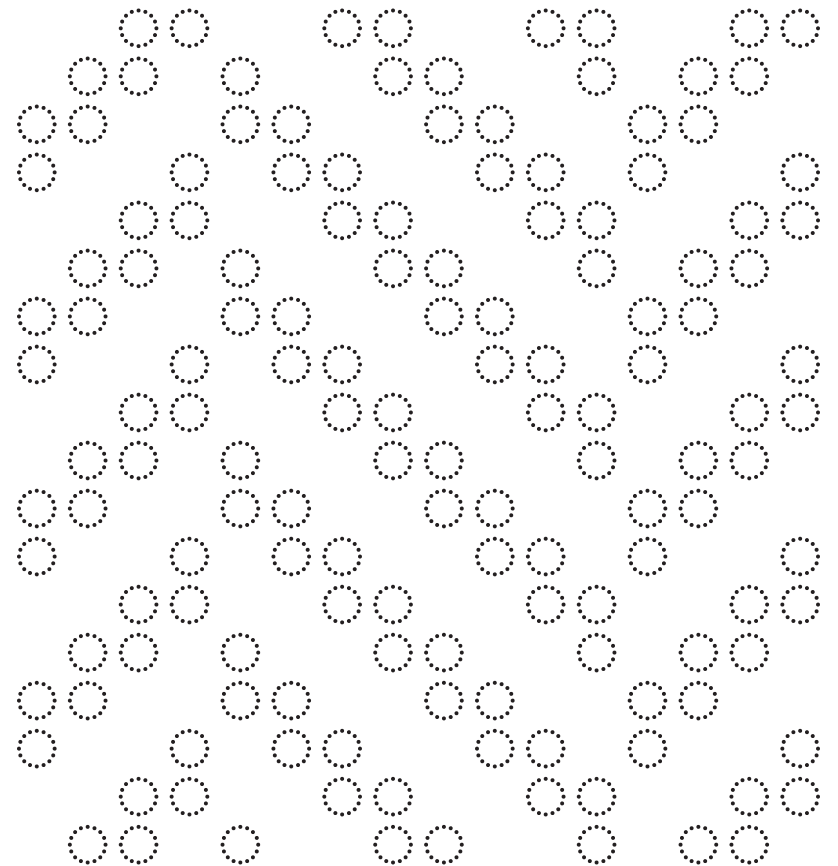


**KLEIDUNG IM BILD**



---

**KLEIDUNG IM BILD  
ZUR IKONOLOGIE DARGESTELLTER GEWANDUNG  
HERAUSGEGEBEN VON PHILIPP ZITZLSPERGER  
EDITION IMORDE**



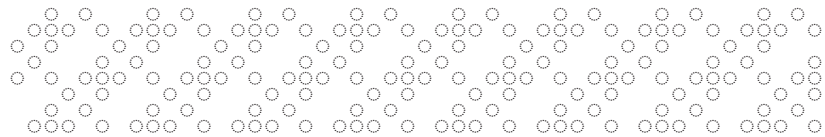
Textile Studies 1  
Ed. Tristan Weddigen

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung  
sowie des European Research Council

## Inhalt

- 7 Philipp Zitzlsperger **Kleidung im Bild – zur Ikonologie dargestellter Gewandung** Vorwort des Herausgebers
- 11 Stefan Trinks **«Zieh' den Alten Adam aus!»** Anfänge und Grenzfälle einer Vestimentären Symbolik im Jahrhundert des Investiturstreits
- 33 Mateusz Kapustka **Die Kutte** Zur medialen Verlängerung des bildgewordenen Franziskuskörpers
- 49 Birgit Franke **Im Namen der Rose** Höfische Liebe und die Semantik von Körper und Kleidung in der Kunst um 1400
- 83 Simona Slanička **Das Loch in der Hose des Wildschweinjägers** Kleidersymbolik in den «Très Riches Heures du duc de Berry» und der französische Bürgerkrieg
- 99 Birgitt Borkopp–Restle und Barbara Welzel **Material, Licht und Bewegung** Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts
- 113 **Farbabbildungen**
- 121 Marian Füssel **Die Macht der Talare** Akademische Kleidung in Bildmedien der Frühen Neuzeit
- 137 Marianne Koos **Kleidung als zweite Haut** Funktionen der transkulturellen Maskerade im Künstlerselbstporträt der Vormoderne
- 153 Birgit Schneider **Ornament in der Krise** Die zwei Kleider der Königin Marie–Antoinette
- 167 Saskia Werth **Fischer oder Revolutionär?** Masaniellos Bühnenkostüm als Kleiderbild und sein Verhältnis zur rekonstruierbaren Realität
- 181 Birgit Haase **«Les toilettes politiques»** Mode und Staatsräson im Second Empire
- 195 Michael Diers **Mode im Bild, Modus des Bildes** Dargestellte Kleidung und die Selbstreflexion der Kunst
- 213 **Bibliografie**
- 231 **Bildnachweis**
- 232 **Index**

Pfade durch die kaum mehr zu überschauende Investiturstreit-Literatur schlagen Blumenthal, 2008; Fuhrmann, 1986; Laudage, 1993, sowie Struve, 1993, 1995, und 2006. 54 In diesem Brief des Papstes aus Canossa an seine deutschen Unterstützer, die den König absetzen wollten, beschreibt Gregor das Geschehen detailliert: Heinrich harrete «während dreier Tage vor dem Tor der Burg ohne jedes königliche Gepränge auf mitleiderregende Weise aus, nämlich unbeschuht und in wollener Kleidung, und ließ nicht eher ab unter zahlreichen Tränen Hilfe und Trost des apostolischen Erbarmens zu erleben, bis er alle, die dort anwesend waren und zu denen die Kunde gelangte, zu solcher Barmherzigkeit und solch barmherzigen Mitleid bewog, daß sich alle unter vielen Bitten und Tränen für ihn verwandten [ ... ].» Vgl. Schneidmüller, 2006, S. 41f. Zur erwähnten Barfüßigkeit als Bußgeste und damit Bestandteil des Habits eines Büßers vgl. umfassend Schreiner, 2001, S. 53ff. 55 Es ist kein Zufall, dass die erste Darstellung des Königs im Bußgewand vor Canossa von 1556 aus der ersten nachmittelalterlichen Monografie über Heinrich IV. von einem protestantischen Autor stammt, vgl. Zimmermann, 1975, S. 45–46. 56 Um den Widerspruch zu überbrücken wurden unter anderem die Thesen aufgestellt, dass es sich bei der dargestellten Szene um den vorausgegangen Fußfall Heinrichs in der Nikolauskapelle der Burg vor seinem eigentlichen dreitägigen Bußgang handeln könnte oder dass der Illuminator aus Furcht vor Verwechslung nicht auf die charakteristischen standesauszeichnenden Insignien verzichten wollte. Vgl. Zimmermann, 1975, S. 42. 57 In dem Brief des Papstes aus Canossa an die deutschen Reichsfürsten unterstreicht Gregor VII. schließlich entschuldigend, dass er gar nicht anders konnte als den hartnäckigen Heinrich vom Bann zu lösen, weil ihm bereits Züge von unchristlicher Verrohung vorgeworfen wurden: «[ ... ] non apostolice severitatis gravitatem, sed quasi tyrannice feritatis crudelitatem.», «[ ... ] in uns sei nicht die Festigkeit apostolischer Strenge, sondern gleichsam die Grausamkeit tyrannischer Wildheit.» Vgl. Zimmermann, 1975, S. 38, und Schneidmüller, 2006, S. 41f. 58 Erstaunlich genug ließ die Kunstgeschichte die Propaganda-Bilder des epochalen Investiturstreits weitgehend unaufgearbeitet. Eine Ausnahme bildet Herklotz, 1989, v.a. S. 206ff. Bernd Schneidmüller sah in der virulenten Bußmetaphorik des elften Jahrhunderts keine zwingende inhaltliche Anregung und betonte die Singularität des vestimentären Showdown von Canossa: «Das alles hatte trotz formaler Anleihen keine wirklichen Vorbilder und verlieh dem Ereignis welthistorische Bedeutung.» Vgl. Schneidmüller, 2006, S. 42. 59 Dass die Rede von einer Gewandsprache und der Kleiderkunde als einem entscheidenden Hilfsmittel für eine verbesserte Lesbarkeit von Bildern gerechtfertigt ist, erweisen zahlreiche Belege in Raudszus, 1985, und Zitzlsperger, 2008. 60 Jona 3,6–10: «Et pervenit verbum ad regem Nineve; et surrexit de solio suo et abiicit pallium suum a se et indutus est sacco et sedit in cinere.» 61 Dass der Schachzug der von Heinrich IV. ertrotzten päpstlichen Absolution weitaus klüger war als eine seiner typischen, kurzsichtigen militärischen Interventionen, von deren tatsächlicher Durchführbarkeit zu diesem Zeitpunkt überdies nur wenige Historiker überzeugt sind (vgl. beispielsweise Gollnelli, 1998, S. 192), entspricht allerdings nicht der überwiegenden Meinung der deutschen Historiographen im 19. Jahrhundert, die den Gang nach Canossa insbesondere im Bismarckschen Kirchenkampf und Ultramontanismus-Verdacht propagandistisch als Schmach und Sündenfall gegenüber Rom werteten, vgl. Struve, 1999, S. 52–64, und Zimmermann, 1975, S. 50ff., der ein umfassendes Panorama der Rezeption und Indienstnahme des sprichwörtlichen Gangs nach Canossa aufzeigt. 62 Die von Gregor-Hildebrand postulierte Utopie spitzte Uta-Renate Blumenthal zu: «Im Falle der Kirchenreform war das Ideal die Rückkehr zur Urkirche und die Erneuerung urkirchlicher Zustände.» Vgl. Blumenthal, 1982, S. 75. 63 Für die Entstehungsumstände der Universalgeschichte Ekkehards von Aura vgl. Ausst.Kat.: Canossa 1077, Bd. 1, 2006, S. 36. 64 Allen voran der *Ordo representacionis Adae et Evae*. Zu den offensichtlich von detaillierten Sündenfalls-Bildzyklen gespeisten Adams-Spielen vgl. Clark, 2003, S. 31. Der populäre, in Spanien weitverbreitete «*Ordo representacionis Ade*», das so genannte «Adams-Spiel», dessen ältestes erhaltenes anglo-normannisches Exemplar von Mitte des zwölften Jahrhunderts sich auf ältere Fassungen des elften Jahrhunderts zurückführen lässt, beschreibt die Entblößung der Stammeltern im Sündenfall besonders plastisch. 65 Unverändert wichtig hierzu vgl. Forsyth, 1968, v.a. S. 220ff. 66 Für einen exzellenten Überblick zu den Gewandmetaphern bei Ephraim siehe Kowalski, 1982, sowie Brock, 1982. 67 Für die alte Datierung 1080–1120 und eingehende Analysen, vgl. Werckmeister, 1990, S. 149, und Valdez del Álamo, 2007, S. 37.



Kleidung ist ein codiertes Medium zur Darstellung sozialer Differenzen, daher ist sie merkmal- und identitätsbildend für eine bestimmte soziale Gruppe. Auf die Ordenskleidung trifft es sicherlich zu. Im folgenden soll es jedoch nicht darum gehen, wie diese im Bild Akzeptanz oder Abgrenzung schafft, sondern wie Kleidung selber zum Bild bzw. Bildträger werden kann. Damit soll ein anderer Aspekt der auf Bilder des Gewandes konzentrierten Kunstgeschichte berührt werden, der gleichermaßen mit der Körperfrage in Verbindung steht. In dieser Hinsicht ist zunächst mit einem kurzen Exkurs zur Stigmatisierung zu beginnen: Über Stigmata redet man gerne – und das nicht nur heute in den historisch orientierten Kulturwissenschaften wie der breiteren Gesellschaft gleichermaßen, sondern bereits zu ihrem Entstehungszeitpunkt. Beispielsweise kurz nach der Entdeckung der Stigmata am Leichnam von Franziskus 1226, zwei Jahre nach dem wunderbaren Ereignis der Stigmatisierung auf Monte Alverna, haben sie zu einer heftigen Debatte und verschiedenen Interpretationen geführt.<sup>1</sup> Sie wurden historisch meistens als ein physisches Abbild des Gekreuzigten im Medium des Körpers des Heiligen angesehen, aber auch als eingedrücktes Siegel bezeichnet oder sogar bildlich als Sprechakte dargestellt.<sup>2</sup> In der heutigen Forschung werden sie sowohl als eine hermeneutisch ablesbare Körperinschrift, als auch als Analogon der Eucharistie definiert.<sup>3</sup> Diese Differenzen der Rezeption waren und sind immer noch unvermeidlich – das in den Stigmata enthaltene, mit einer überwältigenden Aura versehene Konfliktpotenzial zwischen Bild, Schrift und Körper, zwischen der inneren Liebe und äußeren göttlichen Einprägung bildete ein Novum für das damalige Körperverständnis. Obwohl die Wunden, die 1224 dem Körper von Franziskus verliehen wurden, nicht die ersten christlichen Stigmata waren, ist ihre Rolle als mediales Ereignis innerhalb der Ordenspropaganda ohne Präzedenz – sie waren eine «invenzione», wie Chiara Frugoni es treffend nannte (Abb. 1a–b).<sup>4</sup>

Wenden wir uns nach dieser kurzen Thematisierung des Körpers von Franziskus seiner Verhüllung zu – der Kutte. Diese äußerst summarische Einführung scheint mir jedoch notwendig zu sein, um zu zeigen, dass wir es im Fall des Franziskus von Anfang an mit einem medialen Konstrukt zu tun haben. Es ist daher naheliegend auch sein Gewand als ein solches anzusehen, dem eine zweifach verhüllende Rolle zukommt: als tatsächliche Hülle des historischen Körpers und als dessen Verhüllung im Text und Bild, die typologisch und tropologisch auf die normierende Kraft des Heiligenbildes innerhalb der Ordenspropaganda hinweist. Dabei sollen verschiedene bildgebende Aspekte



Abb. 1a Sogenanntes Croce Corsi, um 1315, San Quirico a Ruballa, Osteria Nuova bei Bagni a Ripoli, s. auch Farbabb. 1

des sowohl getragenen, als auch metaphorisierten Gewandes berührt werden.

Eines der ersten Bilder von Franziskus, die ausdrücklich als Instrument der Verbreitung der Franziskusfigur konzipiert wurden, stellt die Bardi-Tafel in Santa Croce in Florenz von ca. 1250 dar (Abb. 2). Hier wird die Kutte zu einem selbständigen visuellen Signal der Ebenbildlichkeit des Franziskus mit Christus erhoben.<sup>5</sup> Die schriftliche Grundlage für die Visualisierung des Franziskus bildet hierbei die *Vita II* des Thomas von Celano von 1247/57, die später durch die von dem Generalkapitel des Ordens als einzige Version anerkannte Fassung von Bonaventura (1261) verdrängt wurde. So wie die Bardi-Tafel als bildliches Äquivalent des Celano-Textes angesehen werden kann, werden die späteren Bildmuster Giotto's – generell gesprochen – zur



Abb. 1b Sogenanntes Croce Corsi, Detail mit dem stigmatisierten Franziskus, um 1315, San Quirico a Ruballa, Osteria Nuova bei Bagni a Ripoli

visuellen Entsprechung der Hagiografie Bonaventuras. So lässt sich dann auch die Szene des Entwerfens der Kutte durch Franziskus vor dem Bischof auf der Bardi-Tafel tatsächlich mehr oder weniger mit Celanos Text erklären: es handelt sich um ein Gewand in Form eines Kreuzes, welches dem *poverello* ermöglichte, das Kreuz Christi auf sich zu nehmen und dem Gebot der Armut zu folgen. Somit wird die



Abb. 2 Bardi-Tafel, um 1250, Florenz, Santa Croce, Bardi-Kapelle

Kutte – als Reminiszenz der Gestalt des Gekreuzigten – zu einem für den neuen Orden notwendigen Beweis der Christoformitas. Durch diese Übertragung wird sie selber zu einem Bild – erst nachdem sie solch einen Status erlangt hatte, konnte sie systematisch «alle teuflischen Trugbilder abwehren», wie wir bei Celano lesen.<sup>6</sup> Im Rahmen

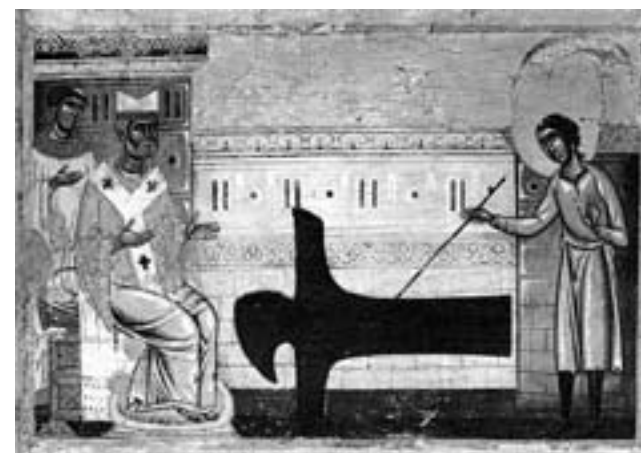


Abb. 3 Franziskus zeigt die Form des Habits, Bardi-Tafel, Fragment, um 1250, Florenz, Santa Croce, Bardi-Kapelle



des Bildmediums kann erst das nicht angezogene und vom Körper separierte Ordenskleid deutlich an Relevanz gewinnen. Hervorgehoben innerhalb der auf erkennbaren Topoi basierenden Bilderzählung der Bardi-Tafel in einer Szene der einfachen Demonstration, gewinnt also die selbständig figurierte Kutte nahezu an der Intensität eines Piktogramms (Abb. 3).

Um die Rolle des im Bild dargestellten Gewandes des Heiligen genauer zu beschreiben, wenden wir uns jedoch kurz von der Interpretation der Bildnarration mittels der *Vita*-Texte ab und verfolgen die innerbildlichen Akzente und Bedeutungsverschiebungen, von denen diese Darstellung geprägt ist. Dafür ist in erster Linie der Entstehungskontext dieses Werkes wichtig, der uns wieder zu den Stigmata des Franziskus führt. In der Mitte des 13. Jahrhunderts wurden sie noch nicht in der Kategorie der Transmission der Christusähnlichkeit als Abbild verstanden. Während in der Celanos *Vita I* (nach 1228) sogar jede Erwähnung der Stigmatisierung fehlt, in der *Vita II* schildert uns der Hagiograf lediglich wie folgt: «[...] begannen an seinen Händen und Füßen die Male der Nägel sichtbar zu werden in derselben Weise, wie er es kurz zuvor an dem gekreuzigten Mann über sich gesehen hatte».<sup>7</sup> Erst 1261 ist bei Bonaventura nachzulesen: «Er trug dabei das Bild des Gekreuzigten an sich, das nicht Künstlerhand auf Tafeln aus Stein oder Holz gemeißelt, sondern der Finger des lebendigen Gottes den Gliedern seines Leibes eingepägt hatte.»<sup>8</sup> Dementsprechend sind auf dem Bardi-Bild, ähnlich wie in einer anderen Stigmatisierungstafel des gleichen Meisters in den Uffizien von ca. 1250<sup>9</sup>, nur drei goldenen Strahlen zu sehen, die von dem Seraph ausgehen und auf den Kopf von Franziskus fallen (Abb. 4). Diese goldenen Strahlen, die vor allem den geistigen Charakter der Verwandlung von Franziskus betonen und wahrscheinlich auf die Macht der Hl. Trinität verweisen, implizieren keine Entstehung eines physischen Abbilds. Es handelt sich hier um eine frühe florentinische und sienesische Bildformel, die historisch durch die sich herausbildenden späteren Giottesken Muster der Stigmatisierung im Trecento verdrängt wurden und folglich auch in der Forschung etwas in Vergessenheit geraten sind. Lediglich Milard Meiss widmete diesem Problem eine längere Passage, in der er überzeugend darlegt, dass diese Wandlung von der Abstraktion zum Abbild «zweifellos eine der aufschlussreichsten Veränderungen [ist], die diese Epoche tiefgreifender künstlerischer Transformation hervorgebracht hat.»<sup>10</sup> Nicht nur für das damalige Bild- und Körperverständnis und dessen Visualisierungsschemen war es ein großer Umbruch, sondern auch für die Rezeption des Ordensgewandes als Bildträger. Wenn wir eingedenk dieser Erkenntnisse nochmals den Blick auf die Bardi-Tafel werfen, ist festzustellen, dass die Szene des Entwerfens des Ordensgewandes die einzige ist, die die Ebenbildlichkeit von Franziskus mit Christus in einer bildlichen Form auffasst. Andere Momente aus der Legende des Heiligen, in denen seine äußere Ähnlichkeit mit der Form des Kreuzes, bzw. mit der Figur des Gekreuzigten dargestellt wird, werden hier nicht visualisiert oder auf solche Art und Weise gezeigt, dass in ihnen keine erkennbare Kreuzesgestalt auftaucht: Zum Beispiel beim Wunder in Arles, wo Franziskus den Brüdern mit zeichenhaft kreuzförmig erhobenen Armen erschien,

ist er jedoch vielmehr in einer rhetorischen Pose wiedergegeben. In dieser Szene funktioniert er nicht als Abbild des Gekreuzigten, sondern eher als eine argumentierende Autorität der Gemeinschaft. Seine körperliche Stellung ist eigentlich als eine Verbindung von *ostensio* und *interlocutio* vor der schauenden Gruppe der mit Büchern ausgestatteten Fratres zu interpretieren. Wenn also die Stigmatisierung, eine tatsächliche Einprägung der Wunden des Gekreuzigten in den menschlichen Körper von Franziskus, noch kein Bild ist, gewinnt die Kutte enorm an Bedeutung als der einzige feste Träger der eindeutig bildlichen *similitudo* mit Christus. Dabei ändert sich gleichzeitig der Charakter von der Transmission der Ähnlichkeit. Denn das Bild auf dem Heiligenkörper ist demgemäß kein Resultat einer Transformation, sondern ein Effekt der bewusst unternommenen Nachahmung und geplanten mimetischen Angleichung durch Einkleidung. Statt einer spurenhinterlassenden *impressio* eines Kontaktbildes haben wir es in diesem Fall eher mit *imitatio* zu tun.<sup>11</sup>



Abb. 4 Meister der Bardi-Tafel (?), Stigmatisierung des Franziskus, um 1250, Florenz, Galleria degli Uffizi

Die Rezeptionsgeschichte der medialen Verwandlung der Stigmata im Rahmen der franziskanischen Ordenspropaganda folgt also in gewissem Sinne dem gleichen Muster wie das kirchlich regulierte Schicksal des mit Blut- und Schweißspuren Christi versehenen Tuches der Vera Ikon. Diese wurde nicht als Bild betrachtet bis Gervasius von Tilbury 1210 als erster über dieses Tuch als eine «*tabula picta*» schrieb.<sup>12</sup> Ähnlich wurden auch die Stigmata so lange nicht als Bild gesehen, bis sie bewusst zu einem Bild erklärt wurden. Mit der Wandlung der Auffassung des Franziskuskörpers nach Bonaventuras Invention ist gleichzeitig ein Umschwung im allgemeinen Verständnis von seinem normierten Gewand zu beobachten. In Folge der medialen Verselbständigung scheint die Kutte des Franziskus von sich aus die Merkmale eines

wunderbar entstandenen Bildes anzunehmen. Wenn Bonaventura in seiner *Legenda Maior* lediglich erwähnt, dass Franziskus das «Christi Kreuz, das er im Herzen trug, auch äußerlich an seinem Körper tragen» wollte<sup>13</sup>, noch bevor er sich umgekleidet und den Ordensweg gewählt hatte, präsentiert Bartholomäus de Rinonico gen. Pisanus in seinem kontroversen *Buch der Gleichförmigkeiten* am Ende des 14. Jahrhunderts die Form des Ordensgewandes bereits als ein direktes Resultat der Anweisungen, die dem jungen Franziskus durch den sprechenden Kruzifixus in San Damiano erteilt wurden.<sup>14</sup> So musste seit dieser Zeit nicht nur die Ausformung, sondern auch die Substanz des Textilen direkt dem Diktat des Gleichnisses entsprechen: Die aschgraue Farbe der Kutte, die man gewöhnlich allgemein als ein Zeichen der Armut interpretiert, war für Pisanus eindeutig ein Element der visuellen, d. h. physischen Angleichung des *poverello* an Christus, sie bildete nämlich die «corporis Christi mortificatio» ab.<sup>15</sup> Der Akt der *designatio* der Kutte durch die Hand des Heiligen war also in diesem neuen Licht eher als ein Akt der Vermittlung, einer Materialisierung des göttlich empfohlenen und dem Anziehen dienenden Bildes zu verstehen.

Mit diesem Problem kommen wir zu dem Punkt, an dem der Automatismus der Formübertragung die franziskanische Kutte von den anderen durch die Ordensregel bestimmten Ordenshabite unterscheidet. Denn die Kutte des *poverello* wird laut der visuellen Propaganda des 14. Jahrhunderts nicht durch das institutionelle Wort und referenzielle Symbole gestaltet, sondern entsteht als Folge einer wunderbaren Bildprojektion. Dementsprechend kann das ärmliche Gewand



Abb. 5 Franziskus wird durch die Räuber in die Schneegrube geworfen, 1330–50, Miniatur aus einem Kodex der *Legenda Maior* von Bonaventura, Madrid, Kloster Cardenal Cisneros

sogar seine eigene Aktivität nachweisen und in Konsequenz seiner Rezeptionsgeschichte als Bild unabhängig von den anerkannten textuellen Überlieferungen selbst weitere Bilder produzieren.

In einer illuminierten italienischen Handschrift der *Legenda Maior* Bonaventuras aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts befindet sich eine

Miniatur, die die Kutte als Formgenerator zu zeigen scheint (Abb. 5).<sup>16</sup> Das Bild dient als Illustration der Geschichte von einem Überfall der Räuber, die den sich als «Herold Gottes» vorstellenden Franziskus gewaltsam in eine Schneegrube werfen und dort liegen lassen. Im entsprechenden Textabschnitt der Legende ist Franziskus in ein schlichtes Tuch gehüllt, von der Kutte ist in diesem Abschnitt noch keine Rede – der Heilige hat kurz zuvor erst auf seinen scharlachroten Mantel verzichtet.<sup>17</sup> Im Bild finden wir ihn aber bereits mit dem grauen Habit bekleidet, der überdies auf seiner Oberfläche weiße Kreuze aus Schnee erscheinen lässt. Die Kutte reproduziert somit auf übernatürliche Art und Weise ihr eigenes Muster und schützt den Heiligen, so wie wundertätige Bilder ihre Macht durch «eigenhändige» Repliken ausbreiten. In dieser interessanten Adaptation spiegelt sich deutlich die Ambivalenz des durch das Prinzip der Ähnlichkeit definierten Ordensgewandes wieder. Es wird als ein Konglomerat dargestellt: Von einem materialisierten Imaginationsbild des Kreuzes, das referenziell als Zeichen dient, und von einem tatsächlich eingepprägten Bild als wahres Abbild, welches dank seiner wandernden Medialität sich selbst reproduzieren kann.

Verallgemeinernd lässt sich an dieser Stelle zunächst bemerken: Die Kleidung definiert die soziale Wahrnehmung des Menschen. Als sprechende Hülle des Körpers materialisiert sie imaginierte Bilder, die der Körper innerhalb des kodifizierten Repertoires der ausdrucksverleihenden Gesten und Stellungen im öffentlichen Raum produzieren will. Die Kleidung entscheidet somit über die Ausstrahlung des Ichs, kreiert ein Moment der Identität, und bestimmt größtenteils das Potenzial der visuellen Selbstrepräsentation. Der soziale Körper des Menschen wird dank der erkennbaren Sprache der getragenen Textilien selber zu einem Bild. Wir reden jedoch über ein Phänomen der weiteren Verschiebung, in deren Rahmen dieses am lebendigen Körper getragene Bild nachträglich zum Gegenstand der mit einem Apparat der selektiven Rhetorik arbeitenden Bildproduktion wird und entsprechend korrigiert, getäuscht, verschwiegen, schließlich verleugnet werden kann. Anne Hollander beschreibt gleich am Anfang ihres grundlegenden Buches *Seeing Through Clothes* den interessanten Fall der altgriechischen Figuren, bei denen der Körper deformiert wurde, damit die ihn verhüllende Kleidung im Bildwerk deutlicher zum Ausdruck kommt. Ihre diesbezüglich formulierte Feststellung «[...] it is the clothing itself, supported by a body altered to display it to advantage, that is the primary element of expression [...]»<sup>18</sup> könnte als ein Motto der «vestimentären Kunstgeschichte» dienen. Denn sie betrifft nicht nur das Problem der dekorativen Stilisierung der Falten im Bild, sondern veranschaulicht auch die Natur einer doppelten Verhüllung des quasi als tragendes Modell dienenden Körpers und provoziert zu einer generellen Überlegung über die visuellen Ausdrucksmodi der Identität. Genau diese vermittelnde Rolle des als Repräsentationsmittel funktionierenden Gewandes, dem der Körper im Bild vollkommen untergeordnet wird und das sich sogar – wie wir auf der Bardi-Tafel sehen – visuell autonomisieren und vom Körper befreien kann, bestimmt im Fall des Franziskus allgemein seinen Plan der Angleichung an Christus. Denn hier handelt es sich im wörtlichen Sinne um die tatsäch-



liche Reduktion des Heiligenkörpers. Seine Relevanz wird bewusst vollständig durch die textile Hülle minimalisiert: Der von Franziskus selbst skizzierte Entwurf der Kutte bedeutet die Verleugnung der eigenen Identität als sterblicher Mensch. Mit dieser Einkleidung wird die Perspektive seiner gewünschten leiblichen Selbstvernichtung ausgedrückt. Solch eine Entkörperung durch das Gewand ist also als ein Gegenpol oder als eine gezielte Inversion der sich normalerweise in Kleidung vollziehenden inszenierten Selbstrepräsentation zu verstehen. Mit dem Habit entzieht er sich seiner eigenen Körperlichkeit, um sich durch das Kreuz dem anderen Körper – dem des gekreuzigten Christus – zu ergeben. Mit den üblichen Merkmalen der selbstreduzierenden Askese, wie der Abkehr von den leiblichen Begierden, so wie sie auch zum Beispiel bei der *sancta anorexia* der heiligen Frauen zu finden ist<sup>19</sup>, kommt bei Franziskus gleichzeitig das Verlangen des Gleichnisses als konstruktiver Faktor zusammen. Dieser lässt sich vor der bildhaften Stigmatisierung gerade durch das imitierende Gewand realisieren. Nicht nur also durch die auf Alverna empfangenen Wunden, sondern auch zuvor mithilfe des als Hülle getragenen Kreuzes verleugnet und besiegt, wird der Körper von Franziskus zu einem durch selbsterzeugtes Leiden geformten «Bildwerk» («opus»), wie ihn Bonaventura beschreibt.<sup>20</sup> Bereits bei Celano lesen wir dazu, dass der Habit die Form des Kreuzes hat, damit Franziskus «das Fleisch mit seinen Lastern und Sünden» kreuzigen kann.<sup>21</sup> Dies sollte laut dem erwähnten *Buch der Gleichförmigkeiten* von Pisanus im Weiteren als Vorbild für die Brüder «ad sui contemptum» dienen.<sup>22</sup> Die Kutte soll demgemäß den Körper reduzieren, seine Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten auf das Äußerste begrenzen sowie durch die Einsetzung eines externen Schemas die körperliche Identität verleugnen. Der mit einem Habit bekleidete Franziskuskörper wird tatsächlich schematisiert, indem er mit dem Maß des Kreuzes messbar wird. In diesem Fall aber, anders als bei der Vermessung des Körpers durch abstrakte Figuren, etwa dem *homo quadratus* oder *homo circularis* (diese Topoi wurden übrigens in der Forschung bereits als Parallelen zum stigmatisierten Körper von Franziskus gezogen<sup>23</sup>), wird der Maßstab nicht durch geometrische Einpassung und Kalkulation, sondern durch ein bildhaftes Gleichnis mit einem anderen Körper – dem von Christus – bestimmt. Die visuelle Geometrisierung des Franziskuskörpers als eine Art Diagramm, so wie sie zuerst bei Giotto mit den von dem Seraph auf Alverna gesendeten Strahlen zustande gekommen ist, findet in dem am Leib getragenen Habit ihr erstes Stadium. In diesem wird der Körper des Heiligen auf paradoxe Art und Weise als ein «Anti-Körper» präsentiert.

Hinsichtlich dieses Paradox' der visuellen Entkörperung in der Kleidung kann eine markante Erwähnung bei Bonaventura entsprechend interpretiert werden. Bonaventura schreibt, dass Franziskus durch den Habit «sich mit dem Kreuz wappnete».<sup>24</sup> Über die ersichtlichen evangelischen Konnotationen mit der Annahme des eigenen Kreuzes als Modell der Nachfolge Christi hinaus, auf die bereits unter anderem Klaus Krüger in diesem Kontext hingewiesen hat<sup>25</sup>, ist die Natur dieses Wappens von besonderem Interesse. Den heraldischen Repräsentationsregeln gemäß ist das Zeichen auf dem Wappenschild generell eine

Art der identitätsmarkierenden Kennzeichnung, die aus genealogischen, territorialen, amtlichen bzw. anderen individuell-historischen Verhältnissen resultiert. Auf dieser Basis wurden dem Wappen nicht nur bezeichnende, sondern sogar stellvertretende Funktionen als «Zweit-Körper» beigemessen.<sup>26</sup> Der Ursprung des Wappenschildes, seine anthropologischen Konnotationen als Maske, die eine gesellschaftliche Rolle erschafft, positioniert das Wappen als Substitut der persönlichen Macht und Präsenz. Die Kutte von Franziskus, die als sein Wappen metaphorisiert wird, ist jedoch – wie gesagt – ein auf Selbstverleugnung aufgebautes Kennzeichen. Dieses Wappen des Habits weist auf den Kampf mit sich selbst hin und definiert den Heiligen durch die unternommene Tötung des eigenen Fleisches. Somit wird es zu einem paradoxen Zeichen, welches durch eine Inversion markiert ist. Durch die Kleidung als Wappen wird dieses Antlitz von Franziskus verdeutlicht, von dem er sich durch sein vorbildhaftes Leben gerade befreien will, nämlich die auf Laster und Begierden angewiesene sterbliche *physis*.

In der Geschichte der heraldischen Repräsentation ist meines Erachtens nur ein einziges Beispiel einer ähnlich paradoxen Darstellung vorhanden und zwar mit einer der Naumburger Stifterfiguren von ca. 1260. Hier wird Graf Dietmar, der als einziger in der gesamten Figurenreihe sein Gesicht mit seinem Schild bedeckt, durch eine auf dem gleichen Schild angebrachte Inschrift bezeichnet: «Ditmarus



Abb. 6 Graf Dietmar, um 1260, Dom, Naumburg, Figur im Westchor, Fragment

comes occisus» (Graf Dietmar, der erschlagen worden ist). Das Wort «occisus» befindet sich als einziges wie eine Maske genau auf Gesichtshöhe des Dargestellten und legt die Bedeutung seines Todes für seine heraldische Repräsentation fest (Abb. 6).<sup>27</sup> So entfernt und unangemessen dieser Vergleich erscheinen mag, illustriert er doch die Zweisplätigkeit des identitätsstiftenden Zeichens, welches ungewöhnlicher Weise auf einer Negation beruht.

Die Identität des getöteten Grafen Dietmar wurde jedoch in seinem heraldischen Bild ausdrücklich historisch bestimmt, wobei die «heral-

dische» Bezeichnung des Franziskus als Kuttenträger im Gegensatz dazu einer prospektiven Konstruktion unterliegt. Denn das Kreuz Christi, mit dem er in den Worten Celanos «sein Fleisch kreuzigen wollte»<sup>28</sup>, ist letztendlich ein Beweis des Sieges über die sterbliche Natur des «mit Fleisch bekleideten» Menschen. Das seit dem frühen Christentum als Tropaion konnotierte Kreuz Christi, ein Zeichen des Sieges über den Tod hinaus, garantiert in diesem Kontext die erfolgreiche Bewältigung des Ichs und wird nicht nur als Wappen, sondern zugleich direkt als des Wappens ethymologischer und funktioneller Vorläufer gedeutet: die Waffe.

Der Heilige wurde durch die franziskanische Ideologie zu einem waffentragenden «Knecht des Herrn» und einem «capitaneus novae militiae Iesu Christi» erklärt.<sup>29</sup> Aus den zahlreichen Passagen in allen bereits zitierten Werken, die Franziskus als Waffen- und Bannerträger bezeichnen, soll lediglich ein längeres Zitat aus den ersten Zeilen von Celanos *Wunder von Franziskus* dazu dienen, die Rolle des kreuzförmigen Gewandes im Kampf des Heiligen mit seinem Fleisch zu skizzieren: «Alles Sinnen und Trachten des Gottesmannes drehte sich nämlich in seinem öffentlichen und privaten Leben um das Kreuz Christi. War das Zeichen des Kreuzes bereits seit seiner Bekehrung seinem Herzen eingepägt, so sollte es auch äußerlich seinen Leib bezeichnen. Darum hüllte er sich gleichsam in das Kreuz und bekleidete seinen Körper mit einem kreuzförmigen Bußkleid. Wie er nämlich seiner Gesinnung nach den gekreuzigten Herrn angezogen hatte, so sollte auch sein Leib die Waffen des Kreuzes tragen, und unter demselben Zeichen, mit dem Gott die Mächte im Luftreich besiegt hatte, sollte auch sein Heerbann dem Herrn Kriegsdienst leisten.»<sup>30</sup> Die Kutte wird also in dieser Hinsicht zu einem apotropäisch wirkenden Bild.

In einer 1444 von Sassetta gemalten Tafel, die ursprünglich ein Teil des sieben Jahre zuvor bei ihm bestellten Hochaltars in Borgo San Sepolcro bildete (Abb. 7),<sup>31</sup> haben wir es mit einer ungewöhnlichen franziskanischen Bildformel zu tun, welche die abwehrende Rolle des Ordensgewandes erneut zu visualisieren scheint. Der Heilige wird zentral in einer mandelförmigen Engelsglorie dargestellt, mit seitlich weit ausgestreckten Armen dem Betrachter zugewandt. Die Kutte, mit ihrem einfachen Schematismus der symmetrisch erscheinenden Falten, verleiht Franziskus einen statuarischen Ausdruck. Während über seinen Kopf drei Tugendpersonifikationen in der Luft schweben, sind zu seinen Füßen drei Gestalten platziert, die man als Laster identifizieren kann. Die zwei weiblichen Figuren zu Seiten des Heiligen sind Begierde (*Cupiditas*, mit Spiegel und Wildschwein dargestellt) und Geiz (*Avaritia*, mit Geldbeuteln in einer Presse). Der mit Schwert bewaffnete Mann in Rüstung, auf dem der triumphalen herrscherlichen Ikonografie entsprechend Franziskus steht, kann als eine Verkörperung der Gewalt interpretiert werden, die von dem Heiligen ausdrücklich negiert wird. Es handelt sich eigentlich wieder um ein paradoxes Bild, welches sich der visuellen Topik der Gewalt bedient, um die Abkehr von der Gewalt darzustellen. Wichtig in unserem Kontext ist jedoch, dass die offen ausgebreiteten Arme des *poverello* mit der Kampfstellung des den Schwert erhebenden, aber doch besiegt Feindes kontrastieren. So wird auch in dieser Entgegensetzung

die den Körper reduzierende Kutte zu einem Gegenpol der Rüstung als Ausdruck weltlicher Macht und Zeugnis der Anwendung physischer Kraft. Das Ordensgewand wird zu einer «neuen Rüstung», deren Schutzfunktion auf Entsagung liegt.

Mit Sassettas Bild findet sich ein visuelles Apogäum der franziskanischen Ideologie im Sinne Bonaventuras. In einem seiner *Predigten* vergleicht der Hagiograf Franziskus aufgrund eines mittels des Kreuzes erreichten Sieges mit Kaiser Konstantin, der eine ähnlich bekehrende Kreuzvision wie Franziskus in San Damiano erfahren haben soll.<sup>32</sup> In der gleichen Predigt bezieht er sich ebenfalls auf das biblische Buch des Hiob und zitiert dessen Fragment über die Morgenröte, die die



Abb. 7 Stefano di Giovanni, gen. Sassetta, Franziskus in der Engelsglorie, 1444, Mitteltafel der Rückseite des ehem. Hochaltars von San Francesco in Borgo San Sepolcro, heute Florenz, Villa i Tatti

Gottlosen überwältigt.<sup>33</sup> Dieser Verweis dient dazu, seine kämpferische Rhetorik mit einer vestimentären Symbolik zu unterstützen. Denn die Morgenröte des Hiob-Buches siegt über die Gottlosen, indem sie als besiegelter Ton («lutum signaculum») und als Kleid («vestimentum») erscheint. Nichts schien verlockender, als in dieser Hinsicht Franziskus selber dementsprechend als Kleid zu bezeichnen, was Bonaventura im gleichen Textabschnitt tatsächlich tut: Der stigmatisierte Franziskus, ein neuer Zeichenträger («signaculum restitutum») ist wie ein Kleid, welches nicht für sich spricht, sondern für den Körper, den es verhüllt («quod indutum corpori stat et non per se»), das heißt in diesem übertragenden Kontext: Franziskus ist ein Kleid, bereitet für die Macht Gottes. Somit wird die ideologische Wirkung des als Mittel der *imitatio* gewählten Ordensgewandes, welches zu einem wundertätigen Bild geworden war, gewissermaßen auf den Ordensgründer mittels der textilen Metaphorik projiziert und als biblisch geprägtes triumphales Muster definiert.

Der Höhepunkt der ›Ikonisierung‹ von Franziskus wurde bereits im Mittelalter durch das genannte *Buch der Gleichförmigkeiten* von Pisanus erreicht, in dem die *conformitas* des Heiligen mit Christus auf mehreren hundert Seiten außergewöhnlich detailliert und eloquent konstruiert wird. Dieses Buch wurde ebenfalls in seiner Entstehungszeit kontrovers aufgenommen. Für seine Widersacher schien Christus durch Franziskus verhüllt und seiner *figura* untergeordnet worden zu sein. Luther sollte später in seinen Tischreden nicht mit bösen Worten über dieses Werk geizen, dass seiner Meinung nach «so voll großer Lügen [ist], dass es scheint, der Meister desselben sei vom Teufel besessen, nicht alleine geistlich, sondern auch leiblich».<sup>34</sup> Ähnlich Erasmus Alber, der sich in seinem «Koran der Franziskaner, das heißt Blasphemien- und Lügen-Babel eines stigmatisierten Götzenbildes, genannt Franziskus» von 1542 ausführlich mit dem Buch von Pisanus auseinandersetzte.<sup>35</sup> Dies war eine Konsequenz der andauernden franziskanischen Akzeptanz von Franziskus als Idol – nachdem das



Abb. 8 Der Kuttentreit, 1614, Vorlage von 1577, Grafik in: Johannes Fischart, *Dess Wunderthätigen Guckelfrantzen Kuttentreit [...]*, Strasbourg 1614

Buch von Pisanus bereits 1399 durch den Orden für ausgezeichnet befunden worden war, erhielt sein Autor die originale Kutte von Franziskus als Geschenk. Und dieser Akt der Dankbarkeit lässt sich als symbolisch und bedeutungsvoll ansehen, denn im Rahmen der späteren komplexen Resistenz gegen den vergöttlichten Stigmata-Träger war es gerade die Kutte, die eine ekklesiologische Institutionalisierung des Heiligen verkörperte und als solche die heftigen Reaktionen auf sich konzentrierte.

Im Rahmen eines frühneuzeitlichen Ausblicks zum Thema Bild-Körper-Gewand sei zum Schluss ein sehr interessantes polemisches Werk von 1577 zitiert. Es handelt sich um den *Kuttentreit*, ein illustriertes Flugblatt des protestantischen Satirenschreibers Johannes Fischart, der bis in das 17. Jahrhundert mehrfach neu herausgegeben und den Folianten des *Koran der Franziskaner* von Alber sogar als Beilage hinzugefügt wurde (Abb. 8). In dem mit langen *poema* als Legende versehenen Bild dieses Flugblatts ist das Auseinanderfallen verschie-

dener franziskanischer Orden als Erbschaften des *poverello* nach seinem Tode und deren eigene Entmachtung zu sehen. Die vom Habgier besessenen Mönche zerreißen die Kutte des Heiligen, die somit ihre zweifelhafte Macht letztendlich verliert. Der Körper, der in Folge seiner Rezeption auf die Stigmata als Bild reduziert wurde, wird nun ebenfalls wie ein Stück Stoff zerschnitten, wie wir im anschließenden Text lesen: «Drumb sticht der Schneider hie dem Franzen / Das Herz ab mit der Schneider Lanzen, / Vnd schneid ab mit der Schär die Hand, / Das er damit sein Wund verquannt.»<sup>36</sup> Diese «Lanze» ist eigentlich ein Messstab, mit dem die Kleidung entworfen und gefertigt wird. Der Körper von Franziskus wird also nach seinen Wunden durch den Schneider «gemessen» und nur dementsprechend bewertet. Selbst Katharina von Siena wird bemüht, um dem toten Franziskus seine Stigmata abzuwaschen, um dessen Wunden auf sich selber zu übertragen, sich mit ihrem «Bild» zu verhüllen und fälschlicher Weise als Nachfolgerin des «Knechtes des Herrn» zu präsentieren. Die von den Protestanten postulierte Indolenz und Leblösigkeit der visuellen Zeichen der katholischen Kirche, zu denen außer Bildern auch Wappen, Reliquien und liturgische Gesten gezählt wurden,<sup>37</sup> findet in diesem Bild eine Äquivalenz in Form einer Wehrlosigkeit der Franziskus Kutte. Obwohl durch die Ordensideologie zu einer identitätsgarantierenden Waffe erhoben, konnte sie sich in der Zeit der religiösen und institutionellen Bilderkrise sogar einer Selbstzerstörung nicht mehr entziehen.

1 Die klassischen historischen Bearbeitungen: Schmucki, 1960; Schmucki, 1991. Von den vielen neueren Arbeiten zur Medialität der Stigmata siehe v.a.: Frugoni, 1993; Davidson, 1998; Park, 1998; Kiely, 1999; Bennett, 2001; Küsters, 2002; Teuber, 2004; Frugoni, 2004. Zuletzt im Hinblick auf die Bildlichkeit der Stigmata siehe v.a.: Belting, 2006. 2 In einer Altartafel aus dem Nürnberger Klarissenkloster, um 1350/60, im Deutschen Historischen Museum in Berlin (Inv.-Nr. Gm 94/1), erweisen sich sowie die Wunden von Christus als auch ihre Equivalente: die Stigmata von Franziskus, als Sender der textuellen Botschaft, und werden mit Schriftrollen ausgestattet, siehe: Krone und Schleier, 2005, S. 512–513. 3 Zu diesem letzten Punkt siehe interessante, jedoch meines Erachtens mit ihrem Verzicht auf die durch Rezeptionsgeschichte gestaltete Bildlichkeit der Stigmata zu weitgehende These von Schmidt-Hannisa, 2005. 4 Frugoni, 1993. 5 Zur Bardi-Tafel: Goffen, 1988, S. 29–50; Krüger, 1992, S. 119–128, 199–201; Wolff, 1996, insbes. S. 147–161 (vgl. auch S. 228–267). Ausführlich zu den Fresken der Kapelle als semantisches Feld der Tafel siehe u.a.: Long, 1988. 6 Celano, *Leben I*, Kap. IX, 22. 7 Celano, *Leben II*, Buch II, Kap. III, 94. 8 Bonaventura, *Legenda Maior* (LM), XIII, 5. 9 *Galleria degli Uffizi*, Inv.-Nr. 1890 n. 8574 (hier wird der Künstler «Maestro della Croce 434» genannt). Siehe Cook, 1992, S. 108–109; Meiss, 1999, S. 204–205. 10 Meiss, 1999, S. 206 (wie auch S. 200–207). 11 Zu den franziskanischen «Stufen» der *imitatio* im Bild vgl. zuletzt Kapustka, 2007. 12 Siehe dazu Kruse, 2001, S. 105–129 (insbes. S. 107–111). 13 Bonaventura, LM, Kap. 1, 6: «Voll Eifer suchte er die Abtötung des Fleisches, um Christi Kreuz, das er im Herzen trug, auch äußerlich an seinem Körper zu tragen. Dies alles aber tat der Gottesmann Franziskus, als er sich noch nicht durch Kleidung und Lebenswandel von der Welt getrennt hatte.» 14 Pisanus, *De conformitate*, Bd. I, S. 81: «Sexto ostendit hoc habitus designatio; ut Christus ad crucem praedicandam beatum Franciscum direxisse ostenderet, et in habitu, quem portare ipsum voluit, declaravit, qui habitus in forma crucis intuitu a beato Francisco sic designatus, ut corde prius, habitu secundo et demum verbo omnibus Crucifixum demonstraret». 15 Pisanus, *De conformitate*, Bd. II, S. 104: «Quod materiam docuit, quod esset de panno vili et coloris cinerei, vel palidi, vel terrei, corporis Christi mortificationem representantis, et talis grossitie, quod corpus foveret et posset fratri sano una tunica sufficere [...]». 16 Das Original von 1330–50 wird heute im Kloster Cardenal Cisneros in Madrid aufbewahrt; siehe: San Bonaventura, 2006 (hier auch die frühere Literatur zum Kodex). 17 Bonaventura, LM, Kap. II, 5. 18 Hollander, 1978, S. 4. 19 Siehe dazu Bell, 1985. 20 Bonaventura, LM, Kap. XIV, 3; vgl. Küsters, 2002, S. 45. 21 Celano, *Leben I*, Kap. IX, 22: «Darauf



richtet er sich den Habit in Form des Kreuzes zurecht, damit er in ihm alle teuflischen Trugbilder abwehre; er macht ihn aus rauhestem Stoff, um in ihm das Fleisch mit seinen Lastern und Sünden zu kreuzigen; er macht ihn schließlich recht armselig und schmucklos, dass er der Welt in keiner Hinsicht begehrenswert erscheinen könne». Es handelt sich dabei um eine andere Angleichung als jene, die eine historische Erinnerung an die Kreuzigung Christi im Kleid des Priesters während des Rituals symbolisch evoziert, siehe dazu zum Beispiel: Hugo von St. Viktor, *De officiis ecclesiasticis*: «De dalmatica: Haec vestis in modum crucis formata, indicat portantem eam cum vitis et concupiscentiis debere esse crucifixum. Duae lineae coccineae, sanguinis Christi effusionem significant pro duobus populis factam.» 22 Pisanus, *De conformitate*, Bd. II, S. 380. 23 Siehe zum Beispiel Küsters, 2002. Im Kontext der Bildlichkeit des Körpers «durch das Gewand» vgl. darüber hinaus die grundlegenden Gedanken von James Elkins zur Bildlichkeit bei der Schematisierung des Körpers in Form von Diagrammen: «To be more nearly free of the body, a form must have some other purpose, and I propose that language is the purpose that most forcefully evicts bodily meaning. When a body is used for a symbolic purpose, it can become, in a new way, invisible – it can enter the realm of things that are not seen, but are *read*.» (Elkins, 1999, S. 283); «A picture of the body is the site of a series of decisions (many of them made «in advance» or unconsciously) regarding what is *presentable*: what will stand for the body in any given instance. And for that reason, both the final and the initial question for any image of the body is: What is representable?» (Elkins, 1999, S. 277). 24 Bonaventura, LM, Kap. II, 4: «Voll Dank nahm Franziskus dieses Gewand an, zeichnete mit eigener Hand mit Kalk ein Kreuz darauf und machte es zum Kleid für einen gekreuzigten Menschen und halbnackten Armen. So also wurde der Knecht des allerhöchsten Königs von allem entblößt, um dem entblößten gekreuzigten Herrn nachzufolgen, den er so sehr liebte; er wappnete sich denn mit dem Kreuze, um seine Seele dem Holz des Heiles auszuliefern und dadurch dem Schiffbruch der Welt zu entkommen.» 25 Krüger, 1992, S. 120. 26 Seitter, 1982; Belting, 2001, S. 115–142. Vgl. dazu historische Synthesen der mittelalterlichen Sprache des Wappens: Paravicini, 1998; Biewer, 2003. 27 Identifiziert in einigen Bearbeitungen als Dietmar von Selbold-Gelnhausen. Vgl. den immer noch durchaus aktuellen Aufsatz der Naumburger Stifterfiguren: Sauerländer, 1979 (hier: S. 206); dazu Scurie, 1990; Gabelt, Lutz, 1996, S. 283, 288; Dautert, Plauermann, 1996, S. 309. 28 Siehe Anm. 20. Vgl. Bonaventura, LM, Kap. I, 6: «Voll Eifer suchte er die Abtötung des Fleisches, um Christi Kreuz, das er im Herzen trug, auch äußerlich an seinem Körper zu tragen. Dies alles aber tat der Gottesmann Franziskus, als er sich noch nicht durch Kleidung und Lebenswandel von der Welt getrennt hatte.» Siehe auch Goffen, 1988, S. 36. 29 Pisanus, *De conformitate*, Bd. II, S. 400–401. 30 Celano, Wunder, Kap. I, 1. 31 Heute in der Villa i Tatti bei Florenz. Zu diesem äußerst interessanten Altarretabel wie auch zu dem immer noch offenen Problem seiner Rekonstruktion und v.a. zur Bedeutung des Triumphbildes von Franziskus im Kontext der mittelalterlichen Ordensideologie, siehe: Berenson, 1903; Carli, 1951; Braham, 1978; Banker, 1991; Krüger, 1992, S. 85, 91–92, 188; Gordon, 1993; Cooper, 2001; Hecht, 2003, S. 127–128. Eine ausführliche Abhandlung zu dem Thema befindet sich in: van Os, 1974 (dabei zum Sassettas Bild: S. 123–127). Vgl. in dieser Hinsicht ebenfalls einen früheren Altar von Taddeo di Bartolo von 1403, gemalt für die Kirche San Francesco in Prato (heute in Galleria dell'Umbria in Perugia) – van Os, 1974, S. 117. 32 Bonaventura, *Sermones*, S. 586–587; vgl. Doyle, 1983, S. 84. 33 Bonaventura, *Sermones*, S. 574: «Sequitur de secundo: ponam *te quasi signaculum*, ubi commendatur a *signaculo spectabilis sanctitatis*, quod multum patuit per impressa sibi stigmata passionis. Notandum ergo, quod ipse fuit signaculum *reformatum* per gemitum compunctionis; lob\* [Cap. 38,14]: *Restituetur ut lutum signaculum et stabit sicut vestimentum*. Angelus, qui signaculum Dei fuit, non est reparabilis, quia poenitere non potest, sed homo; et dicit *ut lutum signaculum*, quod fit ex aqua contritionis et pulvere humilitatis, et *talit stabit ut vestimentum*, quod indutum corpori stat et non per se. Huiusmodi fuit Franciscus *signaculum restitutum* ut lutum per contritionem, et *stabat sicut vestimentum*, scilicet Spiritus sancti.» 34 Luther, *Tischreden*, Nr. 2649b: «Die Bücher Johannis Capellae, so man Conformitatum nennet, in welchen die Vergleichniss Christi und Francisci ist, sind so voll grosser Lügen, dass es scheint, der Meister desselben sei vom Teufel besessen, nicht alleine geistlich, sondern auch leiblich; denn er speiet gräuliche Lügen aus, nennet Christum ein Figur und Vorbilde Francisci [...]» (lat: «Christum appellat typum Francisci»); vgl. Nr. 1692: «Quidam offerens Doctori librum conformitatum; ubi eum inspexit et passim quaedam obiter legit, dixit: Ego non credidisset tam horrendam blasphemiam et tantam audaciam, temeritatem, inuerecundiam esse in toto genere humano, ut sunt in illo libro.» Vgl. u. a. Pisanus, *De conformitate*, Bd. II, S. 389: «Quartum corpus et caro beati Francisci figura Iesu Christi depicta et figurata, ut beatum videndo Franciscum, videatur est Christus.» 35 Alber, *Koran der Franziskaner*, 1542. 36 Fischart, *Kut-*

strenit, 1577. In diesem Konzept lässt sich ebenfalls eine gezielte Inversion der von Franziskus selber verwendeten biblischen Metapher von dem Wolf im Schafspelz nachspüren (vgl. Mt 7,15 und die Warnung vor den «falschen Propheten») – die Mönche werden diesmal selber zu «Wölfen in den Kutten» als ihre Opfer täuschende Raubtiere; vgl. dazu Beine, 1999, hier insbes. S. 301–304. 37 Siehe dazu Kapustka, 2008, hier v.a.: S. 107–114.

