

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL

PICTAE ET SCULPTAE. TAFELKREUZE UND PLASTISCHE KRUFZIFIXE
IM LOKALEN LITURGISCHEM KONTEXT

DIE STÄDTE LUCCA, AREZZO UND NEAPEL

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt wirft das Medium des Tafelkreuzes – die gemalte Figur des Gekreuzigten auf einer kreuzförmigen Holztafel – mehr Fragen als Antworten auf. Der Grund hierfür ist, daß die Tafelkreuzforschung in den achtzig Jahren, die seit der ersten zusammenhängenden Publikation durch Evelyn Sandberg-Vavalà¹ vergangen sind, viele der wesentlichen Entwicklungen der Kruzifixforschung nicht oder verspätet aufgegriffen hat – Entwicklungen, zu denen die lokale Differenzierung des Forschungsinteresses, die Öffnung des Blicks nach Süden und die Anerkennung des Wertes des historischen, d.h. auch des liturgischen Kontexts als Kriterium für das Erfassen der ästhetischen und kulturellen Qualität des Kunstwerks gehören.

Die großen Überblicke der Kruzifixforschung² wichen in den vergangenen Jahrzehnten immer deutlicher einer lokal begrenzten Forschung – Anzeichen hierfür sind zahlreiche Ausstellungen und Tagungen, die nicht mehr dem Werkbestand einer Region, sondern einer Stadt oder einer Diözese gewidmet waren (so der mittelalterlichen Skulptur in Pisa und Lucca oder in der Diözese Arezzo-Cortona-Sansepolcro³); zugleich rückten das Zentrum und der Süden Italiens stärker ins Blickfeld der Forscher. Auf die bis heute wegweisende neapolitanische Ausstellung zur Holzskulptur in Kampanien aus dem Jahr 1950 folgten erst nach langer Pause die aktuellen Projekte zur mittelalterlichen Skulptur in den Marken oder der Basilicata.⁴ Für die sizilianischen *croci dipinte* sind die Forschungen Maria Concetta di Natales als wesentlicher Schritt zu nennen.⁵ Allgemein fällt auf, daß plastische Kruzifixe in der Regel im Kontext der zeitgenössischen Holzskulptur untersucht und im gleichen Zusammenhang ausgestellt werden, während eine Kontextualisierung der Tafelkreuze als Werke der mittelalterlichen Tafelmalerei

erst seit wenigen Jahren in bewußter Weise erfolgt,⁶ wobei aber eine Ausblendung kruzifixspezifischer Aspekte, etwa der Frage nach der Einbindung der Stücke in die Liturgie, zu konstatieren ist. Der äußerst vielversprechende Sprung über die Grenzen des Mediums hinweg, die gemeinsame Untersuchung plastischer und gemalter Kruzifixe in einem lokalen kulturellen und ästhetischen Kontext, wurde dagegen niemals unternommen.

Der vorliegende Beitrag beschreitet also gleich in mehrfacher Hinsicht Neuland. Untersucht wird der Kruzifixbestand – sowohl plastisch als auch gemalt – der drei während des hohen und späten Mittelalters durch eine besonders reiche Kruzifixproduktion ausgezeichneten Städte Lucca, Arezzo und Neapel. Während die Tafelkreuzforschung für die Städte Lucca und Arezzo bereits auf eine eigene Tradition zurückblickt, öffnet sich mit der Einbeziehung der Situation Kampaniens eine neue Perspektive. Qualitativ ist dieser Schritt mit der Öffnung der Diskussion um das Medium der *croce dipinta* für die sizilianischen Stücke in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts vergleichbar. Inhaltliche Klammer ist die Frage nach der Funktion monumentaler Kruzifixe im lokalen liturgischen Kontext – sowohl in Lucca als auch in Arezzo und Neapel sind Texte zur spätmittelalterlichen liturgischen Praxis überliefert, die die vorliegende Untersuchung erst ermöglichen. Es handelt sich um einen ersten Versuch, eine genauere Vorstellung davon zu gewinnen, in welcher Beziehung das – in diesem Fall gemalte – Kruzifix zur Lebenswelt mittelalterlicher Konvente, Pfarrkirchen, Bettelordenskirchen, im Einzelfall auch Kathedalkirchen stand. Ähnliches ist im Bereich der plastischen Kruzifixe⁷ und der Kreuzabnahmegruppen⁸ bereits in den letzten Jahren geschehen.

Ein weiteres Desiderat ist die Untersuchung der Tafelkreuze unter dem Gesichtspunkt des kulturellen Austauschs zwischen östlichem und westlichem Mittelmeerraum, zwischen westlicher und östlicher Bildtheorie. Diese Frage nach der »Zwei- oder Dreidimensionalität des Ortes des Heiligen«,⁹ einer der faszinierendsten Aspekte der Tafelkreuzfor-

¹ Siehe Vorwort. Die erste zusammenhängende Untersuchung zu den italienischen *croci dipinte* geht auf Evelyn Sandberg-Vavalà, eigtl. Evelyn May Graham Kendrew, im Jahr 1929 zurück (SANDBERG-VAVALÀ 1929, Nachdruck Rom 1980). Sie umfaßt die toskanischen und umbrischen *croci dipinte* sowie einzelne Stücke in den Marken, in Oberitalien und in Kroatien

² Vgl. unter anderem LISNER 1970.

³ In Auswahl: *Scultura lignea. Lucca 1200–1425* 1995; *Sacre passioni* 2000; *Bellezza del sacro* 2002; *Santa Croce di Lucca* 2003.

⁴ *Sculture lignee* 1950; *Scultura e arredo* 1999; *Scultura lignea in Basilicata* 2004.

⁵ DI NATALE 1992.

⁶ Vgl. Duecento 2000; *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* 2004; *Cimabue a Pisa* 2005.

⁷ In Auswahl: GRÄF 1959; GSCHWEND 1965; WEBER 1987, bes. S. 250–374; TRIPPS 2000, S. 122–35, 158–62; SCHÜPPEL 2005.

⁸ Zuletzt: *Deposizione lignea* 2004.

⁹ In anderem Zusammenhang formuliert von BACCI 1995, S. 32–34, und LENTES 2000, S. 21–46.

schung, sei an dieser Stelle zumindest erwähnt. Sie erfordert eine eigene Untersuchung mit Blick auf die Akzeptanz des Bildtyps der Ikone und das liturgische und paraliturgische Handeln mit Ikonen im mittelalterlichen Italien.

Das Medium

Tafelkreuze sind neben den hölzernen und den aus Metall gefertigten Kruzifixen das dritte Medium mittelalterlicher monumentaler Kruzifixgestaltung. Es gibt sie vom frühen Mittelalter an, französische und italienische Quellen des 9. bis 11. Jahrhunderts berichten von ihrer Existenz.¹⁰ Das wohl älteste bis heute überlieferte Tafelkreuz ist das Kreuz aus San Pietro in Fondi, der Bischofskirche der heute im Erzbistum Gaeta gelegenen Stadt (Abb.1).¹¹ Mehrere Anzeichen sprechen für seine Datierung in die Zeit um 980. Ausschlaggebend ist der Vergleich der Büsten von Sol und Luna – den einzigen nicht überarbeiteten Elementen des Kreuzes – mit Werken der Miniaturmalerei des 10. Jahrhunderts wie dem Lorscher Sakramentar Ottos II. (Chantilly, Musée Condé, Ms. 40, ex. 1447)¹² und dem Evangeliar der Ste-Chapelle (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8851).¹³ Am oberen Ende des senkrechten Balkens befinden sich sieben horizontale Linien, die wohl als Himmelsleiter zu interpretieren sind und an die Stelle der sonst üblichen Himmelfahrtsszene treten. Hier bringen sie den Gedanken des Lebens Christi als Ab- und Aufstieg sowie das Streben des einzelnen Gläubigen nach Vervollkommnung bereits im irdischen Leben zum Ausdruck.¹⁴ Sowohl die Textquellen als auch die Überlieferungssituation weisen also über die These Evelyn Sandberg-Valalàs vom Aufkommen der Tafelkreuze im 12. Jahrhundert, abgeleitet von kleinformatigen metallenen Kruzifixen mit szenischem Programm,¹⁵ hinaus. Richtig ist, daß das Medium des Tafelkreuzes seine große Ausbreitung vor allem in der Toskana und Umbrien im 12. und 13. Jahrhundert erfährt, parallel zur hohen Wertschätzung byzantinischer Tafelmalerei, zum Erwerb byzantinischer Ikonen und zur Imitation einiger Formen des Handelns mit Ikonen im byzantinischen Kulturkreis in den gleichen Regionen.



1. Tafelkreuz. Fondi, San Pietro (nach Ulianich 2002)

Die drei Tafelkreuztypen

Wir wissen von drei unterschiedlichen Typen und mehreren unterschiedlichen liturgischen und paraliturgischen Funktionen mittelalterlicher Tafelkreuze. Oftmals lassen sich die einzelnen Funktionen nicht voneinander trennen oder sie überlagern einander. In diesem Sinne sind die Tafelkreuze multifunktional.

Zunächst ist der »einfache« Typ zu nennen, mit der Figur des Gekreuzigten vor einem unstrukturierten, zumeist blau oder golden gefaßten Hintergrund. Begleitfiguren dieses Tafelkreuztyps sind Maria und Johannes. Am oberen Kreuzende kann sich eine Himmelfahrtsszene befinden, am Fuß des Kreuzes ein Auferstehungsbild. Zu diesem Typ gehören die Kruzifixe in San Pietro in Fondi,¹⁶ aus Santi Giovanni e

¹⁰ Der *Ordo Letaniae Maior* aus der Zeit um 800 sah vor, daß bei der Bußprozession am Markustag ein Tafelkreuz mitgeführt werden sollte (*Ordo Romanus XXI*, 10, vgl. ANDRIEU 1974, S.248; PALAZZO 1993, S.195). Vgl. die Diskussion der Quellen bei SCHÜPPEL 2007.

¹¹ Zu Fondi vgl. PACE 1994, S.249; ULIANICH 2002, S.250–306; SCHÜPPEL 2009. Vgl. auch *Arte a Gaeta*, S.22f. (mit Abb. aus der Zeit vor der Restaurierung).

¹² MAYR-HARTING 1999, S.36.

¹³ AVRIL/RABEL 1995, Kat.55, S.64–67; MAYR HARTING 1999, S.39; VON EUW 1999, S.173–76.

¹⁴ SCHÜPPEL 2009.

¹⁵ SANDBERG-VAVALÀ 1929, S.72f.

¹⁶ Siehe Anm.11.

Paolo in Spoleto¹⁷ oder das Kreuz der Kathedrale in Mazara del Vallo auf Sizilien.¹⁸ Außerhalb Italiens ist das Tafelkreuz des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes in Polling bei Weilheim¹⁹ zu nennen. Einer Arbeitshypothese zufolge imitieren die monumentalen Stücke mit Goldgrund auf angesichts der realen Größenverhältnisse paradoxe Weise die Kreuzreliquiare des frühen und hohen Mittelalters, kleinformatige Werke der Goldschmiedekunst. An die Stelle der Reliquie tritt ihr Bild bzw. das Bild des Reliquiars. Eine ähnliche Denkstruktur lag bereits im 9. Jahrhundert der Zusage Amalars von Metz zugrunde, anstelle einer Kreuzreliquie – die im Zentrum der liturgischen Kreuzfeste in Jerusalem, Konstantinopel und Rom stand – könne auch ein einfaches Kreuz verwendet werden, ohne daß die spirituelle Aussage des Ritus beeinträchtigt werde. Diese Zusage ist im Kontext der gestiegenen Popularität der Adoratio crucis im 9. Jahrhundert und mit Blick auf die begrenzte Anzahl der Reliquien zu sehen, die für den Kult zur Verfügung standen.²⁰

Ein Sonderfall ist das Kruzifix in Polling, bei dem die kreuzförmige hölzerne Tafel mit Spuren von Malerei, frühestens datierbar ins späte 9. Jahrhundert, selbst zur Reliquie wird. Im späten 12. Jahrhundert oder in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhielt dieses Kreuz eine Verkleidung – also eine Reliquienhülle – aus vergoldetem Pergament²¹ mit dem gemalten Bild des Gekreuzigten. Ein weiteres »Kreuz im Kreuz« ist das Tafelkreuz in San Pierino in Pisa, das ein älteres, möglicherweise durch einen Brand beschädigtes Kreuz in eine neue, größere Tafel mit neuer Bemalung integriert. Eine lokale Tradition gesteht der älteren Tafel wundertätige Kräfte zu und bringt diese in Zusammenhang mit der Beirut-Legende.²²

Neben diesen einfachen Typ des Tafelkreuzes tritt im 12. Jahrhundert das szenenreiche oder szenenflankierte Tafelkreuz. Das szenenflankierte Tafelkreuz erzählt die Pas-

sion Christi in zahlreichen Bildern auf der zentralen Tafel zu beiden Seiten des Gekreuzigten. Dabei kann es zu Szenendoppelungen kommen. So zeigt das Kreuz aus San Martino in Pisa das zentrale Bildthema der Kreuzigung nochmals auf der rechten Seite der zentralen Tafel,²³ wodurch die Bildaussage differenziert wird in eine erzählende und eine überzeitliche Sequenz. Der szenenflankierte Typ, der unsere Wahrnehmung der Tafelkreuze weitgehend bestimmt, existiert tatsächlich nur in einem verhältnismäßig kleinen, regional begrenzten Gebiet – der westlichen Toskana – und in vergleichsweise wenigen Exemplaren. Aus dem 12. und 13. Jahrhundert kennen wir neunzehn Stücke. Dies sind neunzehn Stücke von insgesamt etwa vierhundert überlieferten Tafelkreuzen.²⁴

Die Frage nach der Funktion der erzählenden Szenen auf der Aprontafel bleibt bis heute unbeantwortet. Möglicherweise läßt sich ihr Auftreten als eine Form der Visualisierung der Schriftlesungen einzelner Tage des Kirchenjahrs verstehen. Auch der Hinweis Manfred Luchterhandts auf inhaltliche Parallelen zu den Meditationsthemen der Stundenliturgie ist in Betracht zu ziehen.²⁵

Bereits um 1230 verliert das szenenflankierte Tafelkreuz seine Bedeutung zugunsten des dritten Tafelkreuztyps, der den Gekreuzigten vor einem ornamental strukturierten Grund auf der zentralen Tafel zeigt. Es besteht eine deutli-

¹⁷ Heute im Dom Santa Maria Assunta in Spoleto, inschriftlich datiert 1187. SANDBERG-VAVALÀ 1929, S. 613–19; COCCHETTI PRATESI 1968; BENAZZI 1984; BENAZZI, 1991; FUSETTI/VIRILLI 1991; PARLATO 1992. Mit dem Kruzifix befaßt sich die noch unpublizierte Dissertation DRISCOLL 2005.

¹⁸ DI NATALE 1992, S. 14–17; DI SIMONE 2004.

¹⁹ SANDBERG-VAVALÀ 1929, S. 74; SCHNEIDER BERRENBURG 1975, S. 208f.; ORTNER 1994; ORTNER 1996; ORTNER 1997; THIEME 1997.

²⁰ SCHÜPPEL 2005, S. 14, 254f.

²¹ ORTNER 1997, S. 87–92; THIEME 1997, S. 99–102.

²² CALECA 1986, S. 235; BURRESI/CALECA 1993, S. 32; CARLI 1994, S. 19f.; BURRESI/CARLETTI/GIACOMETTI 2002, S. 34; Lorenzo Carletti, in *Cimabue a Pisa* 2005, Kat. Nr. 41, S. 178f.; sowie in diesem Band der Beitrag von Michele Bacci, »Shaping the Sacred: Painted Crosses and Shrines in Thirteenth-Century Pisa« (S. 113–29). Lorenzo Carletti, Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le Province di Pisa, Livorno, Lucca, Massa e Carrara, gilt mein Dank für die Möglichkeit, das »Diario di restauro« sowie die Bildokumentation der Restaurierung einzusehen.

²³ Zur *croce dipinta* in San Martino in Pisa (ursprünglich mit einer heute verlorenen Signatur von Enrico di Tedice) siehe zuletzt: CALECA 1986, S. 235; STUBBLEBINE 1987, S. 160, 164f.; BURRESI/CALECA 1993, S. 32; BURRESI/CARLETTI/GIACOMETTI 2002, S. 34; Lorenzo Carletti, in *Cimabue a Pisa* 2005, Kat. Nr. 20, S. 136–39.

²⁴ Bezüglich der aktuellen Statistiken zum Auftreten der Tafelkreuze in Italien verweise ich auf den Beitrag von Marcello Gaeta, »Tafelkreuze des Trecento im Kontext der Orden und privater Stiftung« (in diesem Band, S. 151–72). Achtzehn szenenflankierte Tafelkreuze sind uns heute bekannt. Mit wenigen Ausnahmen befinden sich alle Stücke in der westlichen Toskana oder wurden dort gefertigt (*Garrison-Index* 1998, Nr. 511–18, 520–29): Florenz, Uffizien, Kreuz nr. 432 (1175–1200); Pisa, San Sepolcro, heute Museo di San Matteo, ebd. (spätes 12. Jahrhundert); Rosano (Rignano sull'Arno), Monastero di Santa Maria (spätes 12. Jahrhundert); Pisa, San Frediano (1195–1215); Pisa, San Matteo, heute Museo di San Matteo, ebd., Croce nr. 20 (1205–25); Siena, Convento di Santa Chiara, heute Museo Civico, ebd. (1225–50); Castiglion Fiorentino, Oratorio della Badia Vecchia, heute Museo Civico, ebd. (1240–50); Villa Basilica, Santa Maria Assunta (1245–53); Pisa, San Martino, Enrico di Tedice (1245–55); Florenz, Uffizien, Croce nr. 434 (1245–55); San Gimignano, Museo Civico, ebd. (1255–60); Stück aus Lucca oder Pisa, 1255–65, Aufbewahrungsort unbekannt (*Garrison* Nr. 517); Pisa, San Giovanni alla Vena (1250–60); Castelfiorentino, Santa Chiara, heute Volterra, Museo Diocesano (1260–70); Florenz, San Jacopa a Pian di Ripoli, heute Conservatorio delle Montalve, Villa La Quiete, ebd. (1260–70); Pistoia, Dom, Salerno di Coppo (1274–75); Pisa, Santa Marta (1280–85); Pisa, Carceri Giudiziarie di San Matteo, heute Museo di San Matteo, ebd., Croce nr. 9 (dat. 1320). In den Fällen, in denen keine Herkunft genannt wird, ist diese unbekannt.

²⁵ LUCHTERHANDT 2002, S. 267–322.

che Präferenz für den Typ des toten Christus. Zu nennen sind die Werke Giunta Pisanos in Pisa und Bologna²⁶ oder der Gekreuzigte Giotto für Santa Maria Novella in Florenz.²⁷

Die liturgische Funktion

Über die liturgische Funktion dieser unterschiedlichen Tafelkreuztypen ist fast nichts bekannt, während diejenige der plastischen Monumentalkruzifixe an den Festtagen zwischen Palmsonntag und Christi Himmelfahrt überliefert ist. Die einzelnen Phasen des Handelns mit dem Kruzifix lassen sich schrittweise zusammenfassen: Auf eine ephemere Enthüllung des seit dem ersten Sonntag der Fastenzeit vor den Augen der Gläubigen verborgenen Kruzifixes bei der Palmsonntagsprozession folgt die eigentliche Adoratio am Karfreitag mit großer Volksbeteiligung, dann die Grablegung und am Morgen des Ostersonntags die festliche Erhebung aus dem Grab. Als Zeichen der Auferstehung wurde das Kruzifix für alle sichtbar im Kirchenraum aufgestellt. Am Himmelfahrtstag wurde es ins Gewölbe aufgezogen, symbolisches Bild des biblischen Geschehens.²⁸ In der Zeit zwischen den Festtagen Palmsonntag und Christi Himmelfahrt heißt »liturgisches« Handeln »gemeinsames« Handeln.

Die Frage nach dem Verbleib der Kruzifixe während des restlichen Kirchenjahres, in der Zeit zwischen Himmelfahrt und Palmsonntag, bleibt dagegen ein Desiderat der Forschung. Wir wissen von Kruzifixen wie dem kostbaren, aus Gold gefertigten Stück im Mainzer Dom, die nur an hohen Feiertagen sichtbar waren (in diesem Fall Weihnachten und Ostern) und während des übrigen Jahres in einer Truhe verwahrt wurden.²⁹ Andere Stücke, wie etwa das hölzerne Monumentalkruzifix des Domes in Münster, verblieben anscheinend das ganze Jahr über an einem festen Ort im Kirchenraum, in diesem Fall auf dem Lettner.³⁰ Das Argument, bei den nur zeitweise ausgestellten Kruzifixen handle es sich um Schatzkammerstücke, ist nicht grundsätzlich haltbar: So beschreiben die Inventare des Domes in Siena die Verwendung eines hölzernen Kruzifixes explizit nur in der Karwoche. Während des übrigen

Kirchenjahres wurde es in der Sakristei aufbewahrt. Das Kruzifix wird erstmals 1389 genannt.³¹ Die Inventare der Jahre 1423, 1467 und 1482 beschreiben das Stück wie folgt: »Uno Crocefijo grande, rilevato, di legno, col piedistallo di marmo, el quale sta in sul'altare maggiore per la settimana sancta« – »Uno Crocifisso di lengno, rilevato, grande, s'adopera el venardì sancto« – »La sacristia [...] Una ymagine di legno di nostro Signore resuscitato si mette in sull'altare maggiore per la Pasqua di resurrectione. Uno crocefijo di legno, rilevato, grande, s'adopera il venerdì santo.«³²

Für die grundsätzliche Möglichkeit des liturgischen Handelns auch mit dem Tafelkreuz sprechen der frühe *Ordo* der französischen Abtei St-Amand (Prozession am Markustag, um 800), das Exordium Cistercii und die Ordensstatuten der Zisterzienser aus dem Jahr 1157, die für ihre Klosterkirchen das gemalte Kruzifix als einzige akzeptable Bildform festschreiben und zugleich fordern, die Maße der Kruzifixe dürften eine für das Mitführen bei Prozessionen sinnvolle Größe nicht übersteigen.³³ Auch für die Niccolò di Tommaso zugeschriebene doppelseitige *croce sagomata* der Confraternità della Disciplina della Croce in Neapel (223x173cm) ist eine prozessionale Verwendung in Betracht zu ziehen.³⁴ Es ist fraglich, ob für die in einer Quelle des 15.–16. Jahrhunderts beschriebene *depositio* und *elevatio crucis* im Augustinerchorherrenstift Polling bei Weilheim das monumentale Tafelkreuz des 12. Jahrhunderts verwendet wurde³⁵ – oder nicht eher ein Kruzifix mit schwenkbaren Armen, vergleichbar dem heute im Heimatmuseum der Stadt Weilheim überlieferten oberbayerischen Stück aus der Zeit um 1490.³⁶

²⁶ In Auswahl: CAMPINI 1966, S. 39–77, 182–86; BOSKOVITS 1973; BURESI/CALECA 1993, S. 26, 31; Luciano Bellosi, Kat. Nr. 52, in *Duecento* 2000, S. 203–07; Lorenzo Carletti in *Cimabue a Pisa* 2005, Kat. Nr. 10, 12, S. 116f., 120f.

²⁷ *Giotto* 2001, darin Max Seidel, »Il crocefijo grande che fece Giotto«. *Problemi stilistici*, S. 65–157. Vgl. auch SEIDEL 2003.

²⁸ SCHÜPPEL 2005, S. 247–64.

²⁹ SCHÜPPEL 2005, S. 267–71.

³⁰ Belegt ab circa 1500. Vgl. ebd., S. 295, Anm. 192.

³¹ Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, 1489, fol. 11r). Mein herzlicher Dank für diese und die folgenden Angaben gilt Monika Butzek, Florenz.

³² ASS, Opera Metropolitana, 29, fol. 6 v; AOMS, 1492, fol. 3r. Zitat des Inventars aus dem Jahr 1482 nach TAUBERT/TAUBERT 1969, S. 91, hier als Kruzifix mit schwenkbaren Armen. Der Aufsatz von Gesine und Johannes Taubert ist 1978 erneut und in leicht veränderter Fassung erschienen (TAUBERT 1978, S. 38–50).

³³ FELD 1990, S. 47f.

³⁴ Heute Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte. LEONE DE CASTRIS 1986, S. 496; Ders., in *Croce* 2000, Kat. Nr. 23, S. 96, 110. Mein Dank gilt Pierluigi Leone de Castris, Gaetano Curzi und Marcello Gaeta für ihre Mitteilungen zu diesem Tafelkreuz; Marina Santucci, Ornella Agrillo und Maurizio Vitiello für die Möglichkeit, das Kruzifix im Depot des Museo Nazionale di Capodimonte zu sehen und die Dokumentation des Stückes einzusehen.

³⁵ München, Staatsbibliothek, ms. clm 11735, Ordinarium aus dem Augustinerchorherrenstift Polling, 15.–16. Jahrhundert, B. 59b–60a, 62a–63a, vgl. Lipphardt 1990, S. 1161–63. Angesichts der Verwendung einer *imago crucifixi* am Karfreitag (*depositio*) und einer *imago domini* am Ostersonntag (*elevatio*) ist diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen.

³⁶ TAUBERT/TAUBERT 1968, S. 90.

Grundsätzlich zeichnet sich für Kathedralkirchen eine Präferenz für Kreuzfixe in Form monumentaler Holzskulpturen ab, eine Tendenz, die mit dem Auftreten immer differenzierterer beispielbarer Bildformen – des Grabbildes, des Kreuzfixes mit schwenkbaren Armen³⁷ und des Auferstehungschristus im 13. und 14. Jahrhundert,³⁸ später des Mirakelmanns³⁹ – die Grenzen ihrer Entwicklung erreicht. In einem eigenen historischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Zusammenhang steht der *crocifisso doloroso*, der vor allem im Kontext der Bettelorden an die Stelle der Tafelkreuze tritt.⁴⁰

Die Städte

Ausgehend von dieser facettenreichen Situation soll die Verwendung der Tafelkreuze im Einzelfall, im lokal begrenzten liturgischen Rahmen der Städte Lucca und Arezzo betrachtet werden. In beiden Städten gibt es unterschiedliche Tafelkreuztypen und zahlreiche aus Holz gearbeitete Stücke. Die Stiftungen konzentrierten sich in den jeweiligen wirtschaftlichen Blütephasen.

Die Situation in Lucca und Arezzo wird mit dem Komplementärbeispiel Neapel konfrontiert. In Neapel wurden während des gesamten Mittelalters nur zwei Tafelkreuze gestiftet: Erstens ein heute verlorenes Werk für die Kirche Santa Maria Coronata, das im 18. Jahrhundert, in den Viten Gioacchino De Dominicis, dem »maestro Simone« – einer auf der Figur Simone Martinis basierenden fiktiven neapolitanischen Parallele zur Figur Giotto – zugeschrieben und von Ferdinando Bologna in einem Tafelkreuz der Zeit um 1330 aus dem Umkreis der Giotto-Werkstatt wiedererkannt wurde;⁴¹ zweitens das Kreuzfix Niccolò di Tommasos für die Chiesa della Disciplina della Croce (datiert zeitgleich mit dem Triptychon für Sant'Antonio a Foria 1371).⁴² Darüber hinaus wissen wir von einer Kreuzigungsikone in der Kirche San Domenico,⁴³ vor allem aber von mehr als zwanzig plastischen Kreuzfixen. Das Niccolò di Tommaso zuge-

schriebene Stück versucht – wie vier weitere Tafelkreuze in Montecassino, Gaeta, Sessa Aurunca und Nola⁴⁴ – mit dem Mittel der optischen Täuschung ein plastisches Monumentalkreuzfix zu imitieren⁴⁵ und steht unter diesem Gesichtspunkt vollkommen in der Tradition der Präferenz für das Medium Skulptur im hoch- und spätmittelalterlichen Neapel.

Im Rahmen dieses Artikels ist es nicht möglich, eine abgeschlossene Beschreibung der liturgischen Situation aller drei Städte zu bieten. Statt dessen sollen Fragen formuliert werden, die für die liturgische Verwendung der Kreuzfixe der genannten Städte relevant sein können: Bevorzugen Kathedralkirchen plastische Kreuzfixe, und tun sie dies wegen der besseren Möglichkeiten der Beispielbarkeit, des Handelns mit dem Kreuzfix? Wird in Pfarrkirchen und Bettelordenskirchen mit Tafelkreuz genauso wie in der Bischofskirche am Karfreitag die Adoratio crucis zelebriert, oder findet diese an einem zentralen Ort statt? Wie äußern sich rechtliche Abhängigkeiten? Welche Vorstellungen liegen der Präferenz für die Kreuzreliquie im ehemals byzantinisch geprägten Süden Italiens zugrunde? Sind Tafelkreuze in franziskanischen und dominikanischen Kirchen möglicherweise Andachtsbilder, die nicht für die kollektive Verehrung bestimmt waren?

Lucca

Die Stadt Lucca verfügt über eine ausgeprägte Stationsliturgie, die sich am Vorbild Roms orientiert. Die wichtigste Quelle hierfür ist der »Liber Ordinarius« der Kathedrale San Martino aus dem späten 13. Jahrhundert.⁴⁶ Ein Beispiel für die Dezentralisierung der liturgischen Funktionen ist die zweite Verkündung des Osterdatums an Epiphania nicht in der Missa maggiore in der Kathedrale, sondern bereits zuvor

³⁷ Ebd., S.79–121; RAMPOLD 1999, 425–36.

³⁸ KRAUSE 1987; WEBER 1987.

³⁹ So der Mirakelmann in der Döbelner Stadtkirche St. Nicolai (um 1510). Vgl. SCHULZE 1999; MICHEL/SCHULZE 2000.

⁴⁰ Zu den italienischen *crocifissi dolorosi*: grundlegend bis heute DE FRANCOVICH 1938, zu ergänzen durch die Publikationen der letzten zwanzig Jahre (in Auswahl): SARI 1987; *Crocifissi dolorosi* 1998; BARACCHINI 1999; LUNGH 2000; TOMASI 2000; CASCIARO 2002. Zum Kreuzfix in Santa Maria im Kapitol in Köln: HOFFMANN 2000.

⁴¹ Das Tafelkreuz wurde bereits 1720 durch ein hölzernes Kreuzfix ersetzt. DE DOMINICI 2003, S.171–73, 180.

⁴² Vgl. Anm. 34.

⁴³ ORTOLANI 1931–32; LEONE DE CASTRIS 1986, S.464; DI DARIO GUIDA 1993, S.133f.

⁴⁴ Abbazia di Montecassino, Sacristia, Cappella delle Reliquie (frühes 15. Jahrhundert): SCAVIZZI 1967, S.24, PANTONI 1967, S.225–33, NAVARRO 1997, S.95–102; Gaeta, Santa Lucia, Giovanni da Gaeta zugeschrieben (um 1460), heute Gaeta, Museo Diocesano: *Arte a Gaeta* 1978, S.40f., NAVARRO 1987, S.457f.; Nola, chiesa del Gesù, Maestro di Ladislao di Durazzo zugeschrieben (frühes 15. Jahrhundert): SCAVIZZI 1967, S.23f., Pierluigi Leone de Castris in *Croce* 2000, Kat.Nr.28, S.118f.; Sessa Aurunca, San Francesco: SCAVIZZI 1967, S.23, NAVARRO 1987, S.457f., genannt bei Leone de Castris, in *Croce* 2000, Kat.Nr.28, S.118.

⁴⁵ Zu diesem Konzept vgl. KRÜGER 1993. Pierluigi Leone de Castris weist auf die besondere Bedeutung des neapolitanischen Stückes für die Entwicklung des *crocifisso sagomato* in Kampanien, zeitgleich mit oder sogar vor den *croci sagomate* Lorenzo Monacos, mit dessen Namen dieser Kreuzfixtyp in der Regel verbunden wird. *Croce* 2000, S.96. Zu diesem Thema zuvor auch *Arte a Gaeta* 1976 und SCAVIZZI 1967, S.23f.

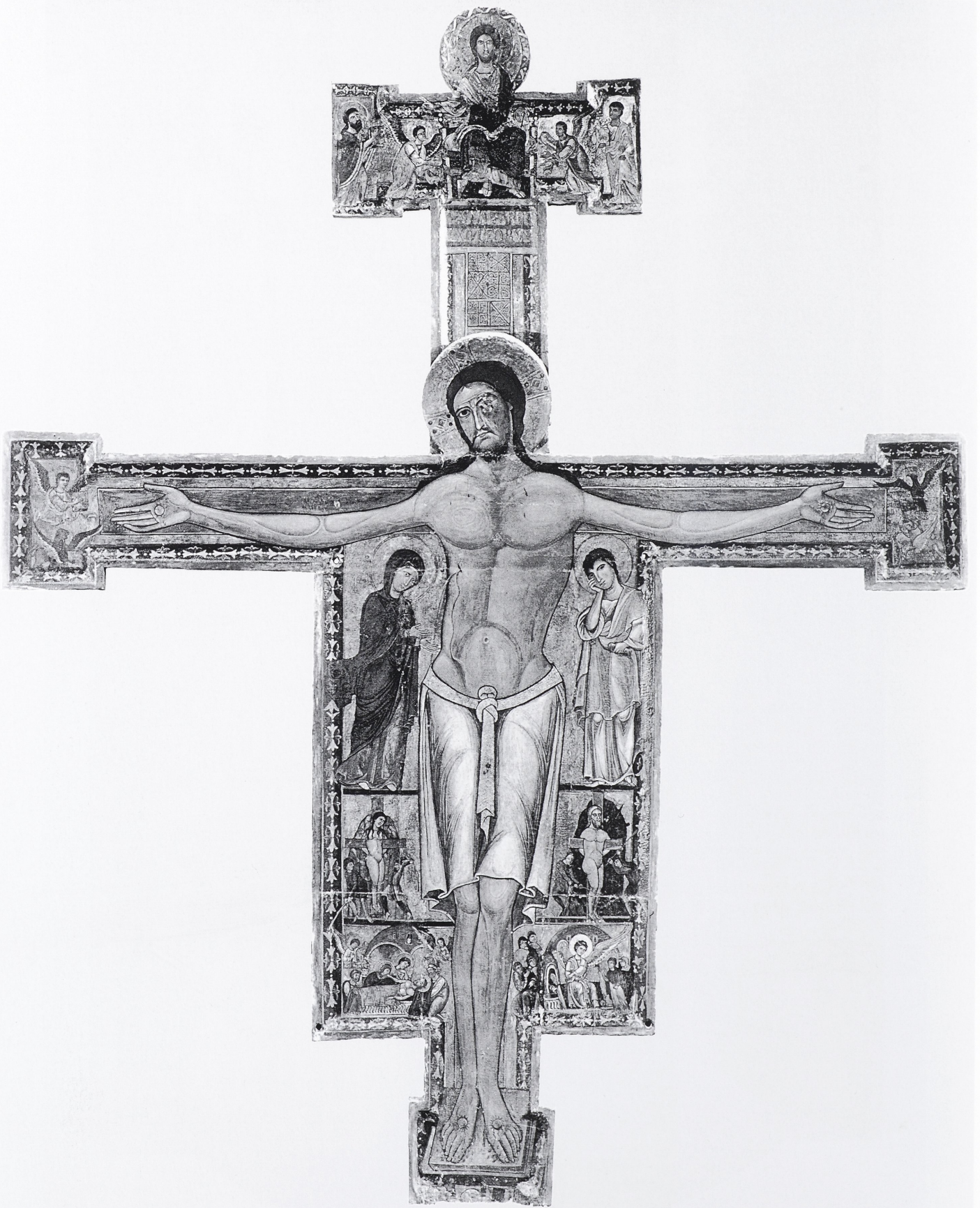
⁴⁶ Lucca, Biblioteca Capitolare, cod. 608. Vgl. GIUSTI 1946, S.523–66.



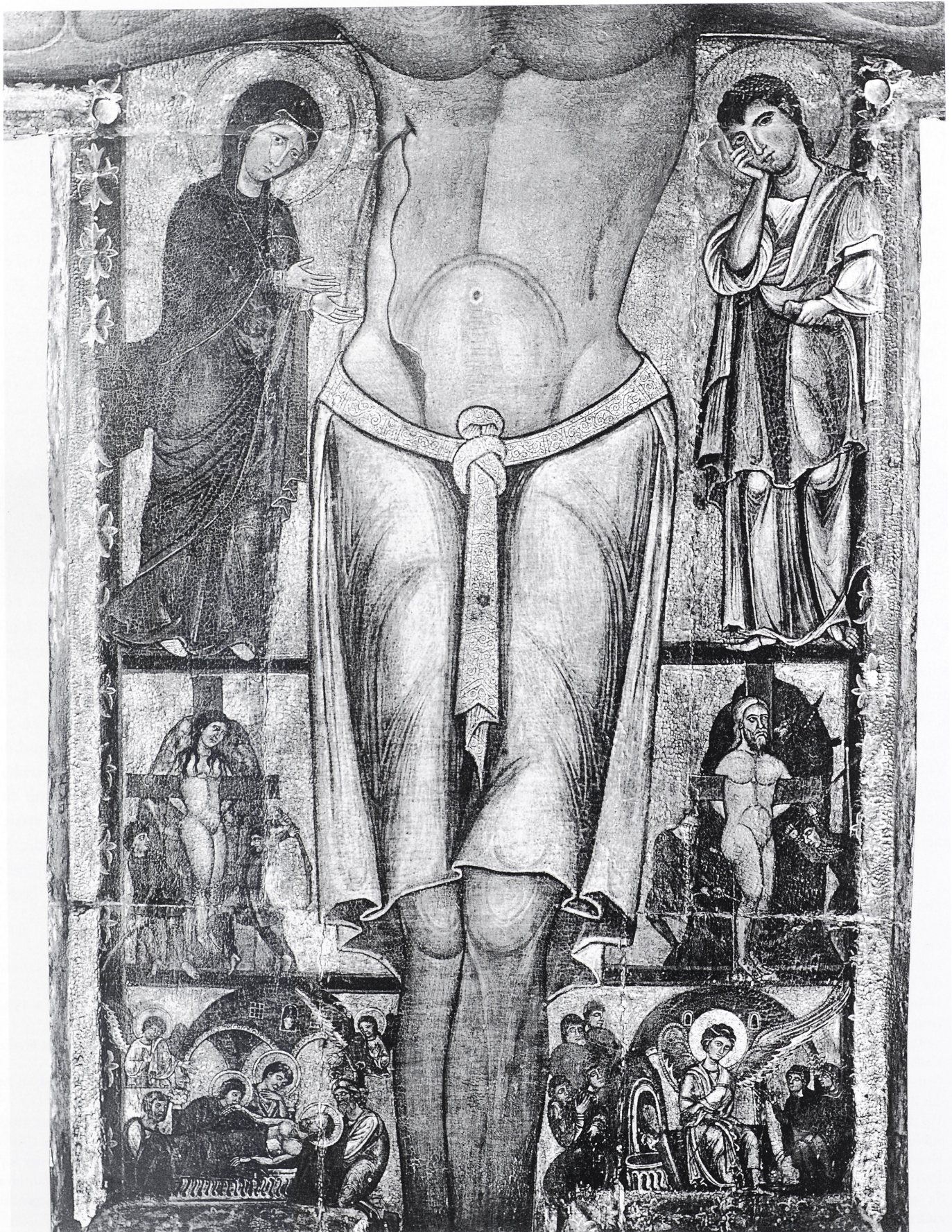
2. Tafelkreuz. Lucca, San Michele in Foro (Foto Scala, Florenz © 2007; mit Genehmigung der Comunità Parrocchiale del Centro Storico di Lucca)



3. Aprontafel (Ausschnitt aus Abb. 2). Lucca, San Michele in Foro



4. Tafelkreuz. Lucca, Santa Giulia (Foto Sopr. Gallerie Firenze)



5. Tafelkreuz Lucca, Ausschnitt: Afrontafel. Lucca, Santa Giulia (Foto Alinari)

in der Stationskirche San Pietro Maggiore.⁴⁷ Die Karfreitagsliturgie vollzieht sich dagegen in der Kathedrale San Martino. Im Zentrum der Verehrung steht das mittelalterliche Kultbild des Volto Santo.⁴⁸

Unter den Stationskirchen befindet sich mit der Collegiata San Michele in Foro ein Bau, zu dessen Ausstattung ein Tafelkreuz mit zahlreichen erzählenden Szenen auf der zentralen Tafel gehört (Abb. 2 u. 3).⁴⁹ Bei der Szenenauswahl dominiert der Gedanke der Erlösung durch das Kreuzesopfer: Dargestellt sind der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, zwei Soldaten, die die Beine der beiden Schächer brechen, die Grablegung, die drei Marien am Grab – als Auferstehungsbild mit indirektem Verweischarakter⁵⁰ – sowie die Himmelfahrt. Am unteren Kreuzende befindet sich die im Kontext der Tafelkreuze noch nicht abschließend interpretierte Verleugnung Petri.

Angesichts der Allgemeingültigkeit der Aussage wäre es willkürlich, einen Zusammenhang zwischen der Wahl des Bildprogramms und der Liturgie des Passionssonntags zu konstruieren, an dem San Michele Stationskirche ist.⁵¹ Dennoch sind die inhaltlichen Parallelen zu den Lesungen, die das römische Missale für den Sonntag *in passionis* vorsieht, offensichtlich: Sowohl die Epistel des Tages, Hebr. 9, 11–15, als auch die Schriftlesung Joh. 8, 46–59 (»Ich bin das Brot des Lebens«)⁵² haben die Aktualisierung des Opfers Christi in der Feier der Eucharistie zum Thema.

Weitere Tafelkreuze in Lucca sind: Das Kreuz aus Santa Giulia (spätes 12./frühes 13. Jahrhundert; in Santa Giulia wurde die Missa maiore des Freitags der Osterwoche gehalten, Abb. 4 u. 5);⁵³ das Kreuz aus Santa Maria dei Servi (urspr. Santa Maria Advocatorum, heute Museo Nazionale di Villa Guinigi, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Abb. 6–8);⁵⁴ das Kruzifix Berlinghiero Berlinghieris aus Santa Maria degli Angeli (1200–20, heute ebenfalls Villa Guinigi);⁵⁵ das Kreuz des Convento delle Monache della Zecca (spätes

12./frühes 13. Jahrhundert)⁵⁶ und das Kreuz, datiert 1288, von Deodato Orlando für San Cerbone in Lucca.⁵⁷ Ein Dokument des Jahres 1362⁵⁸ berichtet vom Verkauf eines Tafelkreuzes durch den Maler Paoluccio di Lazzarino an den Bankier Michele del fu Cionello Del Caro, die gleiche Urkunde nennt ein dem verkauften gleichartiges Stück in der Kirche San Paolino. Unklar ist die Herkunft eines weiteren, signierten und datierten Stückes (Paolo di Siena 1320, Sammlung der Pinacoteca comunale, heute Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca).⁵⁹ Ein Taddeo Gaddi zugeschriebenes Tafelkreuz (um 1345) befindet sich heute in der seit 1445 von der Kollegiatskirche San Michele in Foro abhängigen Pfarrkirche in Monte San Quirico (Lucca). Die Diskrepanz zwischen der hohen künstlerischen Qualität des Werkes, das wohl von einem der bedeutendsten Mitarbeiter der Giotto-Werkstatt gefertigt wurde, und seinem Aufbewahrungsort lassen vermuten, daß das kostbare Stück ursprünglich für eine der großen städtischen Kirchen bestimmt war.⁶⁰

In Lucca treten alle bekannten Typen des Tafelkreuzes auf. Sie wurden ebenso für städtische Pfarrkirchen wie für ein benediktinisches Frauenkloster gestiftet. Unter den genannten Stücken findet sich allerdings kein Tafelkreuz für eine der Luccheser Bettelordenskirchen, da diese allesamt erst später gegründet wurden. Daher ist die in der Forschung postulierte generelle Bedeutung der Bettelorden, insbesondere der Franziskaner, für die Stiftung von Tafelkreuzen, zumindest für diese frühe Zeit zu überdenken.

Zwei sichtbare Zeichen für den Wohlstand der Stadt Lucca zur Zeit der Kruzifixstiftungen sind der Neubau der Kathedrale San Martino im späten 11. Jahrhundert und die Notwendigkeit der Erweiterung der Stadtmauern im frühen 12. Jahrhundert: Im Jahr 1206 begann die Stadt mit der Errichtung eines zweiten, größeren Mauerrings.⁶¹ Im späten 13. Jahrhundert kommt es zu einem Wechsel des Mediums. Wurden von der Mitte des 12. Jahrhunderts (San Michele) bis circa 1230 in erster Linie Tafelkreuze gestiftet, lassen

⁴⁷ Ebd., S. 542.

⁴⁸ In Lucca erfolgte die Kreuzenthüllung durch den Bischof in der Kapelle des Volto Santo. Voran gingen das Responsorium »Tenebrae factae sunt«, die Improperien und die bischöfliche Predigt »de pace«. Nach der Enthüllung wurde der Hymnus »Crux fidelis« gesungen. GIUSTI 1946, S. 545f.

⁴⁹ Grundlegend: SANDBERG-VAVALÀ 1928. Zu San Michele: CALECA 1982; CALECA 1994, S. 169f.

⁵⁰ KARTSONIS 1986, S. 19–21.

⁵¹ GIUSTI 1946, S. 543. San Michele ist zudem eine der Stationskirchen des dritten Rogationstages. Ebd., S. 552, Anm. 135.

⁵² Vgl. GRISAR 1925, S. 49. Grundlegend zur Entwicklung der römischen Stationsliturgie der Quaresima: CHAVASSE 1982, S. 17–32.

⁵³ Heute Lucca, Kathedrale San Martino. Vgl. ARDINGHI 1982; SILVA 1980; CALECA 1982, S. 77; BACCI 1998. Zu den Stationen in Santa Giulia vgl. GIUSTI 1946, S. 549f., S. 552, Anm. 135. Santa Giulia war zudem eine der Stationskirchen des ersten Rogationstages.

⁵⁴ CALECA 1982, S. 77; CALECA 1994, S. 169f.; MARCATO 1993.

⁵⁵ CALECA 1986, S. 234f.; MARCATO 1993.

⁵⁶ Museo Nazionale di Villa Guinigi. Vgl. CALECA 1982; BOSKOVITS 1994, S. 48.

⁵⁷ Museo Nazionale di Villa Guinigi. Vgl. CALECA 1983; CALECA 1986, S. 244f.; CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1994, S. 27, 263.

⁵⁸ CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1994, S. 76, 276 (A.S.L., San Frediano n. 236, c. 209, zit. ebd., S. 284f.).

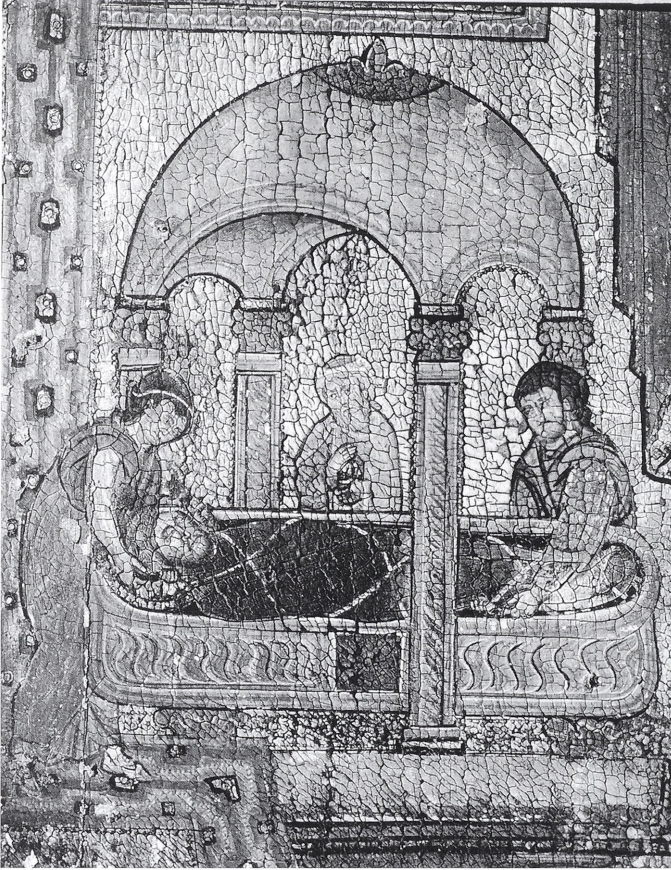
⁵⁹ CALECA 1983, S. 197; CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1994, S. 74, 273.

⁶⁰ FERRETTI 1976, S. 317–19; CALECA 1983, S. 200; TARTUFERI 1998, S. 54. Spätere Stücke wie die *croci dipinte* der Collegiata di San Cristoforo in Barga (drittes Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts) sowie der Kirchen Santa Maria dei Servi und Sant' Agostino (Mitte des 15. Jahrhunderts) können mit Blick auf den zeitlichen Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden.

⁶¹ BELLÌ BARSALI 1988, S. 18f.; 58–89; BARACCHINI/CALECA 1973, S. 11–14.



6. Tafelkreuz aus Santa Maria dei Servi. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (Foto Alinari)



7. Tafelkreuz aus Santa Maria dei Servi, Ausschnitt: Grablegung.
Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (Foto Bibliotheca
Hertziana)



8. Tafelkreuz aus Santa Maria dei Servi, Ausschnitt: Quem quaeritis.
Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (Foto Bibliotheca
Hertziana)

sich in der Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zahlreiche Stiftungen plastischer hölzerner Kruzifixe beobachten: so die Kruzifixe für die Kirchen San Cristoforo,⁶² San Salvatore della Misericordia (zwei Stücke),⁶³ das Kruzifix der Compagnia »dei Bianchi« (ursprünglich in der dominikanischen Kirche San Romano, geweiht 1281),⁶⁴ das Kruzifix der Kirche Santi Paolo e Donato⁶⁵ sowie ein weiteres Stück aus dem Bestand des Hospitals San Luca.⁶⁶

In Lucca verliert das Modell des Tafelkreuzes seine Aktualität also bereits zu einem Zeitpunkt, zu dem es an

anderem Ort – in Florenz, in Arezzo – den höchsten Grad der Vervollkommnung erreicht und zum Träger neuer künstlerischer Entwicklungen wird. Generell lassen sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein Rückgang der Stiftung von Werken der Tafelmalerei und ein Bedeutungsverlust der Kreuzesverehrung zugunsten des Marienkultes verzeichnen.⁶⁷ Die wenigen Tafelkreuzstiftungen, zu denen es weiterhin in Pfarrkirchen im Umkreis der Stadt kommt,⁶⁸ sind späte Reflexe der Situation der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

⁶² Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. Andrea De Marchi, in *Scultura lignea. Lucca 1200–1425* 1995, Kat. Nr. 2, S. 53–55.

⁶³ Marco Collareta, Kat. Nr. 17, 45, ebd., S. 83, 153.

⁶⁴ Lucca, Chiesa del Santissimo Crocifisso dei Bianchi (eigtl. San Benedetto in Palazzo), zuvor Oratorio della Compagnia dei disciplinati di San Paolo bei der Hospitalkirche San Luca. Vgl. Max Seidel, Kat. Nr. 23, ebd., S. 99–104; Bacci 1995, S. 38.

⁶⁵ Serenella Castri, in *Scultura lignea. Lucca 1200–1425* 1995, Kat. Nr. 25, S. 107f.

⁶⁶ Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. Max Seidel, Kat. Nr. 48, ebd., S. 159–62.

⁶⁷ CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1994, S. 26f.

⁶⁸ Casabasciana, Pieve, Tafelkreuz Barone di Berlighiero Berlinghieri, gen. 4. Okt. 1256, vgl. CONCIONI/FERRI/GHILARDUCCI 1994, S. 23, 80f., 257 (A. C. L. Libro segnato L. L. n. 30c. 35 v); Lammari, Pieve, Tafelkreuz Deodato Orlandi (1303), 1352 ersetzt (?) durch ein weiteres Stück von Giovanni di Nicolao Bacchini, vgl. ebd., S. 74, 263 (A. P. L. Entrata – uscita 1302/1312, c. 21 v, 22 v), 268 (A. P. Lammari, Bacchetta dell'opera, cc. 49 und 52).

Arezzo

In Arezzo sind zehn hölzerne Kruzifixe des hohen und späten Mittelalters überliefert, drei plastische Kruzifixe im Museo del Duomo, drei *crocifissi dolorosi* und vier Tafelkreuze. Das früheste Stück im Museo del Duomo ist ein Kruzifix des mittleren 12. Jahrhunderts, das ursprünglich eine Verkleidung aus vergoldetem Kupferblech besaß und in der Mitte des 13. Jahrhunderts eine Margarito d'Arezzo zugeschriebene Farbfassung⁶⁹ erhielt (Abb.9). Seine Wirkung im ursprünglichen Zustand als metallverkleidete Skulptur mag mit derjenigen des Kruzifixes im Dom Sant'Evasio in Casale Monferrato vergleichbar gewesen sein.⁷⁰ Der Gekreuzigte befindet sich in aufrechter Haltung, mit halbgeschlossenen Augen und zur rechten Schulter und nach vorn geneigtem Haupt vor einem heute verlorenen Kreuz. Er gehört dem Viernageltypus an. Das Lententuch ist ein Mittelknotengewand mit seitlichen Überschlägen. Die seitlich ausgebreiteten Arme steigen leicht nach oben an, die Knie sind gebeugt. Die Füße stehen nebeneinander auf einem keilförmigen Suppedaneum. An den seitlichen Partien des Lententuchs ist die auf der Unterseite des Suppedaneums inschriftlich datierte Fassung (1263) des 13. Jahrhunderts⁷¹ erhalten: hellblaue Rauten auf dunkelblauem Grund, die ihrerseits rote Rauten einschließen und mit weißen, roten und dunkelblauen Punkten verziert sind. Der Saum ist rot, ihn rahmen zwei weiße Perlbänder auf dunkelblauem Grund. Das Dekor der Außenseiten des Suppedaneums imitiert mit gemalten blauen und roten Steinen sowie weißen Perlen den Edelsteinbesatz eines Werkes der Goldschmiedekunst. Margrit Lisner, die als Datierung aller drei Kruzifixe des Museo del Duomo generell das frühe 13. Jahrhundert nennt, setzte das Kruzifix in Relation zu dem Gekreuzigten in San Vincenzo a Torri bei Florenz.⁷² Die aktuelle Datierung des Stückes in die Mitte des 12. Jahrhunderts folgt einem Vorschlag von Anna Maria Maetzke im Katalog der Ausstellung »La bellezza del sacro«.⁷³

⁶⁹ Anna Maria Maetzke, Kat.Nr.49, in: *Arte nell'aretino* 1974, S.124–28; MAETZKE 2002, S.19.

⁷⁰ Zweite Hälfte 12. Jahrhundert. Auch das Kruzifix in Casale Monferrato (ursprgl. Alessandria, Kathedrale San Pietro) ist eine metallverkleidete Holzskulptur. Vgl. PERONI 1971, S.95f.; VIALE 1939, S.35; VIALE FERRERO 1966, Tavola II (o. S.); PIGLIONE 1994, S.443f. Das silberne Kruzifix in Vercelli, und vermutlich auch sein Pendant in Pavia, besteht dagegen aus dünner, mit Treibpech ausgegossener Silberfolie über einem stützenden Holzgerüst. Vgl. PERONI 1971; ASTRUA 1991, S.155–57; PAGELLA, 1993, S.91–99; SCHÜPPEL 2005, S.51–54; 81f.

⁷¹ SCHLEICHER 1990, S.336; MAETZKE 2002, S.19.

⁷² LISNER 1961, S.198–201.

⁷³ MAETZKE 2002, S.19, in Abweichung von früheren Datierungsvorschlägen der gleichen Autorin in die letzten beiden Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts, vgl. *Arte nell'aretino* 1974, S.125; Anna Maria Maetzke, »Crocifisso, arte aretina, sec. XII«, in *Tesori* 1986, S.78. Dagegen datierten Mario Salmi und Michael Semff in die letzten beiden Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts bzw. ins frühe 13. Jahrhundert.

Das zweite der plastischen Kruzifixe des Museo del Duomo stammt gleichfalls aus dem späten 12. Jahrhundert (Abb.10).⁷⁴ Das Lententuch des Gekreuzigten trägt ein Muster aus gelben Kreisen und Rauten mit eingestellten Tierfiguren auf dunkelrotem Grund. Auf den Enden des Gürtels ist die Inschrift zu lesen: REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIIUM (Apk. 19, 16).⁷⁵ Das Stück ist kleiner als die beiden anderen plastischen Kruzifixe. Der Körper des Gekreuzigten erscheint bei dem älteren Kruzifix weniger plastisch durchgebildet, was mit dessen ursprünglicher Bestimmung als metallverkleidete Skulptur zusammenhängen mag. Der Oberkörper des jüngeren Stücks ist stärker tailliert, Rippen und Brustbein zeichnen sich plastisch ab, die Arme sind muskulöser. Der Ausdruck des Gesichts mit den weit geöffneten Augen erscheint dagegen weniger differenziert, weniger sensibel, die Wirkungsabsicht ist eine andere.

Der dritte Gekreuzigte (Abb.11) gehört bereits dem Typ des toten Christus an, der aber noch keinerlei Spuren erlittenen Leides trägt. Das ursprünglich vergoldete Lententuch besitzt ein Dekor aus roten Palmetten auf rotem Grund. Wieder trägt das Lententuch die Inschrift REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIIUM« Eine weitere Inschrift verläuft entlang des Suppedaneums: ECCE RADIX DAVID QUI STAT INSUPER (in Anlehnung an Apk. 5,5, »ecce vicit leo de tribu Iuda radix Davit«,), zu ergänzen um eine zweite, fragmentarisch überlieferte Zeile.⁷⁶

SALMI 1971, S.53f. (alle drei Stücke hier mit einheitlicher Datierung frühes 13. Jahrhundert); SEMFF 1987, S.16–28. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob der bei Salmi vollzogene – und von anderen Forschern in ähnlicher Absicht wiederholt angewandte – Vergleich der leicht unterlebensgroßen Stücke in Arezzo mit kleinformatigen Bronzekruzifixen in Bezug auf Datierung und regionale Zuordnung methodisch zielführend sein kann (allein mit Blick auf die implizite Problematik überregionaler stilistischer Beeinflussung, Stichworte sind hier Gottfried von Huy und Rogier von Helmarshausen). Dabei steht außer Frage, daß sich der Vergleichsrahmen durch die Restaurierung und Publikation zahlreicher Werke der Holzskulptur in Italien seit den 1970er Jahren grundsätzlich gewandelt hat.

⁷⁴ Von Géza De Francovich ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert (DE FRANCOVICH 1937, S.21). Ebd., S.22 u. 27 der überzeugende partielle Vergleich mit dem Kruzifix in San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia (hier 1250–60); leicht abweichend Maetzke, in *Tesori* 1986, S.78: Mitte oder zweite Hälfte 12. Jahrhundert; MAETZKE 2002, S.19. Dagegen datiert SEMFF (1987, S.19) ins frühe Duecento – die hier implizit formulierte Chronologie mit dem ursprünglich metallverkleideten Stück als ältestem der drei Kruzifixe entspricht derjenigen von MAETZKE 2002.

⁷⁵ Zum Text der Inschrift und zur Deutung der Löwenfiguren des Stoffmusters in zeitgenössischen theologischen Quellen vgl. SEMFF 1987, S.22.

⁷⁶ Paola Refice las die Inschrift abweichend als ECCE... IPSU... IXOAVIT QUIS... INS B...ER.... Vgl. *Verso Cimabue* 2001, S.12. Barbara Schleicher erkannte in der Dekoration des Lententuchs dieses Kruzifixes das mögliche Vorbild für die malerische Gestaltung der Lententücher der beiden anderen Kruzifixe im »zwar weniger raffinierten, aber effektvolleren Stil der Margaritone-Werkstatt«. Vgl. SCHLEICHER 1990, S.342.

Anna Maria Maetzke zufolge bildeten die drei Kruzifixe die Ausstattung der ersten, auf dem Colle del Pionta vor den Mauern der Stadt errichteten Kathedrale.⁷⁷ Je ein Kruzifix habe sich in den drei Kirchen des Colle del Pionta befunden: in der Oberkirche Santa Maria, in der Unterkirche Santo Stefano, restrukturiert im frühen 11. Jahrhundert, und in der neuen Kirche San Donato über dem Grab des gleichnamigen Märtyrers und zweiten Bischofs der Stadt Arezzo (geweiht 1032).⁷⁸ Möglicherweise war die Situation jedoch komplexer als von Maetzke dargestellt. Das älteste, ursprünglich metallverkleidete Kruzifix mag Ausstattungsstück der Kathedrale auf dem Colle del Pionta gewesen und nach 1203, dem Datum der Verlegung der Kathedrale in die Mauern der Stadt,⁷⁹ in die neue Kathedrale, die früher zum benediktinischen Kloster Sante Flora e Lucilla gehörige Kirche San Pietro Maggiore, gelangt sein. Die Chronologie und ursprüngliche Zugehörigkeit der beiden anderen Stücke bleiben dagegen zu klären, und dies mit Blick auf die gesamtstädtische Situation, die das Vorhandensein weiterer, heute verlorener Stücke impliziert: Ein (zu vermutendes) eigenes Kruzifix der innerstädtischen Kirche San Pietro Maggiore, ferner das ursprüngliche Kruzifix der Pieve, der städtischen Taufkirche, die mit der Kathedrale konkurriert und 1250 mit dieser vereinigt werden wird,⁸⁰ bevor sie ein Tafelkreuz erwirbt, sowie ein eventuell auf dem Colle del Pionta verbliebenes Stück, das nach der Zerstörung aller dortigen Gebäude auf Anordnung Cosimos I. de' Medici aus militärischen Gründen im Jahr 1561⁸¹ in die neue Kathedrale gelangt sein könnte. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt bleibt somit jede Zuordnung der einzelnen Stücke zu einer Kirche spekulativ.

In jedem Fall verfügte die Kathedrale im 12./13. Jahrhundert über zumindest ein plastisches Kruzifix, während die städtische Taufkirche Santa Maria zwischen 1250 und 1260 ein Tafelkreuz mit der Darstellung des lebenden Gekreuzigten, Marias, Johannes', der Verleugnung des Petrus und des auferstandenen Christus erwarb (Abb. 12).⁸² In den frühen 1270er Jahren folgen die beiden Tafelkreuze der Bettelordenskirchen San Francesco und San Domenico

(Abb. 13).⁸³ Beide Male handelt es sich um den Typ des toten Christus. Ebenfalls in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert ein Tafelkreuz, das im 16. Jahrhundert im Hospital Santissima Trinità dokumentiert ist.⁸⁴ Hinzu kommt das gemalte Kruzifix in der Badia delle Sante Flora e Lucilla (giottesk, frühes 14. Jahrhundert). Seine ursprüngliche Bestimmung ist nicht bekannt. Der Gekreuzigte besitzt das auffallende Detail gekreuzter Beine, das an eine Beeinflussung des Künstlers durch Werke außerhalb Arezzos und über die beiden monumentalen Tafelkreuze der Zeit um 1270 hinaus denken läßt.⁸⁵

Im 14. Jahrhundert werden die *crocifissi dolorosi* der Kirchen Santa Maria in Gradi, Santissima Trinità⁸⁶ und Santissima Annunziata gestiftet.⁸⁷ Diese können ihrer Andachtsbildfunktion gemäß zunächst zurückgestellt werden. Der Typ des *crocifisso doloroso* tritt in Italien seit dem 14. Jahrhundert auf. Im Umfeld von Bruderschaften und Bettelorden wurde er zum Gegenstand visionärer Erfahrungen.⁸⁸

Die liturgische Situation in Arezzo war im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von der Konkurrenz zwischen der Kathedrale und der städtischen Pfarrkirche geprägt, die sich aus der neuen räumlichen Nähe nach dem Umzug des Kathedralklerus vom Colle del Pionta in die Mauern der Stadt im Jahr 1203 ergab.⁸⁹ Zuvor war die Pieve die alleinige Taufkirche gewesen – dies änderte sich jetzt. Auch das Fest des hl. Donatus wurde nicht mehr nur in der Pieve, sondern auch in der nun innerstädtischen Kathedrale, also zweifach gefeiert, was zu Unstimmigkeiten führte, da die Pieve einen Teil des jährlichen Wachszinses an die Kathedrale verlor.⁹⁰

Auf diese Probleme reagierte Innozenz III. in einem Brief vom 19. April 1204, in dem er beiden Kirchen nahelegte, das liturgische Modell der Stadt Rom auf Arezzo anzuwenden: Es sei absurd, das Fest des hl. Donatus in der neuen Kathedrale San Pietro zu feiern, selbstverständlich habe es in San Donato stattzufinden. Dagegen sei das Fest San Pietro in der Kirche des hl. Petrus zu begehen, ebenso wie

überliefert oder dokumentiert sind, und die Donal Albert Cooper für seine Publikation über franziskanische Kirchengeschichten im hohen und späten Mittelalter katalogisiert hat. Vgl. SALMI 1971, S. 55f.; CALECA 1986, S. 367; COOPER 2000, Bd. 1, S. 117 und Kat. Nr. A 03, S. 229; *Verso Cimabue* 2001, S. 23; *Cimabue ad Arezzo* 2001.

⁸⁴ BORRI CRISTELLI 2002, S. 72.

⁸⁵ *Arte nell'aretino* 1979, Kat. Nr. 3, S. 20f.; *Verso Cimabue* 2001, S. 23.

⁸⁶ BORRI CRISTELLI 2002, S. 69–72 (mit Literatur).

⁸⁷ Aus San Marco al Murello, dann Santa Maria di Murello. Vgl. Anna Maria Maetzke in *Arte nell'aretino* 1974, Kat. Nr. 52, S. 131f.; Giuliano Centrodi, in *Bellezza del sacro* 2002, S. 147–151.

⁸⁸ LUNGI 2000.

⁸⁹ BERTONI 1984; DELUMEAU 1996, Bd. 1, S. 488, Bd. 2, S. 1346. Zur Pieve: SALMI 1971, S. 51–53; TAFI 1994.

⁹⁰ DELUMEAU 1996, Bd. 2, S. 1348.

⁷⁷ MAETZKE 2002, S. 15.

⁷⁸ SALMI 1971, S. 47–49; DE MINICIS/MOLINARI 2003, S. 299–312.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ DELUMEAU 1996, Bd. 2, S. 910–14.

⁸¹ SALMI 1971, S. 47; DE MINICIS/MOLINARI 2003.

⁸² SALMI 1971, S. 55; Anna Maria Maetzke, Kat. Nr. 2, in: *Arte nell'aretino* 1974, S. 19–22; CALECA 1986, S. 364, 366; *Verso Cimabue* 2001, S. 20.

⁸³ Wir kennen das Datum des Kreuzes von Cimabue für San Domenico: 1272. Die Stiftung des Kreuzes für San Francesco erfolgte in etwa im selben Zeitraum. Es handelt sich um eines von insgesamt 29 Tafelkreuzen, die in der Zeit vor 1300 in franziskanischen Kirchen in Italien



9. Kruzifix. Arezzo, Museo del Duomo (Foto Alessandro Benci)



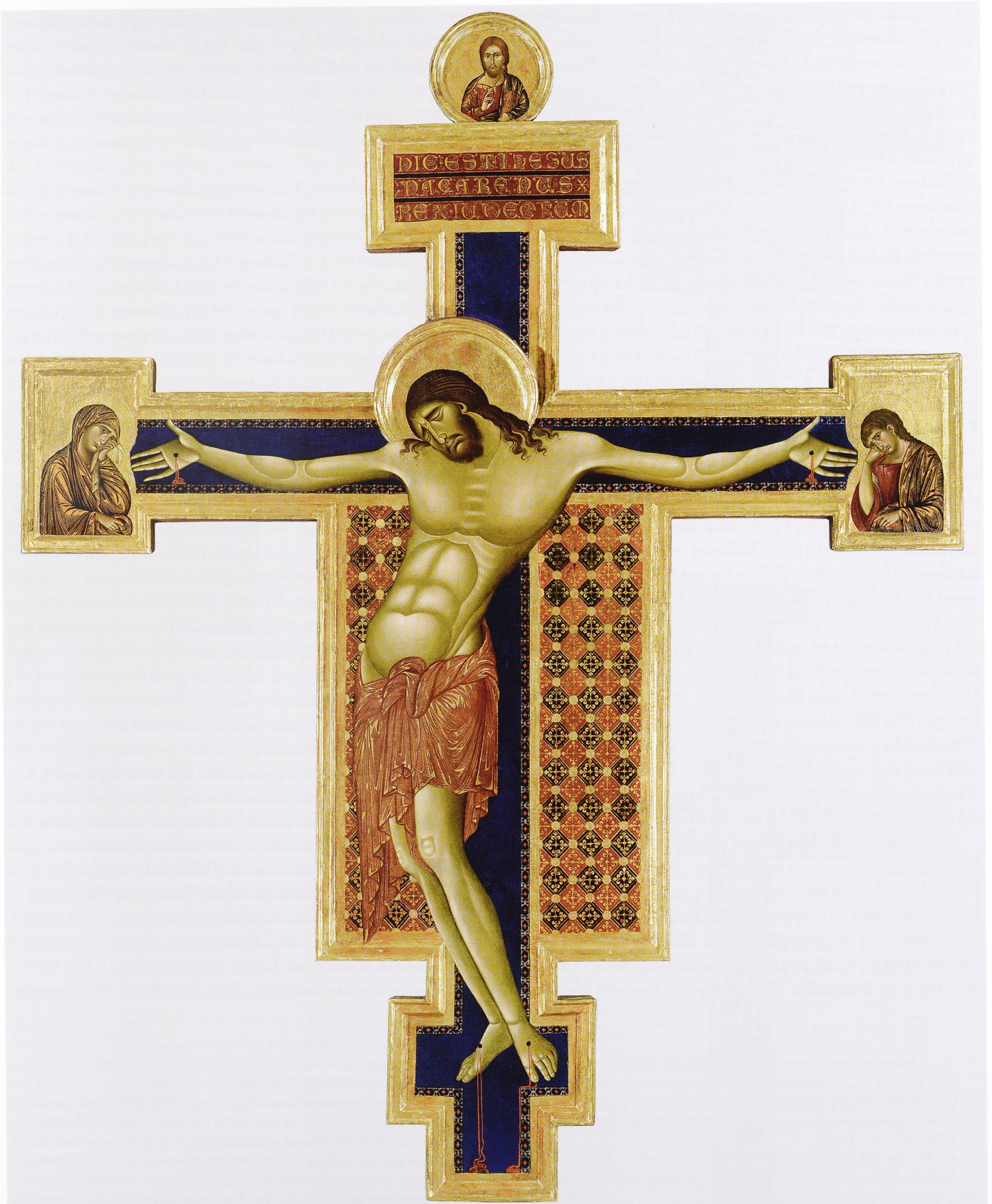
10. Kruzifix. Arezzo, Museo del Duomo (Foto Alessandro Benci)



11. Kruzifix. Arezzo, Museo del Duomo (Foto Alessandro Benci)



12. Tafelkreuz. Arezzo, Pieve (Foto Alessandro Benci)



13. Cimabue, Tafelkreuz. Arezzo, San Domenico (Foto Alessandro Benci)

die römische Festa di San Giovanni im Lateran. Doch könne die Pieve ihrerseits das Fest des hl. Donatus feiern.⁹¹

Generell zeichnen sich für die Pieve und die Kathedrale vergleichbare Funktionen ab, auch das Taufrecht blieb der Pieve erhalten.⁹² Beide Kirchen sind zudem die Stationskirchen der Rogationstage.⁹³ Dennoch erwirbt die Pieve unmittelbar nach dem rechtlichen Zusammenschluß mit der Kathedrale ein Tafelkreuz. Und die Kathedrale verfügt mit dem kleinsten der drei Kruzifixe über ein plastisches Stück, das noch in den 1230er Jahren, in denen wir von einer grundlegenden Restaurierung der Pieve wissen,⁹⁴ neu gefaßt wurde. Kann es also sein, daß sich nach der Zusammenlegung beider Kirchen die Osterliturgie auf die Kathedrale konzentrierte und die Pieve kein »bespielbares«, plastisches Stück mehr benötigte? Ist eines der Kruzifixe der Kathedrale das alte Kruzifix der Pieve? Oder geht es um einen sozusagen »internen« Wandel liturgischer Parameter, der nur die Pieve betrifft, kommt es zu einer Diversifizierung der Bildwerke, einer Kombination aus nicht bespielbarem Tafelkreuz in einer nicht näher definierten Andachtsfunktion und einem weiteren, plastischen Stück, das an besonderen Festtagen verwendet wurde? Ein Indiz hierfür, möglicherweise auch für die Konkurrenzsituation zwischen Pieve und Kathedrale im Hinblick auf das für die Bevölkerung überaus attraktive liturgische und paraliturgische Spiel, ist der Hinweis Vasaris auf die Existenz einer Kreuzabnahmegruppe in der städtischen Pfarrkirche Santa Maria.⁹⁵ Die Liturgie der Kathedrale und der Pieve sind partiell anhand verschiedener Texte aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, dem für die vorliegende Untersuchung wesentlichen Zeitraum, dokumentiert: den Codices P, E, F (Horarium, Missale und Lektionar der Kathedrale) sowie den Codices D, H und I (Gradualien der Pieve). Alle Texte befinden sich im Archivio del Duomo.⁹⁶

Keine lokalen Quellen existieren dagegen zum Ablauf der Osterliturgie in den Kirchen San Francesco und San Domenico. Dem *Ordo missalis* Haymos von Faversham zufolge, der sich am Modell des päpstlichen Hofes orientiert, fand auch in franziskanischen Kirchen am Karfreitag eine Adoratio crucis unter Volksbeteiligung statt. Vorgesehen war eine dreistufige Enthüllung des Kreuzes von oben

nach unten – was auf die Verwendung eines größeren Stückes schließen läßt –, das Kreuz wurde vor dem Altar niedergelegt, verehrt und »super altare« abgestellt. Anschließend wurde das Kreuz zu Grabe getragen.⁹⁷ Auch der »Liber Ordinarius« der Dominikaner aus der Mitte des 13. Jahrhunderts beschreibt eine Adoratio, wie sie gemeinhin üblich ist.⁹⁸

Für die städtische Bevölkerung erwies sich das Angebot der Bettelorden als attraktiv: So war die Kreuzabnahmefeier in der franziskanischen Kirche Sant'Angelo im 17. Jahrhundert eine der beiden bedeutendsten Zeremonien der Karwoche in Mailand. Bereits seit dem 14. Jahrhundert treten die Franziskaner als Träger einer Tendenz zur dramatischen Inszenierung der Depositio-Prozession hervor und exportieren diese als mit der Aufsicht über das Heilige Grab betrauter Orden auch nach Jerusalem.⁹⁹ In methodischer Hinsicht wesentlich ist die Differenzierung zwischen ordens- und pfarrkirchlichen Funktionen im Kontext der Bettelorden. Die Predigt und die liturgische Feier standen der Bevölkerung offen: Signifikant für die auf diese Weise entstehende Konkurrenzsituation ist die Verfügung der Florentiner Synode des Jahres 1346, die die Gläubigen verpflichtete, die sonntägliche Messe in der eigenen Pfarrkirche zu hören.¹⁰⁰ Bei der Übernahme pfarrkirchlicher Funktionen – Skrutinien, Taufe, Seelsorge – durch die Bettelorden handelt es sich dagegen um eine völlig eigenständige Entwicklung, die, wie Luigi Pellegrini gezeigt hat, einer detaillierten Untersuchung bedarf: So lehnten insbesondere die Franziskaner die Betreuung der Pfarrgemeinden der Kirchen oder Kapellen, die dem Orden im Laufe des 13. Jahrhunderts, oftmals als bischöfliche Schenkung, zugewiesen wurden, zunächst ab, betrieben sogar die Ausgliederung der entsprechenden Gemeinden, was die Gemeindeglieder neben vielen anderen Schwierigkeiten auch vor das Problem stellte, nicht mehr am gleichen Ort wie ihre bereits verstorbenen Familienmitglieder bestattet werden zu können (Pellegrini verweist in seiner detailreichen Untersuchung auf die Exkommunikationsdrohung des bischöflichen Kapitels in Lanciano 1252 gegenüber allen Personen, die weiterhin die den Franziskanern zugewiesene Kirche San Legonzino aufsuchten). Die Dominikaner tolerierten dagegen schon bestehende Pfarrgemein-

⁹¹ »[...] decaetque, ut Aretina Ecclesiae Ecclesiae Romanae consuetudinem imitetur [...]«. Innocentius III, *Regesta sive epistolae*, PL 215, Sp.334–36 (»Archipresbytero et Clericis Plebis Aretinae. Lites inter ipsos et praepositum canonicosque Aretinis derimit«). Vgl. DELUMEAU 1996, Bd.2, S.1348f.

⁹² PL 215, Sp.335f.; DELUMEAU 1996, Bd.2, S.1349.

⁹³ PL 215, Sp.336; DELUMEAU 1996, Bd.2, S.1349.

⁹⁴ DELUMEAU 1996, Bd.2, S.910–14.

⁹⁵ VASARI 1967, Bd.2, S.91. Vgl. SAPORI/TOSCANI 2004, S.24f..

⁹⁶ Zu den Codices: PASSALACQUA 1980, S.34–39; 63–68; 68–81; 105–08; 111–14; 115–17.

⁹⁷ VAN DIJK 1963, Bd.2, S.240–245.

⁹⁸ Ein nicht näher bezeichnetes Kreuz wird von zwei Priestern, die je einen Kreuzarm halten, zu den Stufen des Presbyteriums getragen. Der Prior enthüllt das Kreuz, anschließend wird dieses auf den Stufen zuerst vom Prior, dann von den beiden Priestern, schließlich von allen übrigen Anwesenden verehrt. Hervorzuheben ist der Adorationsritus, bei dem sich anfangs die beiden Priester und der Prior als Kreuzträger abwechseln. Vgl. GUERRINI 1921, S.172f..

⁹⁹ BERNARDI 1992, S.243–46.

¹⁰⁰ PELLEGRINI 1984, S.304f., bes. S.286.

den bei neu eingerichteten Ordenskirchen, nahmen zunächst aber ebenfalls keine pfarrkirchlichen Funktionen wahr, sondern delegierten diese an weltliche Kleriker.¹⁰¹

Es ist anzunehmen, daß sich das liturgische Handeln in Arezzo am Karfreitag zentralisiert in der Kathedrale vollzog – wir wissen aus Lucca, daß die Präsenz des Klerus und der Bevölkerung an hohen Festtagen des Temporale sowie des Sanctonale obligatorisch war¹⁰² –, und daß an dieser Adoratio die städtischen Pfarrgemeinden teilnahmen, die sich in Abhängigkeit des Bischofs befanden.¹⁰³ Nur die rechtlich unabhängigen Ordenskirchen hielten eigene Feiern ab. Die Kruzifixstiftungen vor allem des 13. Jahrhunderts erhalten ihre besondere Bedeutung, zu der auch die Wahl des Mediums – eher nicht beispielbares Tafelkreuz oder plastisches Kruzifix – gehört, vor dem Hintergrund der von der Konkurrenz zwischen Kathedralklerus und Pieve gekennzeichneten lokalen Situation, die sich beide zudem mit der zunehmenden Popularität der Bettelorden konfrontiert sahen.

Neapel

Doch die Frage läßt sich auch völlig anders stellen. Erklärt sich die Entscheidung für ein Tafelkreuz anstelle eines plastischen Kruzifixes nicht aus der Liturgie, sondern aus einer Präferenz für das Medium der Malerei? Hierzu das Komplementärbeispiel Neapel. In der Stadt Neapel finden wir während des gesamten Mittelalters eine Vielzahl an Kreuzreliquiaren und plastischen Kruzifixen, aber nur zwei Tafelkreuze, beide spätmittelalterlich, darunter ein Stück,¹⁰⁴ das sich am zur gleichen Zeit in Umbrien und den Marken verbreiteten Typ des *crocifisso doloroso* orientiert und als *crocifisso sagomato* formal ein plastisches Kruzifix imitiert. Zudem treffen wir auf den Wettlauf der Kreuzträger als eine Sonderform des Handelns mit dem Kreuz.

Die folgenden Stücke sind bekannt: Aus dem 12. und 13. Jahrhundert die Kruzifixe aus San Giovanni Maggiore und San Giorgio Maggiore (Abb.14 u.15),¹⁰⁵ das Kruzifix



14. Kruzifix. Neapel, San Giovanni Maggiore (Foto Sopr. BAS Neapel)



15. Kruzifix. Neapel, San Giorgio Maggiore (Foto Sopr. BAS Neapel)

¹⁰¹ Ebd., S.279–305.

¹⁰² So das Fest des hl. Benedikt und die Rogationstage. Vgl. NANNIPIERI 1982, S.103f.; GIUSTI 1946, S.551, Anm.134. Das gleiche gilt für die Prozession am Vortag des 14. September (hohe Volksbeteiligung, Beteiligung des gesamtstädtischen Klerus und der Komune). GAZZARRINI 1982, S.128–31.

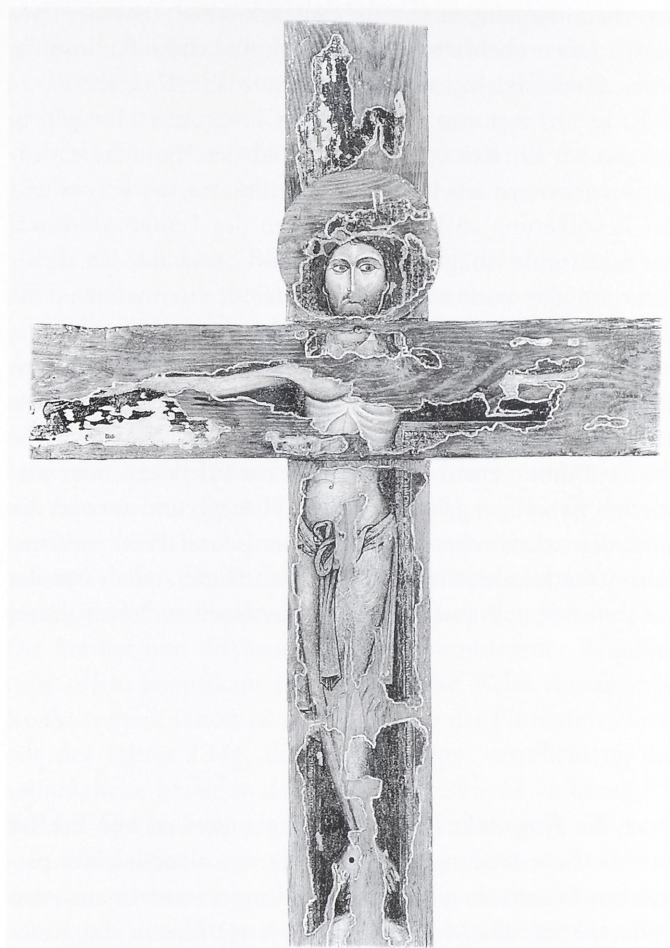
¹⁰³ In der stadtrömischen Liturgie fanden Adoratio und Kommunion in den Titelkirchen statt. Die konsekrierten Hostien wurden bereits am Gründonnerstag in die Titelkirchen gesandt. Vgl. GRISAR 1925, S.105.

¹⁰⁴ Kruzifix der Congrega della Confraternità della Croce (wie Anm. 34.).

¹⁰⁵ *Sculture lignee* 1950, S.34–37 (mit Datierung des Kruzifixes in San Giorgio Maggiore ins 13. Jahrhundert). Vgl. zuvor: QUINTAVALLE 1932; QUINTAVALLE 1934; DE FRANCOVICH 1937–40, S.169–172.



16. Kruzifix. Neapel, Santa Chiara (Foto Sopr. BAS Neapel)



17. Tafelkreuz aus Sorrent. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Foto Sopr. BAS Neapel)

aus der zerstörten mittelalterlichen Kirche Santi Cosma e Damiano, heute Quadreria dei Girolamini,¹⁰⁶ das Kruzifix des Domes San Gennaro¹⁰⁷ und das Kruzifix aus Santa Maria a Piazza (alle Mitte 13. Jahrhundert);¹⁰⁸ später das Kruzifix aus Sant'Aniello a Caponapoli aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ein wundertätiges Stück, verbunden mit einer Blutlegende;¹⁰⁹ das Kruzifix der Klarissinnen in Santa Chiara (erste Hälfte 14. Jahrhundert, Abb. 16), deren Kirche von den Anjou und dem neapolitanischen Adel frequentiert wurde;¹¹⁰ das Kruzifix der ersten Kathedrale Santa Restituta (ebenfalls mittleres 14. Jahrhundert),¹¹¹ das Kruzifix del Gesù Vecchio, ein *crocifisso doloroso* der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts;¹¹² sowie ein weiterer *crocifisso*

doloroso aus der Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore.¹¹³ Zahlreiche weitere Stücke wären an dieser Stelle zu nennen.¹¹⁴

Neben diese plastischen Stücke treten erst spät das in den Viten De Dominicis genannte, Simone Martini zugeschriebene Stück des frühen Trecento¹¹⁵ sowie die Gruppe der *crocifissi sagomati*, bestehend aus den Tafelkreuzen der Congregazione della Croce in Neapel in Montecassino, Sessa, Gaeta und Noli (zwischen 1370 und 1470), die den Typ des *crocifisso doloroso* ins Medium der Malerei übersetzen.¹¹⁶ In traditioneller Weise auf eine kreuzförmige Holztafel gemalt sind die Tafelkreuze in Fondi, aus Sorrento (heute Neapel, Museo Nazionale di Ca-

¹⁰⁶ *Sculture lignee* 1950, S. 37f.; *Croce* 2000, S. 87, 90.

¹⁰⁷ *Sculture lignee* 1950, S. 41f.

¹⁰⁸ *Sculture lignee* 1950, S. 39f.; *Croce* 2000, S. 87; MAIETTA 2000.

¹⁰⁹ *Sculture lignee* 1950, S. 43f.; *Croce* 2000, S. 90f.

¹¹⁰ *Sculture lignee* 1950, S. 86f.

¹¹¹ Ebd., S. 87.

¹¹² Ebd., S. 88f.

¹¹³ Ebd., S. 98f.; *Croce* 2000, S. 95f.

¹¹⁴ *Sculture lignee* 1950, S. 126–29, 130, 133f., 177, 179–82, 185, 186f., 191f.; *Croce* 2000, S. 122, 134f. Einen Überblick über den erweiterten Vergleichsrahmen unter Einbeziehung der Kruzifixe in Amalfi und Ravello bietet Antonio Braca (BRACA 2003, S. 254–57).

¹¹⁵ Wie Anm. 41.

¹¹⁶ Wie Anm. 34, 44.



18. Tafelkreuz aus Sorrent, Ausschnitt: Abgenommene Leinwand während der Restaurierung. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Foto Sopr. BAS Neapel)

podimonte, Abb. 17 u. 18), in Salerno (Abb. 19 u. 20) und Teano.¹¹⁷

Neapel besitzt vom frühen Mittelalter an einen besonders reichen Kreuzkult. Bei den Festen der *Inventio* und *Exaltatio crucis* und auch am Karfreitag wurde eine Reliquie des

Wahren Kreuzes verehrt, »*pro cuius venerationem gratiam sexta feria ebdomadae maioris et inventionis seu exaltationis sanctae crucis omnis promiscui sexus confluunt [...]*«. ¹¹⁸ Die Staurothek des neapolitanischen Bischofs Leonzio geht auf das 7. Jahrhundert zurück. In der zweiten Hälfte des

¹¹⁷ Fondi, Duomo San Pietro (wie Anm. 11); *Croce dipinta* aus dem benediktinischen Frauenkloster San Paolo in Sorrent, seit 1963 Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (im Depot – auch bezüglich der Dokumentation dieses Kruzifixes gilt mein Dank Pierluigi Leone de Castris, Neapel, und den Mitarbeitern des Museo Nazionale di Capodimonte);

Salerno, Conservatorio di Gesù Sacramentato, heute Museo Diocesano, ebd.; Teano, Duomo, Maestro di Giovanni Barile. Vgl. LEONE DE CASTRIS 1986, S. 464, 497; DI DARIO GUIDA 1993, S. 133–36.

¹¹⁸ *Gesta episcoporum neapolitanorum* 1878, S. 416. Zur Chronik: ACHELIS 1930.



19. Tafelkreuz. Salerno, Museo Diocesano
(Foto Antonio Braca)

8. Jahrhunderts wurde das heute verlorene Kreuz – *spanoclastum et antipenton*¹¹⁹ – des Fürstbischofs Stefan II. gestiftet, im 9. Jahrhundert ein weiteres goldenes Kreuz Bischof Giovanni IV., genannt »*lo scriba*«. Maione, im 9. Jahrhundert Abt des Klosters San Salvatore *in insula*

maris, wird ein 1608 in den Klosterruinen aufgefundenes, heute verlorenes Kreuzreliquiar zugeschrieben.¹²⁰

Dabei vermischen sich Elemente der Kreuzverehrung, wie sie in Byzanz üblich war, mit dem westlichen Ritus, wie das mittelalterliche Neapel überhaupt im Schnittpunkt westli-

¹¹⁹ *Gesta episcoporum neapolitanorum* 1878, S.425.

¹²⁰ TAGLIALATELA 1877, S.11, 19–46; 47–55; VITOLO 2002, S.121f. (erstmal erschienen in: *Napoli nobilissima*, 5 [2000], S.81–96). Auch die Staurothek der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Neapel,

Kathedrale, Cappella delle reliquie, trägt den Namen »di San Leonzio«. Zuletzt: Raffaella Farioli Campanati, Kat.Nr.76, in: *Splendori di Bisanzio* 1990, S.192f.; Romina Orabona/Monica Morvillo, Kat. Nr.10, in: *Croce* 2000, S.77, 80, 82.



20. Tafelkreuz Salerno, Ausschnitt. Salerno, Museo Diocesano (Foto Antonio Braca)

cher und byzantinischer Liturgie liegt: Noch im späten 19. Jahrhundert, zur Zeit Gioacchino Tagliatalatas, wurde an jedem Freitag im März die Kreuzreliquie der Kathedrale zur Verehrung durch die Bevölkerung ausgestellt.¹²¹

Die »Consuetudines« des Erzbischofs Giovanni Orsini aus dem Jahr 1337 berichten, daß der Wortgottesdienst des Karfreitags in der alten Kathedrale Santa Restituta stattfand. Auf den Wortgottesdienst folgte die Kreuzverehrung. Nach dreimaligem Gesang der Antiphon *Ecce lignum crucis* wurde die Reliquie an ihrem gewohnten Ort niedergelegt und vom Erzbischof, dem Klerus und den Laien verehrt. Neapel vollzog also die Kreuzverehrung wie Jerusalem, Rom und Konstantinopel mit Hilfe einer Kreuzreliquie.¹²² Dagegen sind die plastischen Kruzifixe Neapels Sinnbilder und Objekte der kollektiven Identität der »Staurite.« Die »Staurite« sind eine neapolitanische Besonderheit. Es handelt sich um bereits im Frühmittelalter gegründete Vereinigungen von Laien zur Verbreitung des Kreuzkultes, die im späten Mittelalter den Charakter von Bruderschaften annehmen.¹²³ Zweimal im Verlauf des Kirchenjahres veranstalteten sie einen Wettlauf mit dem Kreuz. Am Passionssonntag fand der Wettlauf der *familiares* des Erzbischofs statt, »quod currant ad videndum quis eorum melius currat.«¹²⁴ Am Palmsonntag gab es einen Wettlauf der Kreuzträger der Staurite Santi Quaranta Martiri und Sant'Erasmus vor der Kirche San Giorgio Maggiore, der Gewinner erhielt den Zins der Anwohner für kirchliche Ausgaben.¹²⁵ An der Prozession des Palmsonntags waren alle Staurite mit ihren Kreuzen beteiligt. Stationskirche des Tages war San Giorgio. Die Art der Kreuze wird im Text der Ordines nicht spezifiziert, doch bereits anlässlich der Prozession zur Ostervesper erfahren wir von silbernen und aus Eisen gefertigten Prozessionskreuzen: »in qua processione tenentur ire quattuor Primicerii de stauritis Neapoli induti pluvialibus, ipsorum quilibet deferens in manibus crucem argenteam cum hasta [...]. Nec non et quaelibet staurita debet mittere crucem ferream prout est consuetum in aliis processionibus [...].«¹²⁶ Offensichtlich bleiben die Präferenz für die Kreuzreliquie und das plastische Kruzifix.

¹²¹ Zu diesem Brauch TAGLIALATELA 1877, S. 39; VITOLO 2000, S. 10. Vgl. BERNARDAKIS 1901/02, S. 258–60; PALLAS 1965, S. 69 (im Unterschied zur Verehrung eines großformatigen Kreuzes in den Passionsriten).

¹²² MALLARDO 1952, S. 32f.. Zu Jerusalem vgl. den Reisebericht der Pilgerin Egeria (383/384). Vgl. *Egeria, Itinerarium* 1995, S. 268–79. Zur päpstlichen Liturgie des Karfreitags in Rom vgl. OR 23, 9–23 (ANDRIEU 1974, S. 270–72) aus dem 8. Jahrhundert. Die römischen Titulkirchen verwandten keine Kreuzreliquie, sondern ein Kreuz, GeV XLI, *Sacramentarium Gelasianum* 1960, S. 64–67. Zu Konstantinopel BERNARDAKIS 1901/02, S. 257f.

¹²³ VITOLO 2002, S. 124–30.

¹²⁴ MALLARDO 1952, S. 29.

¹²⁵ MALLARDO 1952, S. 31. Vgl. auch VITOLO 2000, S. 23f.

¹²⁶ MALLARDO 1952, S. 35.

Kruzifixe und Tafelkreuze in Süditalien. Perspektiven der Forschung

Aus San Domenico in Neapel ist uns weder ein plastisches Kruzifix noch ein Tafelkreuz bekannt, dafür aber die legendäre Kreuzigungssikone, die zu Thomas von Aquin sprach (Abb. 21). Die Ikone ist ein Werk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie ist 1,20 m hoch bei einer Breite von 80 cm und zeigt den toten Christus zwischen Maria und Johannes. Am unteren Kreuzende befinden sich zwei betende Dominikaner.¹²⁷ Es handelt sich um eines der wenigen Tafelbilder des Due- und Trecento in Neapel.¹²⁸

Mit Blick auf San Domenico stellt sich die Frage nach einer möglichen Verbindung zwischen Tafelkreuzen und Ikonen im Westen Europas. Ist es vorstellbar, daß die Bildformen des Tafelkreuzes und der Ikone unter bestimmten Voraussetzungen in Wechselwirkung treten und inhaltlich gleichzusetzen sind? Ersetzt die Ikone in San Domenico ein Tafelkreuz mit der Darstellung des toten Christus? Oder übersprangen die Dominikaner in Neapel den Schritt des Tafelkreuzes zugunsten eines heute verlorenen *crocifisso doloroso*? Auch die Franziskaner entschieden sich ja für ein plastisches Kruzifix und teilten damit die von Elvio Lunghi für Umbrien im 14. Jahrhundert beschriebene Tendenz der Bettelordenskirchen zu plastischen Kruzifixen als Objekten der Andacht, die auf eine Phase der Tafelkreuzstiftungen folgt. Über diese Entwicklung in Süditalien ist bislang noch zu wenig bekannt, sie verdient eine eingehende Untersuchung.

In jedem Fall ergibt sich zwischen der Ansiedlung der Dominikaner in Neapel in den 20er Jahren des 13. Jahrhunderts, parallel zur Einführung des *studium generale* durch Friedrich II.,¹²⁹ und der vom frühen 14. Jahrhundert an denkbaren Stiftung eines Kruzifixes vom Typ des *crocifisso doloroso* eine zeitliche Lücke von im Zweifelsfall mehr als achtzig Jahren, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt allein die Kreuzigungssikone in San Domenico (letztes Viertel des 13. Jahrhunderts?) füllt.

Die Situation stellt sich dar wie folgt: Die Bildform des Tafelkreuzes ist in Westeuropa vom 9. Jahrhundert an überliefert. Gestalterische Details sind zunächst nicht bekannt. Wohl im 10. Jahrhundert ist mit dem Stück in Fondi der einfache Tafelkreuztyp belegt, neben den im 12. und 13. Jahrhundert der szenenflankierte Typ und der Typ mit stoff-

¹²⁷ Wie Anm. 43.

¹²⁸ Einen Überblick über die überlieferten Stücke bieten Mario Rotili und Pierluigi Leone de Castris (ROTILI 1978, S. 108, LEONE DE CASTRIS 1986, S. 464; in Auswahl).

¹²⁹ PELLEGRINI 1990, S. 27–59, bes. S. 38. Im Jahr 1231 wurde den Dominikanern die alte benediktinische Abtei San Michele Arcangelo zugesprochen. 1255 wurde der Bau neu geweiht und mit der heutigen Kirche San Domenico überbaut. Vgl. DI MEGLIO 2005, S. 15–17.



21. Kreuzigungskrone aus San Domenico. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Foto Sopr. BAS Neapel)

imitierendem Fond traten. Das Beispiel Lucca zeigt, daß Tafelkreuze unabhängig von und vor allem vor dem Auftreten der Bettelorden in zahlreichen städtischen und Ordenskirchen zu finden waren. Eine funktionale Differenzierung zwischen Tafelkreuzen und plastischen Kruzifixen ist insofern möglich, als sowohl in Lucca als auch in Arezzo die Kathedralen plastische Stücke zu bevorzugen schienen und auch die Osterliturgie zentral stattfand. Von dieser zentralen Feier ausgenommen waren die Bettelordenskirchen, die rechtlich von der Kathedrale unabhängig waren.

Aus Neapel sind uns plastische Kruzifixe, Kreuzreliquien und die Kreuzigungskrone in San Domenico bekannt. Das einzige bis heute überlieferte mittelalterliche Tafelkreuz ist das Kreuz der Confraternita della Disciplina della Croce (um 1370). Die Kruzifixe waren im Besitz der Staurite. Die Dominanz der plastischen Stücke erklärt sich möglicherweise aus ästhetischen Präferenzen und regionalen Differenzen. Neapel ist im 13. Jahrhundert, in dessen Verlauf eine Vielzahl plastischer Stücke gestiftet wurde, anders als die westliche Toskana im Due- und Trecento, in denen viele der

heute überlieferten *croci dipinte* entstanden, kein Zentrum der Tafelmalerei. Das künstlerische Interesse war auf die Möglichkeiten der Skulptur gerichtet.

Das Beispiel der drei Städte zeigt, daß die tatsächliche Bedeutung und auch die zuvor vielleicht unsichtbare Problematik einer Tafelkreuzstiftung sich nur im lokalen liturgischen und historischen Kontext erschließt. Diese Form der Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Tafelkreuzen, unter Anwendung der methodischen Standards, die bei der Erforschung monumentaler plastischer Kruzifixe entwickelt wurden, und die liturgiegeschichtliche, historische, wirtschaftsgeschichtliche und somit kulturelle Kriterien im weitesten Sinne einschließen, wird für die Tafelkreuzforschung der kommenden Jahre wesentlich sein. Eine solche Erweiterung des Blicks – der sich nicht, wie bisher viel zu oft, allein auf den stilistischen Kontext beschränken darf – verspricht Antworten auf zahlreiche Fragen, die im Rahmen des vorliegenden Textes nur in exemplarischer Weise gestellt und in ihren inhaltlichen, vor allem bildwissenschaftlichen Implikationen lediglich angerissen werden konnten.

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- ACHELIS 1930 Hans Achelis, *Die Bischofschronik von Neapel*, Leipzig 1930.
- ANDRIEU 1974 Michel Andrieu, *Les Ordines Romani du haut Moyen Age*, Bd. 3, Löwen 1974.
- ARDINGHI 1982 Giuseppe Ardinghi, »Presentazione del Crocifisso di S. Giulia, restaurato a cura della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie«, *Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, 14 (1982), S.17–24.
- Arte a Gaeta 1976 *Arte a Gaeta. Dipinti dal XII al XVIII secolo* (Ausstellungskatalog Gaeta), hg. v. L. Casanova, Florenz 1976.
- Arte nell'aretino 1974 *Arte nell'aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974* (Ausstellungskatalog Arezzo), hg. v. L. G. Boccia, C. Corsi, A. M. Maetzke u. A. Secchi, Florenz 1974.
- Arte nell'aretino 1979 *Arte nell'aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo* (Ausstellungskatalog Arezzo), hg. v. A. M. Maetzke, Florenz 1979.
- ASTRUA 1991 Paula Astrua, »Un inatteso rinvenimento di tessuti medievali«, in *Capolavori restaurati di arte tessile* (Ausstellungskatalog Ferrara), hg. v. M. Cuoghi Costantini u. J. Silvestri, Bologna 1991, S.155–57.
- AVRIL/RABEL 1995 François Avril, Claudia Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine germanique*, Bd. I, Xe-XIVe siècle, Paris 1995.
- BACCI 1995 Michele Bacci, »Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni«, in *Scultura lignea. Lucca 1200–1425* (Ausstellungskatalog Lucca), hg. v. C. Baracchini, Bd.1, Florenz 1995, S.31–41.
- BACCI 1998 —, »La croce di Santa Giulia«, *Rivista di archeologia, storia, costume*, 26.2–4 (1998), S.87–102.
- BARACCHINI 1999 Clara Baracchini, »Crocifissi dolorosi: un caso italiano«, in *Scultura e arredo* 1999, S.217–24.
- BARACCHINI/CALECA 1973 Clara Baracchini, Antonino Caleca, *Il Duomo di Lucca. Con contributi di Anna Rosa Calderoni Masetti, Gigetta Dalli Regoli, Donata Devoti*, Lucca 1973.
- Bellezza del sacro 2002 *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome* (Ausstellungskatalog), Redaktion M. Armandi u. G. Centrodi, Arezzo 2002.
- BELLI BARSALI 1988 Isa Belli Barsali, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988.
- BENAZZI 1984 Giordana Benazzi, »La croce di Alberto nel Duomo di Spoleto«, in *Quando Spoleto era romanica* (Ausstellungskatalog), Redaktion C. Fratini et al., Rom 1984, S.61–73.
- BENAZZI 1991 —, »Il crocifisso di Alberto nel Duomo di Spoleto. Una croce tra oriente e occidente«, *Art e dossier*, 63 (1991), S.34–37.
- BERNARDAKIS 1901/02 Paul Bernardakis, »Le culte de la croix chez les Grecs«, *Echos d'Orient*, 5 (1901/02), S.193–202; 257–64.
- BERTONI 1984 Luciano Bertoni, »Pieve, cattedrale e clero ad Arezzo nel tempo dei grandi vescovi ghibellini«, in *Pievi e parrocchie in Italia nel basso Medioevo (sec. XIII–XV), atti del VI Convegno di storia della chiesa in Italia (Firenze 21–25 settembre 1981)*, Bd.2, Rom 1984, S.827–35.
- BORRI CRISTELLI 2002 Luciana Borri Cristelli, »Effigies sculpta per uarios colores: devozione e storia«, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome* (Ausstellungskatalog), Redaktion M. Armandi u. G. Centrodi, Arezzo 2002, S.67–73.
- BOSKOVITS 1973 Miklòs Boskovits, »Giunta Pisano. Una svolta nella pittura italiana del Duecento«, *Arte illustrata*, 6 (1973), S.339–52.
- BOSKOVITS 1994 —, *The Origins of Florentine Painting 1100–1270*, Florenz 1994.
- BRACA 2003 Antonio Braca, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003.
- BURRESI/CALECA 1993 Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca, *Le croci dipinte*, Pisa 1993.
- BURRESI/CARLETTI/ GIACOMETTI 2002 Mariagiulia Burresi, Lorenzo Carletti, Cristiano Giacometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Ospedaletto (Pisa) 2002.
- CALECA 1982 Antonino Caleca, »Quattro croci lucchesi dipinte«, in *Il Volto Santo, storia e culto*, hg. v. C. Baracchini u. M. T. Filieri, Lucca 1982, S.76–79.
- CALECA 1983 A. Caleca, »La pittura«, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese* (Ausstellungskatalog), hg. v. C. Baracchini, Lucca 1983, S.193–206.
- CALECA 1986 —, »La pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca«, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, hg. v. E. Castelnuovo, Bd.1, Mailand 1986, S.233–64.
- CALECA 1994 —, »La pittura medievale in Toscana«, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. C. Bertelli, Mailand 1994, S.163–79.
- CAMPINI 1966 Dino Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Mailand 1966.
- CARLI 1994 Enzo Carli, *La pittura a Pisa. Dalle origini alla »bella maniera«*, Pisa 1994.

- CASCIARO 2002 Raffaele Casciario, »Ipotesi sul Maestro dei Beati Beccchetti e spunti sulla questione dei Crocifissi gotici dolorosi tra Marche e Umbria«, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana, Atti della giornata di studio (Matelica 20 novembre 1999)*, hg. v. M. Giannatiempo López u. A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002, S. 31–55.
- CHAVASSE 1982 Antoine Chavasse, »L'organisation stationnale du Carême romaine avant le VIII^e siècle. Une organisation »pastorale«, *Revue des sciences religieuses*, 56 (1982), S. 17–32.
- Cimabue ad Arezzo* 2001 *Cimabue ad Arezzo. Il crocifisso restaurato*, hg. v. C. Corsi u. P. Refice, Florenz 2001.
- Cimabue a Pisa* 2005 *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto* (Ausstellungskatalog), hg. v. M. Burresi u. A. Caleca, Pisa 2005.
- COCCHETTI PRATESI 1968 Lorenza Cocchetti Pratesi, »Precisioni su Alberto »Sozio«, *Atti del convegno di studi umbri*, 6 (1968), Bd. 2, S. 83–100.
- CONCIONI/FERRI/
GHILARDUCCI 1994 Graziano Concioni, Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994.
- COOPER 2000 Donal Albert Cooper, In medio ecclesiae. *Screens, Crucifixes and Shrines in the Franciscan Church Interior in Italy (c. 1230 – c. 1400)*, 2 Bde., Boston Spa 2000.
- Croce* 2000 *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI* (Ausstellungskatalog), hg. v. Boris Ulianich mit G. Curzi u. B. Daprà, Neapel 2000.
- Crocifissi dolorosi* 1998 *Crocifissi dolorosi* (Ausstellungskatalog Cagliari), hg. v. G. Zanzu, Cagliari u. Sassari 1998.
- DE DOMINICI 2003 Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, hg. v. Fiorella Sricchia Santoro u. Andrea Zezza, Neapel 2003.
- DE FRANCOVICH 1937 Géza de Francovich, »A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy«, *Art Bulletin*, 19 (1937), S. 5–57.
- DE FRANCOVICH 1938 —, »L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso«, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2 (1938), S. 143–61.
- DE FRANCOVICH 1937–40 —, »Holzkruzifixe des 13. Jahrhunderts in Italien«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5 (1937–40), S. 152–72.
- DELUMEAU 1996 Jean Delumeau, *Arezzo. Espace et sociétés 715–1230* (Collection de l'École Française de Rome 219), 2 Bde., Rom 1996.
- DE MINICIS/MOLINARI 2003 Elisabetta De Minicis, Alessandra Molinari, »I nuovi scavi sulla collina del Pionta ad Arezzo: una cittadella vescovile tra alto e bassomedioevo. Notizie preliminari«, *Archeologia medievale*, 30 (2003), S. 299–332.
- Deposizione lignea* 2004 *La deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (Ausstellungskatalog Montone), hg. v. G. Saporì u. B. Toscani, Mailand 2004.
- DI DARIO GUIDA 1993 Maria Pia Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli u. Messina, 2. Aufl., 1993.
- DI MEGLIO 2005 Rosalba Di Meglio, »Ordini mendicanti e città: l'esempio di San Lorenzo Maggiore a Napoli«, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, Atti della II Giornata di Studi su Napoli, hg. v. S. Romano u. N. Bock, Neapel 2005, S. 15–26.
- DI NATALE 1992 Maria Concetta Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.
- DI SIMONE 2004 Leo Di Simone, *Vexilla Regis. La croce dipinta di Mazara del Vallo, icona pasquale della liturgia*, Panzano in Chianti 2004.
- DRISCOLL 2005 Alice Ann Driscoll, *Alberto »Sotio», 1187, and Spoleto: The Umbrian Painted Cross in Italian Medieval Art*, Ph. D. Thesis, University of North Carolina, Chapel Hill, 2005.
- Duecento* 2000 *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (Ausstellungskatalog), hg. v. M. Medica mit S. Tumidei, Venedig 2000.
- Egeria, Itinerarium* 1995 *Egeria, Itinerarium. Reisebericht. Mit Auszügen aus Petrus Diaconus, De locis sanctis, Die heiligen Stätten*. Übersetzt u. eingeleitet v. Georg Röwekamp, unter Mitarbeit v. Dietmar Thönnies, Freiburg, Basel, Wien, Barcelona u. New York 1995.
- FELD 1990 Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden, New York, Kopenhagen u. Köln 1990.
- FERRETTI 1976 Massimo Ferretti, »Una Croce a Lucca. Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca«, *Paragone*, 27.317–319 (1976), S. 19–40.
- FUSETTI/VIRILLI 1991 Sergio Fusetti, Paolo Virilli, »Il restauro [del crocifisso di Alberto nel Duomo di Spoleto]«, *Art e dossier*, 63 (1991), S. 36f.
- GARRISON 1998 Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index, new edition on CD-ROM with rev. bibliogr. and iconclass*, London 1998.
- GAZZARRINI 1982 Stefano Gazzarrini, »La festa e la processione del Volto Santo«, in *Il Volto Santo, storia e culto* (Ausstellungskatalog), hg. v. C. Baracchini u. M. T. Filieri, Lucca 1982, S. 117–32.
- Gesta episcoporum neapolitanorum* 1878 *Gesta episcoporum neapolitanorum* (Ende 9./frühes 10. Jahrhundert), hg. v. G. Waitz, MGH SS rer lang et ital saec. VI–IX, Hannover 1878, S. 398–466

- GIOTTO 2001 Giotto. *La Croce di Santa Maria Novella*, hg. v. M. Ciatti u. M. Seidel, Florenz 2001.
- GIUSTI 1946 Martino Giusti, »L'ordo officiorum della cattedrale di Lucca«, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, Bd.2, Vatikanstadt 1946, S.523–66.
- GRÄF 1959 Hermann J. Gräf, *Palmweihe und Palmprozessionen in der lateinischen Liturgie*, Kaldenkirchen 1959.
- GRISAR 1925 Hartmann Grisar, *Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte. Stationen, Perikopen, Gebräuche*, Freiburg i. Br. 1925.
- GSCHWEND 1965 Kolumban Gschwend, *Die Depositio und Elevatio crucis im Raum der alten Diözese Brixen. Ein Beitrag zur Geschichte der Grablegung am Karfreitag und der Auferstehungsfeier am Ostermorgen*, Sarnen 1965.
- GUERRINI 1921 Franciscus-M. Guerrini, *Ordinarium iuxta ritum sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum*, Rom 1921.
- HOFFMANN 2000 Godehard Hoffmann, »Der Crucifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol zu Köln. Neue Erkenntnisse nach seiner Restaurierung und ihrer Bedeutung für die Kunst des frühen 14. Jahrhunderts«, *Colonia Romanica*, 15 (2000), S.9–82.
- KARTSONIS 1986 Anna D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.
- KRAUSE 1987 Hans-Joachim Krause, »Imago ascensionis« und »Himmelloch«. Zum »Bild«-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hg. v. F. Möbius u. E. Schubert, Weimar 1987, S.281–353.
- KRÜGER 1993 Klaus Krüger, »Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento«, in *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*, hg. v. Th. W. Gaehtgens, Bd.2, Berlin 1993, S.423–36.
- LENTES 2000 Thomas Lentes, »Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts«, in *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. v. K. Krüger u. A. Nova, Mainz 2000, S.21–46.
- LEONE DE CASTRIS 1986 Pierluigi Leone de Castris, »Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione«, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, hg. v. E. Castelnovo, Bd.1, Mailand 1986, S.461–512.
- LIPPHARDT 1990 Walther Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Bd.4, Berlin u. New York 1990
- LISNER 1961 Margrit Lisner, »Der romanische Kruzifixus in S. Vincenzo a Torri bei Florenz«, *Pantheon*, 19 (1961), S.195–203.
- LISNER 1970 —, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970.
- LUCHTERHANDT 2002 Manfred Luchterhandt, »Von der Ikone zum Retabel. Offizienliturgie und Tafelbildgebrauch im Dugento, Erster Teil: Die Kreuzoffizien«, *Westfalen*, 80 (2002), S.267–322.
- LUNGI 2000 Elvio Lunghi, *La passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000.
- MAETZKE 2002 Anna Maria Maetzke, »I tre crocifissi medievali della Cattedrale di Arezzo«, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome* (Ausstellungskatalog), Redaktion M. Armandi u. G. Centrodi, Arezzo 2002, S.15–26
- MAIETTA 2000 Ida Maietta, »Vicende conservative e restauri dei crocifissi lignei«, in *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI* (Ausstellungskatalog), hg. v. B. Ulianich mit G. Curzi u. B. Daprà, Neapel 2000, S.137–42.
- MALLARDO 1952 Domenico Mallardo, »La Pasqua e la Settimana Maggiore a Napoli del secolo V al XVI«, *Ephemerides liturgicae*, 66 (1952), S.3–36.
- MARCATO 1993 Elena Marcato, »Influssi bizantini nelle croci dipinte del Museo di Villa Guinigi di Lucca«, *Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, Atti e memorie*, 15 (1993), S.91–102.
- MAYR-HARTING 1999 Henry Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte*, 2. Auflage Stuttgart, Zürich 1999.
- MICHEL/SCHULZE 2000 Annegret Michel, Andreas Schulze, »Konservierung und Restaurierung einer beweglichen Christusfigur der Spätgotik aus der Nicolaikirche zu Döbeln/Sachsen«, *Die Denkmalpflege*, 58 (2000), S.41–44.
- NANNIPIERI 1982 Silvia Nannipieri, »La festa del Volto Santo: le disposizioni di Governo«, in *Il Volto Santo, storia e culto* (Ausstellungskatalog), hg. v. C. Baracchini u. M.T. Filieri, Lucca 1982, S.103–16.
- NAVARRO 1987 Fausta Navarro, »La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento«, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, hg. v. F. Zeri, Bd.2, Mailand 1987, S.446–77.
- NAVARRO 1997 —, »Riconsiderando il Crocefisso sagomato di Montecassino«, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, hg. v. C. Acidini Luchinat et al., Florenz 1997, S.95–102.
- ORTNER 1994 Eva Ortner, »Das Heilige Kreuz von Polling wird untersucht«, *Kunstchronik*, 47 (1994), S.730, 747–49.

- ORTNER 1996 —, »Das Pollinger Kruzifix«, in *Das Heilige Kreuz von Polling, Geschichte und Restaurierung* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 85), München 1996, S.7–70.
- ORTNER 1997 —, »Das Pollinger Kruzifix«, in *Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 8.–9. Mai 1996*, hg. v. E. Emmerling u. C. Ringer, München 1997, S.87–98.
- ORTOLANI 1931–32 Sergio Ortolani, »La Crocefissione di San Domenico Maggiore a Napoli«, *Bollettino d'Arte*, 25 (1931–32), S.53–64.
- PACE 1994 Valentino Pace, »La pittura medievale in Campania«, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. C. Bertelli, Mailand 1994, S.243–60.
- PAGELLA 1993 Enrica Pagella, »La croce di Vercelli. Prime osservazioni dal restauro in corso«, in *Il Classicismo: medioevo, rinascimento, barocco. Atti del colloquio Cesare Gnudi svoltosi nell'aprile 1986 a Bologna*, hg. v. E. De Luca, Bologna 1993, S.91–99.
- PALAZZO 1993 Eric Palazzo, *Le Moyen Age. Des origines au XIII^e siècle, Histoire des livres liturgiques*, Paris 1993.
- PALLAS 1965 Demetrios I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965.
- PANTONI 1967 Angelo Pantoni, »Un crocifisso sagomato con le immagini dei principi degli apostoli a Montecassino«, *Benedictina*, 14 (1967), S.225–33.
- PARLATO 1994 Enrico Parlato, »La pittura medievale in Umbria«, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, hg. v. C. Bertelli, Mailand 1994, S.180–96.
- PASSALACQUA 1980 *I Codici liturgici miniati dugenteschi nell'archivio capitolare del duomo di Arezzo*, hg. v. R. Passalacqua (Inventari e cataloghi toscani 3), Florenz 1980.
- PELLEGRINI 1984 Luigi Pellegrini, »Cura parrocchiale e organizzazione territoriale degli ordini mendicanti tra il secolo XIII e il secolo XVI«, in *Pievi e parrocchie in Italia nel basso Medioevo (sec. XIII–XV), atti del VI Convegno di storia della Chiesa in Italia (Firenze 21–25 settembre 1981)*, Bd.1, Rom 1984, S.279–305.
- PELLEGRINI 1990 —, »Territorio e città nella dinamica insediativa degli ordini mendicanti in Campania«, in *Gli ordini mendicanti e la città. Aspetti architettonici, sociali e politici*, hg. v. J. Raspi Serra, Mailand 1990, S.27–59.
- PERONI 1970 Adriano Peroni, »Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia«, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, hg. v. V. Miložič, Bd.2, Mainz 1971, S.75–109.
- PIGLIONE 1994 Cinzia Piglione, »Le grandi oreficerie«, in *Piemonte Romanico*, hg. v. Giovanni Romano, Turin 1994, S.422–44.
- QUINTAVALLE 1932 Armando Ottaviano Quintavalle, »Due crocifissi campani del secolo XI«, *Dedalo*, 12 (1932), S.925–32.
- QUINTAVALLE 1934 —, »Sette crocifissi romani nelle chiese napoletane«, *L'arte*, 37 (1934), S.433–61.
- RAMPOLD 1999 Reinhard Rampold, »Gotische Kruzifixe mit schwenkbaren Armen – Neuentdeckung in Tirol«, *Der Schlern*, 73 (1999), S.425–36.
- ROTILI 1978 Mario Rotili, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Neapel 1978.
- Sacramentarium Gelasianum* 1960 *Sacramentarium Gelasianum*, hg. von L. C. Mohlberg in Verbindung mit L. Eizenhöfer und P. Siffrin (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes 4), Rom 1960.
- Sacre passioni* 2000 *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo* (Ausstellungskatalog Pisa), hg. v. Mariagiulia Burrese, Mailand 2000.
- SALMI 1971 Mario Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971.
- SANDBERG-VAVALÀ 1928 Evelyn Sandberg-Valalà, »Quattro croci romaniche a Sarzana e a Lucca«, *Dedalo*, 9 (1928), S.65–96, 129–44.
- SANDBERG-VAVALÀ 1929 —, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.
- Santa Croce di Lucca* 2003 *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini, atti del convegno Lucca, Villa Bottini, 1–3 marzo 2001*, Empoli 2003.
- SAPORI/TOSCANI 2004 Giovanna Saporì, Bruno Toscani, »Proposte per un ordinamento di materiali e problemi«, in *La deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (Ausstellungskatalog Montone), hg. v. G. Saporì u. B. Toscani, Mailand 2004, S.15–63.
- SARI 1987 Aldo Sari, »Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna«, *Biblioteca francescana sarda*, 1 (1987), S.281–322.
- SCAVIZZI 1967 Giuseppe Scavizzi, »Nuovi appunti sul Quattrocento campano«, *Bollettino di Storia dell'Arte*, 52.1 (1967), S.20–29.
- SCHLEICHER 1990 Barbara Schleicher, »Die drei romanischen Kruzifixe im Diözesanmuseum Arezzo und ihre Fassungen des 13. Jahrhunderts – Ergebnisse der Restaurierung«, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4 (1990), S.333–43.

- SCHNEIDER
BERRENBURG 1975 Rüdiger Schneider Berrenberg, »Gemalte Kruzifixe außerhalb Italiens. Ein Beitrag zur Verbreitung der »croci dipinte««, *Das Münster*, 28 (1975), S. 203–17.
- SCHÜPPEL 2005 Katharina Christa Schüppel, *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005.
- SCHÜPPEL 2007 —, »Fede e iconografia: le croci di Ariberto«, in *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, hg. v. E. Bianchi u.a., Cinisello Balsamo 2007, S. 289–307.
- SCHÜPPEL 2009 —, »Der Gekreuzigte als Himmelsleiter. Das Kruzifix in S. Pietro in Fondi«, *Iconographica*, 8 (2009), S. 29–41.
- SCHULZE 1999 Andreas Schulze, »Der sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik«, in *Polychrome Skulptur in Europa – Technologie, Konservierung, Restaurierung – Tagungsbeiträge*, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1999, hg. v. U. Schießl und R. Kühnen, Dresden 1999, S. 126–32.
- Scultura e arredo* 1999 *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria, Atti del primo convegno, Pergola 24–25 ottobre 1997*, hg. v. G. B. Fidanza, Pergola u. Ponte San Giovanni (Perugia) 1999.
- Scultura lignea in Basilicata* 2004 *Scultura lignea in Basilicata. Dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, hg. v. P. Venturoli (Ausstellungskatalog Matera), Turin, London, Venedig u. New York 2004.
- Scultura lignea. Lucca 1200–1425* 1995 *Scultura lignea. Lucca 1200–1425*, hg. v. C. Baracchini (Ausstellungskatalog Lucca), 2 Bde., Florenz 1995.
- Sculture lignee* 1950 *Sculture lignee nella Campania*, hg. v. F. Bologna u. R. Causa (Ausstellungskatalog), Neapel 1950.
- SEIDEL 2001 Max Seidel, »Il crocifixo grande che fece Giotto«. Problemi stilistici«, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, hg. v. M. Ciatti u. Max Seidel, Florenz 2001, S. 65–157.
- SEIDEL 2003 —, »Giotto: la Croce di Santa Maria Novella«, in ders., *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Bd. 1, Pittura, Venedig 2003, S. 81–160.
- SEMPFF 1987 Michael Semff, »Zu drei romanischen Holzcrucifixen aus dem Dom von Arezzo«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 41 (1987), S. 16–28.
- SILVA 1980 Romano Silva, »Il restauro della croce dipinta della chiesa di Santa Giulia a Lucca«, *Prospettiva*, 21 (1980), S. 99f.
- Splendori di Bisanzio* 1990 *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia* (Ausstellungskatalog Ravenna), hg. v. G. Morello, Mailand 1990.
- STRINATI/TARTUFERI 2004 *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* (Ausstellungskatalog), hg. v. T. Strinati u. A. Tartuferi, Rom 2004.
- STUBBLEBINE 1987 James H. Stubblebine, »A Crucifix for Saint Bona«, *Apollo*, 125 (1987), S. 160–65.
- TAGLIALATELA 1877 Gioacchino Tagliatela, *La stauroteca di S. Leonzio nella cattedrale di Napoli*, Neapel 1877.
- TAFI 1994 Angelo Tafi, *La Pieve S. Maria in Arezzo*, Cortona 1994.
- TARTUFERI 1998 Angelo Tartuferi, »Trecento lucchese. La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino«, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento* (Ausstellungskatalog Lucca), hg. v. M. T. Filieri, Livorno 1998, S. 42–63.
- TAUBERT 1978 Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung – Fassung – Restaurierung*, München 1978, S. 38–50.
- TAUBERT/TAUBERT 1969 Gesine u. Johannes Taubert, »Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen«, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), S. 79–121.
- Tesori* 1986 *Tesori d'arte dei musei diocesani* (Ausstellungskatalog), hg. v. Pietro Amato, Rom 1986.
- THIEME 1997 Christina Thieme, »Das Heilige Kreuz von Polling«, in *Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, Internationales Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 8.–9. Mai 1996*, hg. v. E. Emmerling u. C. Ringer, München 1997, S. 99–112.
- TOMASI 2000 Michele Tomasi, »Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del »Crocifisso doloroso««, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo* (Ausstellungskatalog Pisa), hg. v. M. Buresi, Mailand 2000, S. 57–76.
- TRIPPS 2000 Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, 2., überarbeitete Auflage, Berlin 2000.
- ULIANICH 2002 Boris Ulianich, »Il Crocifisso di Fondi. Il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?«, in *Fondi tra Antichità e Medioevo, atti del convegno, 31 marzo – 1 aprile 2000*, hg. v. T. Piscitelli Carpino, Fondi 2002, S. 250–306.
- VAN DIJK 1963 *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and Related Documents (1243–1307)*, hg. v. S. J. P. Van Dijk, 2 Bde., Leiden 1963.

- Verso Cimabue 2001 *Verso Cimabue. Crocifissi e croci dipinte nella diocesi di Arezzo (secoli XII–XIII)* (Ausstellungskatalog Arezzo), hg. v. M. Donati u. P. Refice mit G. Caporali, G. Gennai u. P. Mirizio in Zusammenarbeit mit J. Donnini, Texte von P. Refice, Florenz 2001.
- VASARI 1967 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. R. Bettarini, kommentiert v. P. Barocchi, Bd.2, Florenz 1967.
- VIALE 1939 Vittorio Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (Ausstellungskatalog), Turin 1939.
- VIALE FERRERO 1966 Mercedes Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Turin 1966.
- VITOLO 2000 Giovanni Vitolo, »Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII–XIV«, in *Medioevo – Mezzogiorno – Mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*, hg. v. G. Rossetti u. G. Vitolo, Bd.2, Neapel 2000, S.3–34.
- VITOLO 2002 —, »Culto della croce e identità cittadina. Il culto della Croce a Napoli tra devozione e pratica assistenziale«, in *Santa Croce e Santo Volto. Contribuiti allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX–XV)*, hg. v. G. Rossetti, Pisa 2002, S.119–52.
- VON EUW 1999 Anton von Euw, *Die Prachthandschriften aus Echternach*, in *Die Abtei Echternach 698–1998*, hg. v. M. C. Ferrari et al., Luxemburg 1999, S.165–202.
- WEBER 1987 Hans-Ruedi Weber, *Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie*, Bern, Frankfurt am Main, New York u. Paris 1987.