Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: Überlistete Vernunft : Einfälle zu einem Fresko in der Franziskuskirche von Assisi

Autor: Wyss, Beat

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883143

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia Philosophica 43/1984

BEAT WYSS

Überlistete Vernunft

Einfälle zu einem Fresko in der Franziskuskirche von Assisi

Kann die Kunst nicht mehr vernünftig werden? hört man die Kulturkritiker immer wieder fragen. Dabei deuten sie vorwurfsvoll zurück, in Epochen vor der Moderne, wo der Künstler sich noch als nützliches Glied der Gesellschaft zu erweisen schien. Während der Avantgardist heute einem verantwortungslosen Subjektivismus huldige, hätten es frühere Meister nicht verschmäht, ihre Fertigkeit in den Dienst allgemeiner Belehrung zu stellen. – Diese idealisierende Sicht auf die frühere Neuzeit überschätzt die didaktischen Fähigkeiten der Kunst. Niemals geht der Begriff im Bild vollkommen auf; oft widerspricht das Unbegriffliche an der Form der öffentlich gewollten Aussage. Kunstformen sind wie freche Schüler, die hinterrücks dem Lehrer Grimassen schneiden. Gerade die vordergründig braven und angepassten Werke treiben ihr lügenhaftes Possenspiel faustdick. Die lautstarke Zurschaustellung des Einverständnisses mit den Herrschenden hält einem zweiten Blick nicht stand. Wenn die Auguren sich begegnen, dann lächeln sie. Dem Kenner zwinkert das affirmative Kunstwerk zu: ‹Da siehst du den ganzen Zauber!› Dem Mitverschworenen wird in heimlichen Gebärden die Macht des Auftraggebers denunziert. Kunstgeschichte kann als Verdrängungsgeschichte gelesen werden. Jedes Werk lässt sich gegen den Strich der prozessierenden Vernunft auffassen. Seit dem Mittelalter, als kultischer Zweck und ästhetische Mittel auseinanderzutreten beginnen, eignet den Werken eine unwillkürliche Dissidenz gegen die verordnete Aussage. Es mischen sich Zwischentöne ein, die vom Auftraggeber nicht erwünscht und vom Künstler nicht immer beabsichtigt sind.

Als einziges Beispiel diene die Ausmalung der Kirche San Francesco in Assisi mit der Vita des Heiligen Franz. Den Anfang macht die Geschichte des Vernünftig-Wirklichen. Franziskus war am 3. Oktober 1226 gestorben, ausgezehrt vom Fieber der Gottseligkeit, dem der zerbrechliche Körper nach 45 irdischen Jahren keinen Widerstand mehr leisten wollte.

Korrespondenzadresse: Dr. Beat Wyss, Zürichbergstrasse 12, CH – 8032 Zürich

Mancher geistliche Würdenträger, dessen Leib und Gut sich in Ehren gerundet hatte, mochte erleichtert gewesen sein, dass die Kirche diesen asketischen Spinner endlich los wurde. Nun galt es, die Hinterlassenschaft des unbequemen Reformers im Geist der Armut vernünftig zu regulieren. Die beste Methode war: Neutralisierung durch Integration. Dem Volk musste gezeigt werden, dass im glanzvollen Bau der Ecclesia Raum genug war: auch für die Botschaft dieses Büssers und Bettlers, der allen Glanz stets zurückgewiesen hat. Bereits zwei Jahre nach dem Tod wurde Franziskus heilig gesprochen von Papst Gregor IX., demselben Mann, der als Kardinal und Graf Hugolin von Segni dafür gesorgt hatte, dass die Franziskanische Regel auf das kirchlich tragbare Mass zurechtgestutzt wurde. Doch so billig kam die herrschende Vernunft nicht davon; durch Heiligsprechung war Franz zwar in den Chor der himmlischen Heerscharen abberufen, doch im Volk lebte er hartnäckig weiter. Ein bunter Strauss von Legenden wucherte um den Mann, dem die einfachen Leute einen Namen gegeben haben, der wie eine Liebkosung klingt: ‹Il Poverello›. Dem Wildwuchs solch abgöttischer Verehrung musste ein Riegel geschoben werden. 1260 verfasste Bonaventura, der damalige Ordensgeneral und spätere Kirchenlehrer, mit der «Legenda maior» eine offizielle Lebensbeschreibung des Heiligen. Um diesen Anspruch zu bekräftigen, kam es sechs Jahre später zum Erlass, alle anderen schriftlichen Überlieferungen seien zu vernichten. Wer die Vergangenheit beherrscht, beherrscht die Zukunft; Orwells ‹Gedächtnislöcher› sind immer im Einsatz gewesen.

Doch auch diese Massnahme war noch nicht hinreichend. Um die Jahrhundertmitte polarisierte sich die franziskanische Bewegung immer mehr: Auf der einen Seite standen die Spiritualen, welche mit dem Armutsgebot des Gründers heiligen Ernst machen wollten; die Konventionalen andererseits waren bestrebt, die traditionellen Besitzansprüche der Kirche nicht über Gebühr zu erschüttern. Letztere gewannen die Oberhand in der Ordensleitung und begannen seit 1280, gegen die Armutseiferer in ihren Reihen durchzugreifen. Noch brannten keine Scheiterhaufen. Fratizellen wurden erst seit 1317 angezündet, als die Disputation von Avignon nichts gefruchtet hatte. 1296 begnügten sich die Oberen noch mit unmissverständlichen Zeichen der Kulturpolitik. In diesem Jahr berief, nach Mitteilung Vasaris, der Ordensgeneral Giovanni di Muro della Marca den jungen Maler Giotto nach Assisi, damit dieser sich an der Ausmalung der Franziskuskirche beteilige. Bruder Giovanni galt als Spiritualenfresser. Mit seiner Tätigkeit als Bauherr verfolgte er erzieherische Absichten: Die Armutseiferer sollten über die wahre Armut belehrt werden. An Bau und Ausstattung des franziskanischen Mutterhauses wurde, neben Giotto, die gesamte Künstlerelite von Rom, Flo-

renz, Pisa und Siena betraut. Der Grundstein zum Bau war bereits 1228, im Jahr der Heiligsprechung, gelegt worden und diente, wie diese, dem pastoralen Auftrag. Das schimmernde Bauwerk über den Paradieshügeln bei Assisi brauchte einen Vergleich mit dem päpstlichen Rom nicht zu scheuen; allein die Krypta für den ‹Poverello› hat königliche Ausmasse. Die zweigeschossige Kirche stellt sich provokativ gegen die strenge Auslegung der Armutsidee. Dabei nahmen es die Bauherren in Kauf, regelwidrig nach Massgabe der selbst verordneten Baugesetze zu verfahren. Ein Generalkapitel hatte nämlich noch 1266, während der Bauzeit von San Francesco, verlauten lassen: «Da Anreiz zu Neugierde und Überfluss der Armut geradezu widersprechen, ordnen wir an, dass die curiositas der Bauten durch Malereien, Bildnereien, Säulen und dergleichen Dinge und ebenso der Überfluss hinsichtlich der Länge, Breite und Höhe ... streng vermieden werden muss»[1]. Das vollendete Stammhaus der Franziskaner setzte, indem es den Absichtserklärungen eines Bettelordens genau widerspricht, ein Fanal im Armutsstreit. Die tragenden Häupter hatten es richtig eingeschätzt: Man brauchte den Franziskanern nur die Armut zu rauben, dann war ihre Botschaft entschärft und sie konnten gefügig an die weite Brust der Ecclesia gedrückt werden. Armut im Geiste war hinreichend; daneben gebühre jedem das Seine.

Soviel zur Geschichte der prozessierenden Vernunft. Die Kunst war nun berufen, in deren Sinn wirksam zu werden. Die Bauherren von San Francesco hatten recht genaue Vorstellungen, was ihr Mutterhaus aussagen solle. Haben die Künstler ihren Auftrag geflissentlich ausgeführt? In ihrem subjektiven Wollen bestimmt. Giotto wird sogar nachgesagt, er wäre gegen die Spiritualen eingestellt gewesen. Auch wenn sich seine Parteinahme nicht mehr rekonstruieren lässt, so ergibt sie sich zumindest passiv aus seiner Künstlerrolle. ‹Wes Brot ich ess', des Lied ich sing'›: Die Devise hatte zu einer Zeit, da Kunst noch als Handwerk betrachtet wurde, nichts Ehrenrühriges. Die Bauherrschaft muss Giotto auch persönlich näher gestanden sein, als jene religiösen Fanatiker, die sich aus Kunst bestimmt nichts gemacht haben. Asketen sind keine Auftraggeber; ethischer Rigorismus gehört, im Gegenteil, zu den gefährlichsten Feinden der Kunst. Im Namen der Armut haben die Fratizellen Kirchen gestürmt und geplündert. Ein rechtschaffener Künstler konnte solche Vandalenakte niemals unterstützen; der Armutseifer drohte ihm das zu zerstören, was er mit Fleiss und Können geformt hatte. An der Loyalität Giottos zur Ordensleitung war also nicht zu zweifeln. Und doch lässt sein Werk, vom Standpunkt der Vernunft gesehen, zu wünschen übrig.

[1] Zitiert nach: Hubert Schrade, Franz von Assisi und Giotto, Köln 1964, S. 13.

Die These sei aufgestellt, dass das herrschende Bewusstsein immer etwas vergessen machen muss. Die Kunst wird dazu in Dienst genommen; doch diese scheitert an der Aufgabe und zwar umso gründlicher, je mehr Vergessenheit von ihr gefordert wird. Wenn dieser Satz stimmt, muss die Ausstattung von Assisi verräterische Einblicke gewähren in das, was am Kult um den Heiligen Franz öffentlich unterdrückt wurde. Zur Prüfung der These genüge ein Gang in die Oberkirche: Die Längsseiten des Kirchenschiffs und des Chores sind mit Szenen aus dem Leben von Franziskus bemalt. Die traditionelle Ansicht, die in Giotto den Urheber des Zyklus sieht, ist seit dem 19. Jahrhundert immer wieder in Zweifel gezogen worden; in diesem Zusammenhang bedarf die Zuschreibungsfrage keiner eingehenden Erörterung. Giotto, der oder die Meister waren von der Ordensleitung beauftragt, sich an Bonaventuras Legenda maior zu halten, welche die Vita in 28 Szenen erzählt; der Bilderzyklus folgt dieser Einteilung. Die 13. Station, hingemalt an die Nordwand, als letztes Bild vor dem Chorbogen, zeigt das Krippenwunder von Greccio. 1223 hat sich Franziskus in die Berge bei Arezzo zurückgezogen. Weihnachten feiert der Heilige dieses Jahr mit den Bewohnern von Greccio. Um das Gedächtnis an die Heilige Nacht möglichst nahe zu bringen, lässt er Ochs und Esel und eine Krippe mit Heu herbeischaffen. Während der Feier soll in der Krippe das Jesuskind erschienen sein.

Bonaventuras offiziell beglaubigte Erzählung[2] schildert das Ereignis als glanzvolle Mette, mit vielen Lichtern, klaren, hellen Stimmen der Freude im Gesang. «Et venerabilis illa nox luminibus copiosis et claris laudibusque sonoris et consonis et splendens efficitur et solemnis.» Die Malerei übersetzt die Beschreibung in den prachtvollen Chorraum einer romanischen Kirche. Der marmorgetäferte Lettner ist mit Goldleisten versehen; sein Gesimse schmückt ein zierliches Konsolenfries. Links führt eine massive Treppe zum Ambo: auch er in hellem Marmor ausgekleidet und mit Intarsien versehen. Rechts steht das Ziborium auf schlanken Säulen, gebildet nach der Ordnung des Überschwangs: der korinthischen. Der Baldachin darüber – aus purem Gold die Wimperge, in neumodischer Machart – hätte selbst dem Poverello ein Kopfschütteln entlockt. Die Spiritualen jedenfalls muss der heilige Zorn erfasst haben über diese stinkende Hoffart, welche hier die Kunst über den Ordensgründer ausschüttet. Mit unmissverständlichem Nachdruck hält die offizielle Bildaussage fest: Das Wunder ereignete sich in einem Kirchenraum, der kostbar und daher würdig genug ist, dieses Ereignis zu beherbergen. Um zu zeigen, dass auch der Heilige klerikalen Anstand und Sitte zu wahren

[2] Legenda maior X, 7. Zitiert in: Alastair Smart, The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Upper Church of San Francesco Assisi, Oxford 1971, p. 275.

wisse, wird er dargestellt in einem Diakonsgewand aus schwerem Brokat: eine Ohrfeige für die Armutseiferer, die sich den Franziskus mit seiner zerschlissenen Kutte zum Vorbild genommen haben.

Im Gemälde scheint protokollarisches Wohlverhalten die Regie zu führen. Doch man soll sich nicht täuschen lassen von den Zeichen äusserlicher Pracht; an diesem geweihten Ort geschehen zu viele Dinge, die sich für einen Chorraum nicht geziemen. Da ist einmal das Verhalten des Heiligen: Verzückt wirft sich Franziskus auf den Boden – nicht vor dem Altar, sondern vor einem ganz gewöhnlichen Futtertrog mit Stroh. Selbst Bonaventura, dem als Ordensleiter die vernünftige Einhaltung der Regel und der Liturgie mehr angelegen sein musste als der Ausbruch von Ekstasen, kommt auf das unkonventionelle Gebaren zu sprechen: Der Mann Gottes sei dagestanden, voller Frömmigkeit, von Freudentränen überquellend, angesichts dieser Futterkrippe. Beschwichtigend folgt auf diese Beschreibung der Satz, über der Adoration der Krippe werde auch eine ordentliche Messe abgehalten. Das Gemälde rückt allerdings nicht die Messfeier in den Vordergrund; das Wundergeschehen nimmt kompositorisch die Mitte ein. Der Altar ist auf die rechte Seite abgerückt, liturgische Geräte fehlen. Statt die Messe zu celebrieren, widmet der Priester seine ganze Aufmerksamkeit dem mystischen Vorgang. Und siehe: Soeben hat Franziskus ein Kind aus dem Heu gehoben! Sein Haupt ist vom Kreuznimbus umstrahlt, kein Zweifel: Dieses Neugeborene ist der wiedergekommene Jesusknabe. Der Priester ist im Begriff, das Christkind aus den Händen des heiligen Franz zu empfangen. Das blutrote Wickeltuch und das blutrote Kruzifix, das sich vom Lettner entgegenneigt, deuten das Kreuzopfer voraus. In einer Eindringlichkeit, die fast makaber anmutet, entledigt sich das Wesen der Eucharistie ihrer symbolischen Hüllen: Der Corpus Christi wird wahrhaftig am Altar dargebracht. Die Direktheit dieser rituellen Aussage muss auf die Zeitgenossen überwältigend gewirkt haben. Der Chronist Thomas von Celano – seine frühe, nicht autorisierte Vita des heiligen Franz entging dem Säuberungsauftrag der Visitatoren – spricht vom Krippenwunder von Greccio als einem «novum mysterium»[3]. Krippenspiele waren im 13. Jahrhundert noch nicht gebräuchlich; das Wunder von Greccio steht am Anfang dieser langen, volkstümlichen Tradition. Es wäre daher unzutreffend, Ochs und Esel, welche der Maler en miniature neben den Futtertrog gestellt hat, als Krippenfiguren anzusehen. Die ersten vielfigurigen Krippendarstellungen mit Puppen sind seit dem mittleren 15. Jahrhundert in Neapel und in der Toskana nachgewiesen; der Brauch verbreitete sich erst durch die Jesuiten. Giotto schildert Ochs und Esel als lebende Tiere, jedoch ver-

[3] Zitiert nach: H. Schrade, a.a.O., S. 73.

kleinert gemalt im Sinne der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive[4]. Der Künstler hat es nicht gewagt, die Tiere in natürlicher Grösse zum Altar vordringen zu lassen. Die ungeheuerliche Tatsache, dass die vernunftlose Kreatur unmittelbar dem Allerheiligsten beiwohnen darf, muss massstäblich für das Auge gedämpft werden. Der Meister der Franziskuslegende, der sonst so kompromisslos seinen Wirklichkeitsanspruch durchsetzt, beugt sich hier dem Respektsgebot einer geweihten Stätte.

Dass es damals nicht unbedenklich war, die Heilige Nacht realistisch zu gestalten, bezeugt der Hinweis von Bonaventura: Franz habe, um dem Vorwurf unerlaubter Neuerung zu entgehen, für die Aufstellung des Futtertrogs eine päpstliche Genehmigung eingeholt. Dass der Chronist die Tatsache eigens erwähnt, ist ein Hinweis auf das Misstrauen, mit dem die Schultheologie mutwilligen Abänderungen der Liturgie begegnete; sie befürchtete ein unkontrollierbares Ausufern magischer Praktiken. Krippenspiele schürten beim einfachen Volk die Sucht nach Schauwundern. Die heilige Messe war wunders genug. Jahrhundertelang hatten die Theologen gestritten um die Bedeutung des Messopfers: War Gott bei der Feier, im metabolischen Sinne, unmittelbar anwesend? Oder war das Brechen des Brots nur ein Symbol zur Erinnerung an das letzte Abendmahl? Das Vierte Laterankonzil von 1215 fixierte schliesslich die in der katholischen Kirche noch heute gültige Transsubstantiationslehre. Darin wurde der Glaube an die Realpräsenz Gottes bekräftigt: In den Gestalten Brot und Wein ist Christi Fleisch und Blut wahrhaft enthalten durch den Akt der Wandlung, den der Priester vornimmt. Symbolik und Realpräsenz sind in dieser Doktrin zu einem Ausgleich gelangt. Nur acht Jahre nach dem Konzilsbeschluss zauberte nun Franziskus der staunenden Menge kurzerhand ein richtiges Christkind in eine Krippe. Das Wunderbare konnte der Gunst des Volks augenblicklich gewiss sein, während die Theologen, die nur gelehrte lateinische sermones zu bieten hatten, gut daran taten, diesen Rattenfänger argwöhnisch zu überwachen. Es entspricht daher ganz dem Geist herrschender Schultheologie, wenn Bonaventura das Krippenwunder von Greccio herunterspielt, soweit es geht. Er beschreibt das Erscheinen des Christkinds als die Vision eines einzelnen Festteilnehmers. Ein gewisser Johannes von Greccio habe erklärt, ein sehr wohlgestaltes Knäblein, schlafend in jener Krippe, gesehen zu haben. Bonaventura unterlässt es, das Knäblein (puerulum quemdam) als Christus zu bezeichnen. Zusätzlich wird die Glaubwürdigkeit jenes Johannes von Greccio abgewertet, indem ihm der Chronist

[4] Adolf Reinle wies im Gespräch darauf hin, dass das Miniaturformat angeregt sein könnte von der Epiphanie des Arnolfo di Cambio in der S. Maria Maggiore in Rom. Die kleine Skulpturengruppe, um 1290 entstanden, enthält auch Ochs und Esel.

eine Empfehlung – at whom it may concern – mit Pferdefuss ausstellt. Johannes sei ein schöner und wahrhaftiger Soldat, der aus lauter Liebe zu Christus den weltlichen Wehrdienst verlassen habe. Was von der privaten Verzückung eines Mannes zu halten ist, der in seiner Gottesfurcht so weit ging, dass er die ständische Ordnung verletzte – darüber werden sich Bonaventura und seine standesgemässen Leser einig gewesen sein.

Das Weihnachtsfest von 1223 in Greccio hätte sich kaum in der volkstümlichen Legende überliefert, wenn die Erscheinung des Christkinds bloss von diesem einen, empfindsamen Deserteur beteuert worden wäre. Die ganze Gemeinde war ergriffen von der Ekstase des heiligen Franz; alle hatten das Wunder gesehen. Franzens Theologie besteht in einem radikalen Wirklichkeitsanspruch der Schrift: Das Verheissene wird so wörtlich genommen, dass das Wort verblasst, um der mystischen Gegenwart Platz zu machen. Das Wirklichwerden der aufgeschriebenen Wunder löscht die Schrift aus. Symbolische Vermittlungen sind dann nicht mehr vonnöten, wenn Gott wieder wahrhaftig unter den Menschen wohnt. Für dieses Versprechen hat Giotto eine eindrückliche Formulierung gefunden. Ein Lesepult mit aufgeschlagenem Evangeliar markiert die Mitte des Bildraums. In erster, vordergründiger Auslegung bedeutet das Buch ein offizielles Plazet zum Wunder von Greccio. Was hier sich ereignet hat, sei gemäss der Schrift, wird versichert. Die Abbildung des Evangeliars bezieht sich auf den Text von Bonaventura, welcher erzählt, dass Franziskus während der Feier das heilige Evangelium gesungen habe. Der Satz steht unmittelbar nach der Versicherung, über der Futterkrippe sei die heilige Messe gelesen worden. Im Gemälde ist dieser Legitimationszusammenhang verschoben: Nicht den lesenden, sondern den wundertätigen Franziskus hält der Augenblick fest. Bei genauer Betrachtung des Lesepults ergibt sich sogar die merkwürdige Tatsache: In diesem Buch kann man gar nicht lesen; der verstellbare Arm des Pults ist übermannshoch geschraubt. Diese Beobachtung ist umso befremdlicher, als der Künstler sich durchaus Gedanken gemacht hat über die Lesbarkeit: Damit die Buchseiten im mitternächtlichen Kirchenraum sichtbar werden, sind Kerzen rings um das Pult aufgestellt. Diese praktische Massnahme wird nun durch das Hochschwenken des Pultarms nutzlos gemacht. Gleichsam als Monstranz der Heilswahrheiten schwebt das beleuchtete Evangeliar über dem Wundergeschehen im Chorraum. Die symbolische Inszenierung der Schrift entspricht einem urtümlichen Fetischismus, der Franziskus nachgesagt wird. Er soll alle Bücher für heilig gehalten haben, weil das geschriebene Wort, paradox ausgedrückt, vom selben Fleisch und Blut sei, wie der Name «Jesus». Buchstaben waren ihm die Reliquien göttlicher Heilstatsachen. Jedes Schriftwerk bildete einen Schrein, der die Substanzen der Offenbarung aufbewahrte. In die-

sem Sinne hat Giotto das Evangeliar vom Zeichenträger zum Kultobjekt verwandelt. Das Buch verkörpert die heilige Überlieferung; es thront über der Feier, um die leibliche Gegenwart des Mythos zu versichern: Was die Schrift verhiess, ist hier und heute wieder eingekehrt.

Diese Deutung des überhöht aufgestellten Buches begreift allerdings nur die symbolische Seite der Aussage. Zu den zentralen Errungenschaften der Epoche Giottos gehört, dass die Symbolsprache der Kunst immer entschiedener durchsetzt wird vom Anspruch auf sichtbare Wahrhaftigkeit der dargestellten Dinge. Wo ein Symbol mit diesem Kunstwollen zu kollidieren scheint, eröffnet sich in zweiter Lesung immer auch eine realistische Erklärung. Die scheinbare Nutzlosigkeit des in die Höhe gerückten Buchs wird durch ein ganz konkretes optisches Bedürfnis widerlegt. Das Buch musste in die Höhe geschwenkt werden, damit alle Teilnehmer des Festes zur Krippe sehen können. Wäre das Evangeliar auf Augenhöhe fixiert, so würde den Frauen am Eingang des Lettners der Blick zum Wunder verstellt. Die symbolische Entrückung des Buchs zum Kultobjekt macht sich ein subversiver Realismus zunutze. Das Buch soll weg; die Gläubigen wollen jetzt nicht lesen, sondern sehen! Statt immer nur mit den dürren Zeichen der Verheissung abgespeist zu werden, strömen diese Menschen in die Kirche, um das Wesen Gottes voll und ganz und selber zu schauen.

Das Kunstwerk macht, in verschlüsselter Form, Andeutungen zum religiösen Spontaneismus des Heiligen Franz, den die Ordensleitung lieber ganz vertuscht haben möchte. Der archaische Wunderglaube, im Volk tief verwurzelt und vom Charisma des Poverello immer aufs Neue genährt, war der hochscholastischen Theologie längst suspekt geworden. Wenn Franziskus in seinem Gebet die Gestirne und alle Lebewesen unterschiedlos als seine Schwestern und Brüder ansprach, musste solche Rede einem aufgeklärten Gelehrten des 13. Jahrhunderts als Relikt eines naiven Animismus erscheinen. Der heidnisch anmutende Glaube an die Allbeseeltheit der Natur war gründlich widerlegt vom rationalen Lehrgebäude des Thomas von Aquin, der die Welt eingeteilt hatte in einen vernünftigen Stufenbau des Seins. Aber nicht nur die von Gott errichtete Hierarchie in der Schöpfung, sondern auch die Hierarchie in der Kirche wurde durch die spontane Wundersucht gefährdet. Der masslose Drang nach dem unverhüllten Wesen Gottes warf den sorgfältigen Aufbau sakraler Formen durcheinander. Der Fortbestand kirchlicher Ordnung gründete auf der strengen Würde äusserer Zeichen. Der Pragmatismus des Priesteramts lehrte den sparsamen Gebrauch des Wunderbaren: Denn Gott war unerforschlich und pflegte mitunter lange zu schweigen. Der kunstreiche Glanz der Kirchen überbrückte diese Pausen und regelte dadurch ein kontinuierliches Wirken der Kirche für jene Zeiten, wo

Wunder ausblieben. Überhaupt schien es gottgefälliger, wenn der Alltag bei weitem überwog; eine Kirchgemeinde in fortwährender Verzückung wäre auf Dauer nicht anzuführen gewesen. Statt hinter dem Wunderbaren herzujagen, war es einem normalen Erdenleben zuträglicher, die Bibel auszulegen im Sinne der Kirchenväter, Synoden und Konzile abzuhalten für den hohen Klerus und für das Volk eine Liturgie von feierlichem Ernst zu pflegen.

Der Legendenzyklus von Assisi kann die Probleme der Kirche mit der franziskanischen Bewegung nicht vergessen machen, obwohl sich die Kunst alle Mühe gibt, den Bedürfnissen des Auftraggebers zu genügen. Giotto schildert das Krippenwunder in einem Kirchenraum, um die Vereinnahmung der Legende durch die Ecclesia sinnbildlich zu bekräftigen. Es ist nicht anzunehmen, dass die wunderbare Begebenheit von Greccio sich wirklich in einer Kirche abgespielt hatte. Franziskus bevorzugte für seine kultischen Feiern «verborgene Orte» im Wald. Bonaventura bleibt wohlweislich unbestimmt und spricht von einem «locus»; nur indirekt lässt sich aus dem Text schliessen, dass das Ereignis im Freien stattgefunden habe, denn es heisst, der Wald habe widerhallt von den Stimmen des festlichen Gesangs (personat silva voces). Die Malerei verlegt das Weihnachtsfest in die Schlosskirche von Greccio. Der Szenenwechsel könnte durchaus von Giovanni di Muro aufgetragen worden sein. Eine Darstellung des Festes unter freiem Himmel hätte Wasser auf die Mühlen des ekstatischen Armutseifers geführt. Dem Ordensgeneral musste daran gelegen sein, das Wunder von Greccio im Rahmen eines zivilisierten Gottesdienstes erscheinen zu lassen. Doch die Zensurmassnahme misslingt; der Versuch, das historische Geschehen durch die künstlerische Wiedergabe zu disziplinieren, bewirkt das genaue Gegenteil der offiziellen Absicht. Realistisch betrachtet, musste die Szene auf einen zeitgenössischen Benediktiner haarsträubend wirken. Unglaubliches ereignet sich hier im Chorraum, der damals ausschliesslich dem Klerus vorbehalten ist. Nicht nur gewöhnliche Bürger und Tiere stehen herum: Sogar Weiber strömen in Scharen dem Allerheiligsten zu! Hinter dem Lettner hat sich eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft eingefunden. Die Mönche, die einzigen, welche diesen Ort überhaupt zu betreten befugt wären, sind weit in der Minderzahl und haben sich zwanglos unter die Laien gemischt. Unordentlich wirkt ihr Auftreten; kein Chorbuch versammelt ihre Blicke; sie recken die Hälse und von den Mündern erschallt, ohne Vorlage, aus freier Brust gesungen, die Weihnachtsfreude in alle Himmelsrichtungen. Die Zeichen geistlicher Hierarchie sind aufgebrochen. Geradezu sakrilegisch ist der Standort, welchen das Gemälde dem Betrachter aufnötigt. Wir stehen in der Nische der Apsis: ein ungehöriger Aufenthalt für Laien. Carl Friedrich von Rumohr, einer der Neuent-

decker Giottos im frühen 19. Jahrhundert, hatte an dessen Kunst den Beginn einer «zunehmenden Entfremdung von den Ideen des christlichen Alterthumes» erkannt[5]. Der Säkularisierungsprozess mache sich vernehmlich durch «einen gewissen Grad von Leichtfertigkeit und Nichtachtung der Sinnbilder des Heiligen»[6]. Die Krippenwunder-Szene gewährt einen mutwilligen Blick hinter die Kulissen. In der mittelalterlichen Liturgie bildete der Lettner die steinerne Schranke, welche den Laien vom Chorraum ausschloss. Die Aussicht auf das Wunder der Wandlung wurde durch die künstlich gestaltete Barriere verstellt und, eingehüllt von der Dunkelheit des Kirchenraums, in heilige Unsichtbarkeit getaucht. Giottos Malerei entlarvt das Fassadenhafte der liturgischen Praxis durch einen schonungslos nüchternen Blick aus unerlaubtem Winkel. Höhepunkt ästhetischer Blasphemie ist die Darstellung des geweihten Kruzifixes über dem Eingang des Lettners. Was vom Kirchenschiff her als Kultgegenstand in Erscheinung tritt: schwebend, der Goldgrund leuchtend im Dämmerlicht, erweist sich, von hinten betrachtet, als gezimmertes Machwerk aus Holz. Der unbestechliche Pinsel malte sogar die Schnur, woran das Idol an einem Ständer befestigt ist: so, dass es schief nach vorn sich neigt, um der leichtgläubigen Menge den Eindruck unwirklichen Schwebens vorzutäuschen. ‹Seht her, diesen Plunder!›, scheint das Fresco zu sagen: ‹nur Tand wird euch geboten anstelle des Blicks auf das göttliche Wesen›. Mit der Entlarvung heiliger Zeichen ergeht der Appell, die hemmenden Schranken zu überschreiten. Die Figuren im Bild sind dem Aufruf gefolgt. Eben kommen die Frauen herein: Sie, die vom Kirchenleben stets am schärfsten ausgegrenzt worden sind, dringen jetzt hinter den vorgeblendeten Zauber aus Kunst und Marmor, um das Christkind leiblich zu schauen. Dass die klerikale Hoffart am Heil vorbeiführe, spricht das Bild deutlich genug aus: Nur das Laienvolk sieht das Christkind in der Krippe, während die Mönche buchstäblich Löcher in die Luft gucken. Hochnäsig verharrend im Himmelfahrtsblick, entgeht ihnen das Wunder, das sich hier, auf Erden, in unmittelbarster Nähe ereignet.

Der Versuch, die franziskanische Botschaft zu vereinnahmen, bleibt nicht ungestraft. Die misslungene ästhetische Integration entspricht der Funktionsweise des Angsttraums, wie sie Freud erklärt hat: Angst empfindet der Träumer, wenn er die verbotenen Wünsche trotz deren sorgfältiger Verschlüsselung wiedererkennt. In diesem Sinne stellt das ‹Krippenwunder von Greccio› den Alptraum eines Klerikers dar, welcher den

[5] Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen (1827–1831), hg. von Julius Schlosser, Frankfurt a.M. 1920, S.273.
[6] A.a.o., S.255.

verdrängten Wunsch nach mystischer Spontaneität wiederaufstehen sieht in Gestalt einer unwillkürlichen, künstlerischen Regelwidrigkeit. Die Aufnahme der Franziskuslegende in Assisi durch Giottos Zeitgenossen lässt sich nicht mehr belegen; gewiss gab es Bildbetrachter, die Anstoss nahmen an der provozierenden Sachlichkeit, mit der hier heilige Gewohnheiten verletzt wurden. Giottos Malerei konnte ihnen den «Verlust der Mitte» nur bestätigen. Trotzdem hat man deren unkonventionelle Bildinhalte wohl gebilligt mit dem Hinweis, dass Kunst ja immer nur symbolisch spreche. Der Chorraum der Krippenwunder-Szene bedeute die Ecclesia, die alle Geschöpfe, ohne Ansehen von Stand und Geschlecht, in ihre Obhut nähme. Selbst die Tiere dürften einstimmen in das Lob Gottes, wie ihnen Franziskus einst gepredigt habe. Ochs und Esel stünden dem Krippenwunder gar am nächsten: Damit lohne Gott die Geduld und die Demut der wehrlosen Kreatur gemäss der Schrift, wonach die Letzten die Ersten sein würden. – Dass dieser poetische Überschwang der Bildsprache nicht zusehr ins wirkliche Leben ausarte, dafür wollten die verantwortlichen Seelenhirten schon besorgt sein.

Das Vertrauen der herrschenden Vernunft in ihre eigene Durchsetzungskraft gewährt der Kunst einen gewissen Spielraum; je selbstsicherer die Macht, desto grosszügiger kann sie Ungehörigkeiten ästhetischer Inszenierung durchgehen lassen. Häufiger aber als Toleranz, ist Unachtsamkeit der Grund obrigkeitlicher Nachsicht: Die künstlerische ‹Fehlleistung› wird nicht erkannt, weil sie formal hinreichend verschlüsselt ist. So wie das Wachbewusstsein einen verworrenen Traum einfach vergisst, geht auch die Vernunft über die Kunst hinweg zur Tagesordnung. Sie beschränkt sich auf Stichproben des oberflächlichen Wohlverhaltens, wie es beispielsweise im Fresco des Krippenwunders zur Schau gestellt wird durch die Wiedergabe eines konventionell ausgestatteten Kirchenraums. Durch äussere Anpassung überlistet die Kunst die Zensoren der Vernunft. Unter dem Mantel der Affirmation schmuggelt sie subversive Botschaften in die Zukunft hinaus. Mimikry an den Machtstandpunkt erzeugt das Rätselhafte an den Werken, das schliesslich an die Grenzen der Verstehbarkeit von aktueller Kunst führt. Dem Zeitgenossen raunt sie oft nur ein Orakel, ohne begreiflichen Sinn. Kunst ist wie der delphische Spruch, den erst entschlüsselt, wen das Geschick schon traf. Ältere Werke zu deuten ist daher leichter, weil post festum das geschichtliche Nachspiel und die ästhetische Prophetie sich wechselseitig erhellen. Die verrätselte Subversion ist die Form, wie Kunst sich an der Wirklichkeit rächt. Ihre machtlose Hinterlist denunziert eine prozessierende Vernunft, die sie zum Dienen zwang.

Das Wesen Gottes offenbarte sich den Spiritualen jenseits äusserer Zeichen. Dass der künstlerische Wirklichkeitssinn eines Giotto und der

franziskanische Wunderglaube ein heimliches Bündnis eingingen, ist nur scheinbar ein Widerspruch. Der Drang nach dem Wesen im religiösen Sinne findet an der Schwelle zur Neuzeit sein ästhetisches Äquivalent im Drang nach Sachlichkeit. Giotto und Franz von Assisi verbindet der unvoreingenommene Respekt vor allen Dingen der Schöpfung. Der Eine predigte den Vögeln, der Andere malte sie mit einer Hingabe, über die nur verfügt, wer vom Daseinsrecht auch des unbedeutendsten und kleinsten Dings im grossen Kosmos durchdrungen ist. Der Realismus Giottos und die franziskanische Frömmigkeit setzen den hierarchischen Seinskategorien des Mittelalters ein Ende. Der Gedanke beginnt zu dämmern, dass die Natur das grosse Buch der Offenbarung sei und nicht die Bibel. Es kündigt sich ein Bruch an mit der scholastischen Lehre, welche für empirische Welterfahrung nur geringes Interesse zeigte. Ihr schien sich die Schöpfung zu erklären mittels logischer Schlüsse, die bequem hinter geschlossenen Klostermauern zu ziehen waren. Das Verfahren der Deduktion glich dem Regelmass der Kreuzgänge oder gewaltiger Kirchengewölbe: Die Hecken am Wegrand, das heimlich belebte Dickicht hinter dem Kräutergarten und die Wälder jenseits der Kirchengüter grenzten sie aus. Die Tradition mittelalterlicher Bücherweisheit hatte das magische Verhältnis zur Natur bekämpft und zugeschüttet; es wurde wieder freigelegt durch das Anknüpfen an eine archaisch anmutende Zwiesprache mit allen Dingen, wie sie im Sonnengebet des Franziskus überliefert ist.

Die Hinwendung zur empirisch erfahrenen Welt ist begleitet von einem Purismus, der den Reichtum der überlieferten, stark formalisierten Zeichensprache ablehnt. Die spröde Sachlichkeit Giottos entspricht dem franziskanischen Armutsideal: Das göttliche Sein offenbart sich in der Erbärmlichkeit der wirklichen Welt. Die Kritik am Bilderdienst in der Kirche ist getragen vom Pathos einer asketischen Wahrhaftigkeit. Giottos Malerei will das Schauwunder realisieren: Gegenstände durch das Abbild wirklich erscheinen zu lassen, in ihren scharf beobachteten Zufälligkeiten, die Gott geschaffen hat, ohne Goldgrund. So muss auch das Wunder jener Weihnacht von Greccio auf die Teilnehmer gewirkt haben: Nicht von aufwendigem Zeremoniell und nicht vom Glanz liturgischer Gefässe verstellt, sondern unverborgen war das Christkind in der Krippe zu sehen. Mit solcher Wesensgier stösst aber die Kunst am Beginn der Neuzeit auf einen inneren Widerspruch, der sie von nun an nie mehr verlassen wird; der Drang nach Wirklichkeit ruft in letzter Konsequenz nach der ästhetischen Selbstaufhebung. Die Bilder gewinnen einen bilderstürmerischen Zug, der mit der Moderne radikal zum Ausbruch kommen wird.

Ende der Kunst? In ihrem Hang zur Selbstaufhebung scheint die künst-

lerische Intention das Bewegungsgesetz zu bestätigen, welches Hegel der geschichtsphilosophischen Ästhetik unterlegt hat. Doch es besteht ein zentraler Unterschied im Realitätsgrad der Absichten. Kunst kann ihre Selbstaufhebung nur mit künstlerischen Mitteln propagieren; die Zurschaustellung ihres Ikonoklasmus ist zugleich der Garant für den Fortbestand der Kunst. Jedes Kunstwerk will über sich hinaus und bleibt dennoch stets bei sich selber. Es bewahrt die Identität seines Wesens im nichtidentischen Material. Ein Bild ist nicht das, woraus es dinglich gemacht ist; es ist der Schein, der sich an ihm darstellt und der zugleich sich verleugnen möchte, um ganz das Wesen zu werden, das es jetzt so nur andeuten kann. Das Ende der Kunst, welches hingegen die geschichtsphilosophische Ästhetik sich erträumt, wäre durch ein Machtwort tatsächlich herbeizuführen. Fordert die Kunst die Identität unter der Suprematie des Ideals, will die geschichtsphilosophische Ästhetik Identität erzwingen unter der Suprematie der Wirklichkeit. Unheimlich wäre die Erreichung dieses Ziels; Ideal und Wirklichkeit würden tautologisch. Was die Kunst stets aufrecht erhält: die Spannung zwischen Sein und Sollen, bräche in sich zusammen. Eine fraglose Vorherrschaft der instrumentellen Vernunft erzeugte eine Implosion der Werte. Was in solcher zivilisatorischen Nacht ohne Sterne allenfalls gedeihen könnte, wäre ein Byzantinismus, der die Auftraggeber unverhohlen durch seine hässliche Starrheit verhöhnte.

Die Kunst ist nicht an die Bedürfnisse herrschender Vernunft zu binden. Eine aufgeklärte Gesellschaft benötigt die Gewaltentrennung zwischen ästhetischer und politischer Praxis. Kunst ist der konstitutionelle Widerpart der Wirklichkeit; sie muss es sein, um ihre Aufgabe glaubhaft erfüllen zu können: Als Anwalt des machtlosen Subjekts prozessiert sie gegen die Aufklärung im Sinne der Ideale, welche diese vergessen hat. Der Vernunft stellt sie Ärgernisse in den Weg, damit die Nachdenklichkeit nicht ganz von den Sachzwängen des Handelns überrollt werde.