

CHRISTIAN HECHT

VON DER IMAGO PIETATIS ZUR GREGORSMESSE

IKONOGRAPHIE DER EUCHARISTIE VOM HOHEN MITTELALTER BIS ZUR EPOCHE DES HUMANISMUS

Ewald M. Vetter gewidmet

Der Schmerzensmann¹ – die Imago Pietatis – ist ein Bildthema, das sich nicht in die Kategorien des neuzeitlichen Bildbegriffs einordnen läßt. Die Darstellung eines selbständig stehenden oder sitzenden Toten widerspricht in eklatanter Weise dem Prinzip der Einheit von Zeit, Ort und Handlung.² Besonders neuere prominente Werke wie etwa Michelangelos Christus in Santa Maria sopra Minerva³ oder der Christus auf Raffaels Disputa⁴ wurden daher immer wieder unkorrekt gedeutet, um sie dem neuzeitlichen Bildverständnis anzupassen. Dennoch handelt es sich auch noch bei diesen beiden vergleichsweise späten Beispielen um Schmerzensmann Darstellungen, die der Tradition der mittelalterlichen Ikonographie folgen: Christus, der als lebender Toter – nicht etwa als verherrlichter Auferstandener – die Wundmale der Kreuzigung trägt, aber nicht ans Kreuz genagelt ist.

Die Varianten des Bildtyps sind vielfältig: Christus als Halb- oder als Ganzfigur, mit geschlossenen oder offenen Augen, mit unterschiedlichsten Armhaltungen. Hinzu kommt, daß das Beiwerk stark differiert; das hinter dem Körper erscheinende Kreuz dürfte dabei das älteste Attribut sein, etwas jünger sind die offene Grabkufe und die Leidenswerkzeuge. Doch welche Bildformulierungen auch gewählt werden, niemals entsprechen sie einer biblischen Vorgabe, vielmehr sind sie immer in einem ganz grundsätzlichen Sinne paradox: ein selbständig aufrecht stehender Toter.

In geradezu klassischer Ausprägung (Abb. 1) sieht man die Merkmale des Schmerzensmannes auf einem um 1495 entstandenen Kupferstich des Israhel van Meckenem (ca. 1440/45–1503).⁵ Auf dem Blatt findet sich auch die aus-

drückliche Benennung als »ymago pietatis«. Die wichtige Inschrift lautet vollständig: »Hec ymago contrefacta e[st] ad instar e[t] si[mi]litudine[m] illi[us] prime ymagi[ni]s pietatis custodite in ecc[les]ia s[an]c[t]e crucis i[n] urbe romana quam fecerat depingi sanctissim[us] gregori[us] p[a]p[a] magnu[s] p[ost] habita[m] ac s[ibi] ostensa[m] desup[er] vision[em]«. ⁶

Israhel van Meckenem stellt nicht irgendeinen Schmerzensmann dar, er reproduziert mit vergleichsweise großer Detailtreue jene berühmte Mosaikikone (Abb. 2), die, wie man auf dem Blatt selbst liest, »in ecc[les]ia s[an]c[t]e crucis i[n] urbe romana« aufbewahrt wird, also in Santa Croce in Jerusalem in Rom. Auf dasselbe Vorbild geht auch ein weiterer, in manchen Zügen sogar noch genauerer Stich Israhel van Meckenems zurück; in der Inschrift dieses deutlich kleineren Blattes wird Santa Croce allerdings nicht genannt.⁷ Es handelt sich bei beiden Werken um zwei der frühesten bekannten Reproduktionsstiche,⁸ und es ist sicherlich kein Zufall, daß man angesichts der vielen damals bereits vorhandenen Schmerzensmann Darstellungen Wert auf die Wiedererkennbarkeit des römischen Vorbildes legte. Gleichzeitig ist die Genauigkeit, mit der diese Aufgabe erfüllt wird, ein eindeutig neuzeitlicher Zug. Israhel van Meckenem könnte das römische Original durchaus gekannt haben. Aber selbst wenn seine Stiche auf eine verlorene fremde Vorlage zurückgehen sollten, kann kein Zweifel daran bestehen, daß er – in Bild und Wort – die authentische römische Überlieferung wiedergegeben hat. Schon deshalb kommt seinen Stichen große Bedeutung zu.

¹ Die Literatur zu diesem Thema ist außerordentlich umfangreich. Grundlegend: VETTER 1972, S. 172–242; an neueren Arbeiten seien beispielhaft genannt: KRETZENBACHER 2001; SENSI 2000; RIDDERBOS 1998; ZIMMERMANN 1997; BELTING 1981; von älteren Werken bis heute wichtig: BERLINER 2003; LOSSOW 1948/49; OSTEN 1935; BAUERREISS 1931; PANOFKY 1927. Wichtige Aufschlüsse wird sicherlich der Band *Bild der Erscheinung* 2005 bringen.

² Vgl. bes. SHAFESBURY 1968.

³ Vgl. z. B. PANOFKY 1991, bes. S. 166–69. Die Deutung als Schmerzensmann ergibt sich eindeutig aus der Ikonographie der ausgeführten Statue (Wundmale und Leidenswerkzeuge). Die Frage, welche inhaltlichen Vorstellungen die Auftraggeber ursprünglich gehabt haben, ist davon selbstverständlich unabhängig.

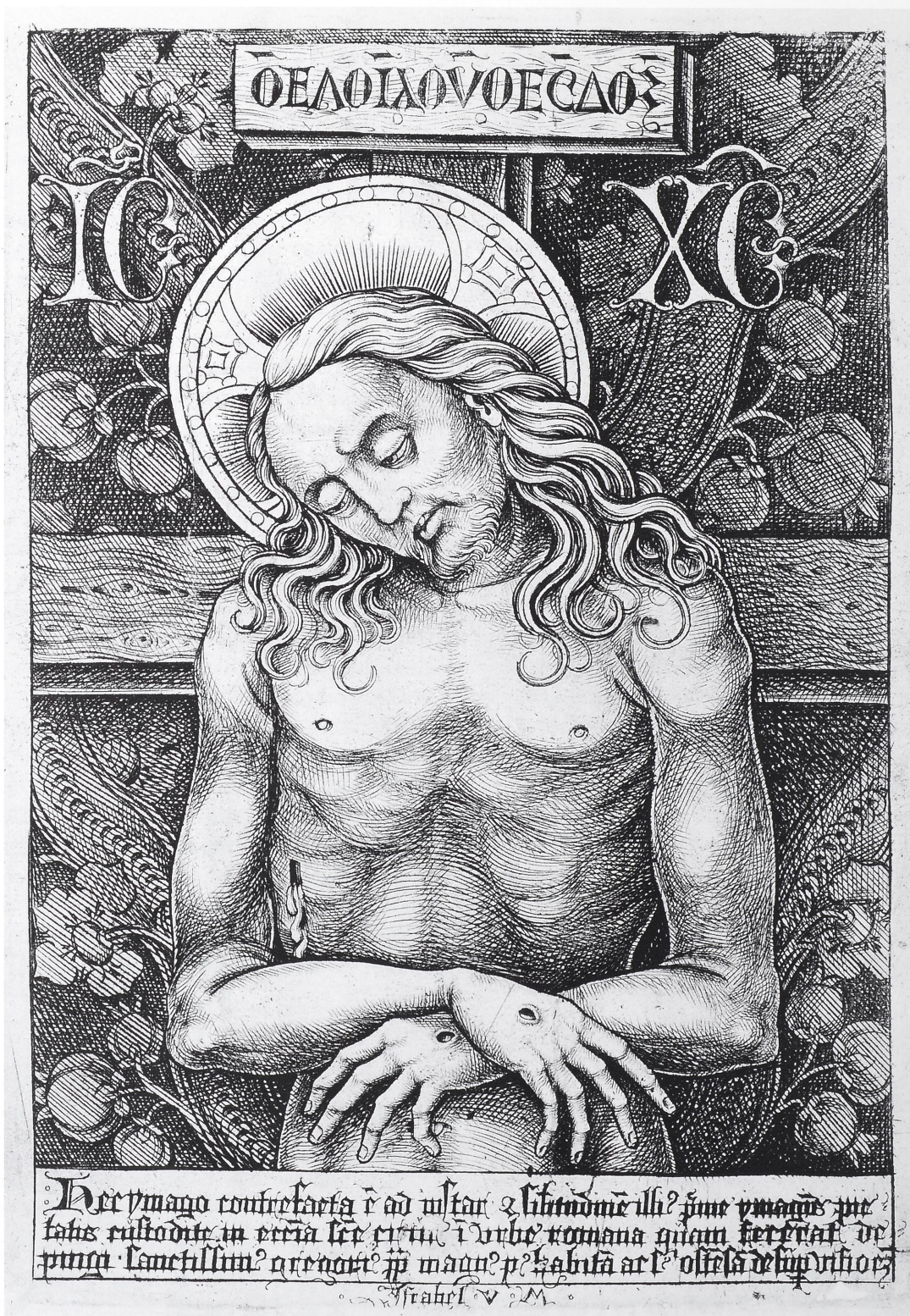
⁴ Vgl. z. B. PFEIFFER 1975, S. 51. Die Deutung des Christus der Disputa als Schmerzensmann läßt sich wegen des Bezugs zur Eucharistie kaum bezweifeln.

⁵ *Illustrated Bartsch* 1981, S. 132 (Nr. 135 [251]). Vgl. BREITENBACHER 1974.

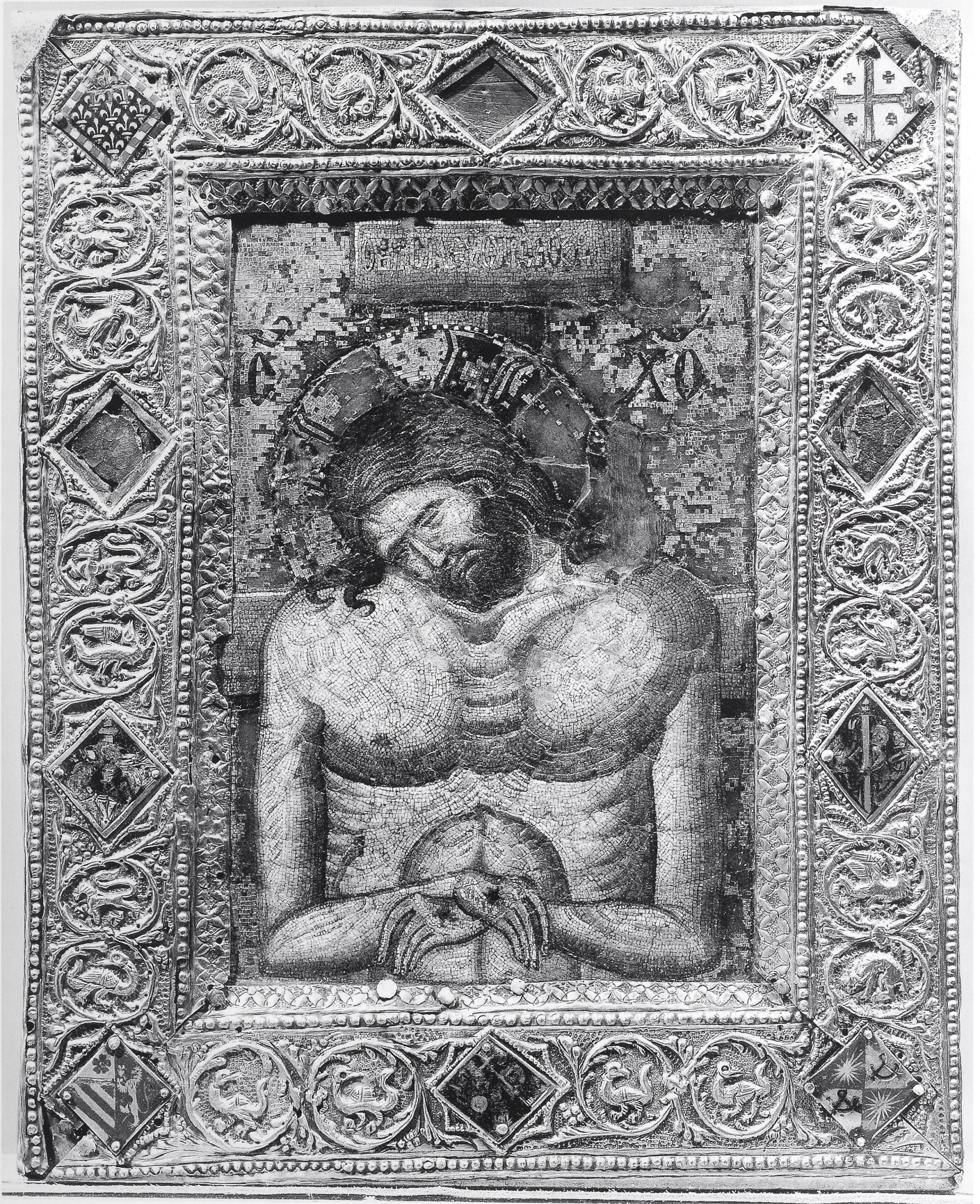
⁶ »Dieses Bild ist gemacht nach der Gestalt und dem Vorbild jenes ersten 'Bildes der Pietas', das in der Kirche des Heiligen Kreuzes in der Stadt Rom aufbewahrt wird, das der sehr heilige Papst Gregor der Große nach einer ihm zuteilgewordenen und aus der Höhe gezeigten Vision malen ließ.« Für wertvolle Ratschläge bei der Auflösung der Abkürzungen und für die Durchsicht der Übersetzung sei Herrn Reinhard Gruhl sehr herzlich gedankt.

⁷ *Illustrated Bartsch* 1981, S. 133 (Nr. 136 [252]). Vgl. BREITENBACHER 1974; die Inschrift lautet »Hec ymago co[n]trefacta e[st] ad si[mi]litudine[m] illi[us] p[ri]me ymagi[ni]s pietat[is] qua[m] fece[r]at depingi s[an]c[t]i gregori[us] p[a]p[a] m[agn]i p[ost] habita[m] ac sibi oste[n]sa[m] desup[er] visionem«. – »Dieses Bild ist gemacht nach der Gestalt jenes ersten ›Bildes der Pietas‹, das der sehr heilige Papst Gregor der Große nach einer ihm zuteilgewordenen und aus der Höhe gezeigten Vision malen ließ.«

⁸ Vgl. PARSHALL 1993, bes. S. 556–60.



1. Israhel van Meckenem, Stich nach der Mosaikikone aus Santa Croce in Gerusalemme in Rom



2. Mosaikikone. Rom, Santa Croce in Gerusalemme

Die von Israhel van Meckenem dargestellte Mosaikikone aus Santa Croce ist, wie Carlo Bertelli nachweisen konnte, ein byzantinisches Werk, das an einem Schnittpunkt östlicher und westlicher Kunst um 1300 entstand und über das Katharinenkloster auf dem Sinai und Apulien gegen 1385/86 nach Rom gelangte.⁹ Die kleine, ohne ihren Rahmen nur 19x13 cm messende Mosaikikone bildet das Zentrum eines reliquienbestückten Triptychons.¹⁰ Diese Komposition, die, von kleineren Veränderungen abgesehen, dem späteren Mittelalter entstammen muß, wird durch einen neueren Segmentbogengiebel bekrönt, der die Inschrift trägt: »FVIT S[ANCTI] GREGORI[I] MAGNI PAPAE«. Damit verweist bereits die Präsentation der Ikone auf die legendarische Tradition,¹¹ die dieses Werk mit einer eucharistischen Vision verbindet, die Papst Gregor dem Großen (590–604) in Santa Croce in Gerusalemme zuteil geworden sein soll. Dieses Legendenmotiv bestimmte nicht nur die Bildformulierung der Gregorsmesse, sondern beeinflusste auch die weitere Entwicklung der Schmerzensmann-Ikonographie, die am Ende des 14. Jahrhunderts allerdings schon lange nicht mehr ungewöhnlich war.

Europaweite Wirkung vermochte die Mosaikikone aber nur auszuüben, weil sie durch ihre Aufbewahrung in Santa Croce bzw. durch ihre Verbindung mit Gregor dem Großen zu einem »römischen« Bild geworden war. Das machen nicht nur die Texte auf den Stichen Israhel van Meckenems deutlich, sondern auch zahlreiche Inschriften auf Darstellungen der Gregorsmesse.¹² Es spricht dabei für die einmalige Stellung Roms, daß hier noch im späten Mittelalter einer östlich geprägten, neu in die Stadt gekommenen Ikone eine große Rolle zuwachsen konnte. Eine entscheidende Voraussetzung dafür war, daß es in Rom zur damaligen Zeit sehr viel mehr lebendige Zeugnisse ostkirchlicher Tradition gab als – mit Ausnahme vielleicht von Venedig – in irgendeiner anderen westlichen Metropole. Seit dem Ende des Exils von Avignon und der Beilegung des großen abendländischen Schismas erlebte diese Tradition durch die päpstliche Politik sogar eine gewisse Neubelebung. Im 15. Jahrhundert kulminierten die Bemühungen um eine Wiedervereinigung mit der griechischen Kirche im Unionskonzil von Ferrara-Florenz (eröffnet 1438) und den Kreuzzugsbe-

strebungen Pius' II. (1458–64).¹³ Letztlich läßt sich der Erfolg des Bildthemas des Schmerzensmannes jedoch nur verstehen, wenn man versucht, seinen Ursprung genauer zu klären.

Die Mosaikikone von Santa Croce in Gerusalemme verweist nicht nur aufgrund ihres Stils, sondern auch wegen des Kreuzestitulus, der die griechische Inschrift »BACILEYC THC ΔΟΞΗC« (»König der Herrlichkeit«) trägt,¹⁴ auf einen östlichen Ursprung des Bildformulars.

Die übliche Deutung des östlichen Bildtyps, der auf Griechisch »Akra Tapeinosis«¹⁵ (»Tiefste Erniedrigung«) heißt, besagt, daß es sich hier um eine verkürzte Grablegung Christi handelt.¹⁶ Andere Erklärungsversuche sehen in der Darstellung eine Verbildlichung des »Vir dolorum« aus den Gottesknechtliedern des Propheten Jesaja¹⁷ (vgl. Is 53, 3).

Die Frage nach der Entstehung des paradoxen Bildformulars wird durch die Einordnung in die Passionsgeschichte allerdings ebensowenig beantwortet wie durch die Heranziehung des Alten Testaments. Auch der Verweis auf den byzantinischen Kunstkreis verschiebt nur das Problem.

Grundsätzlich gab es im Osten wie im Westen dieselben theologischen Voraussetzungen für die »Akra Tapeinosis« bzw. die Imago Pietatis – sie lagen im Bereich der Liturgie. In den Texten der lateinischen wie der griechischen Liturgie finden sich immer wieder Paradoxien, die dadurch bedingt sind, daß Vergangenes als gegenwärtig rekapituliert wird. Besonders deutlich ist das in der Liturgie der Kar- und Ostertage, etwa bei den Improperien¹⁸ des Karfreitags, in denen der leidende und tote Christus eine Klagerede an sein Volk richtet. Ähnlich paradox lautet eine Zeile der lateinischen Ostersequenz: »Dux vitae mortuus regnat vivus«.¹⁹ Die Liturgie ist zwar das Umfeld, in dem der Schmerzensmann denkbar ist und in dem diese Bilderfindung erfolgreich war, sie bietet aber keine Erklärung dafür, wieso sich die Imago Pietatis erst im 13. Jahrhundert ausgebildet hat. Die einschlägigen Texte waren damals schon mehrere hundert Jahre alt.

Daß der Ursprung der Imago Pietatis nicht allein in der byzantinischen Kunst zu suchen ist,²⁰ erweist bereits die Tatsache, daß die frühesten, sicher datierbaren Beispiele westlicher Herkunft sind. So findet sich die älteste als

⁹ BERTELLI 1967; vgl. auch ROMANO 1990.

¹⁰ »Finalmente vi sono altre cento trentasette cassette di Reliquie di Santi, e Sante, i cui nomi proprj per l'antiquità non si distinguono, ed una immagine della Pietà fatta in musaico, la quale è nel mezzo delle suddette Reliquie, e questo Reliquiario fu di S. Gregorio Papa.« BESOZZI 1750, S. 149f.; vgl. ROMANO 1990.

¹¹ Vgl. bes. BROWE 1938, S. 97f. u. 113–15; VETTER 1972, S. 217f., 224f. u. 228f.; SENSI 2000.

¹² Vgl. VETTER 1972, S. 215–20. Für weitere Texte s. SENSI 2000, S. 132–48.

¹³ Vgl. PASTOR 1886–1931, Bd. 2 (1925), bes. S. 15–19, 241–89 u. passim; vgl. VRIES 1963, bes. S. 65–73.

¹⁴ PALLAS 1965, S. 226–36.

¹⁵ Vgl. PALLAS 1965, S. 197–289, bes. S. 231f.

¹⁶ Diese Deutung findet sich bereits 1916 bei MILLET 1919, S. 483–88.

¹⁷ Vgl. ZIMMERMANN 1972, bes. S. 62.

¹⁸ Vgl. z. B. DRUMBL 1973.

¹⁹ Abgedruckt z. B. in *Analecta hymnica* 1961, S. 12–14, hier S. 12.

²⁰ Vgl. dagegen BELTING 1981, S. 160–188.

Schmerzensmann zu verstehende Darstellung Christi in der um 1233 entstandenen Handschrift der *Chronica Majora* des Matthaues Paris²¹ (um 1200–um 1259). Leider gibt Matthaues keinen schriftlichen Hinweis auf das eigentümliche, isoliert gezeigte Gesicht Christi; eine »Veronika« ist es zweifellos nicht, denn diese kommt ebenfalls bei ihm vor, einmal direkt neben dem Kopf des leidenden Christus, ein zweites Mal separat. Letztere ist inschriftlich eindeutig gekennzeichnet.²²

Fast genauso alt wie der Schmerzensmann aus der Chronik des Matthaues Paris ist jener, den man auf einer spätestens um 1250 entstandenen Patene sieht, die zur Ausstattung der Johanniskirche in Werben an der Elbe gehört.²³ Die Inschrift unterstreicht das von der Funktion der Patene vorgegebene eucharistische Moment: »EDITVR · HIC · IHESVS · ET · P[ER]MANET · INTEGER · ESVS«. ²⁴ Das eucharistische Motiv ist hier stark ausgeprägt, denn wenn zur Brotbrechung die Hostie auf die Patene gelegt wurde, ergab sich sofort eine sehr bildhafte Übereinstimmung zwischen der Darstellung des toten Christus und dem eucharistischen Brot. Berücksichtigt man die üblichen allegorischen Ausdeutungen des Altarzubehörs, dann wird die Darstellung des Schmerzensmannes auf der Werbener Patene nochmals verständlicher. An erster Stelle ist hierbei an das Korporale zu denken, unter das die Patene geschoben wird, und das man gern als Grabtuch Christi interpretierte.²⁵ Vielleicht war also den Auftraggebern der Patene die ursprüngliche Beziehung des Schmerzensmannbildes zum Grabtuch Christi sogar noch vertraut.

Die Patene verweist in mehrfacher Hinsicht auf den griechischen Osten. Selbstverständlich verfügten die Johanniter, denen die Werbener Johanniskirche gehörte,²⁶ schon aufgrund ihrer Ordenszugehörigkeit über Kontakte in den Orient. Wichtiger sind aber innere Gründe, denn sowohl

das Christusbild in der Mitte der Patene als auch die Inschrift entsprechen byzantinischen Vorbildern. Eine Darstellung Christi sieht man etwa im Zentrum einer erlesen kostbaren Patene,²⁷ die im 11. Jahrhundert in Konstantinopel entstanden ist und die heute im Schatz von San Marco in Venedig aufbewahrt wird. Besonders die eucharistische Inschrift des Werbener Stücks ist jedoch ein Hinweis auf ein Vorbild, das dazu beitragen kann, die Herkunft des Schmerzensmannmotivs zu klären. Es handelt sich um ein im späten 12. Jahrhundert entstandenes Email,²⁸ das zu einer in der Petersburger Eremitage befindlichen mehrteiligen Emailikone (Abb. 3, 4 und 5) gehört. In deren Zentrum sieht man die Kreuzigung, unter welcher die Darstellung des auf dem Grabtuch liegenden Christus angebracht ist. Darüber, gewissermaßen als Entsprechung zum Begräbnis Christi, wurde ein ursprünglich nicht zugehöriges getriebenes Relief mit dem Marientod eingefügt. Die Rahmung bilden zwei emailierte sowie mehrere getriebene Heilendarstellungen.

Das hier interessierende Email mit dem auf dem Grabtuch liegenden Christus besteht aus mehreren Teilen; die beiden mittleren zeigen die liegende Figur des toten Christus, die beiden äußeren je einen verehrenden Engel. Ihre ursprüngliche Zugehörigkeit wird dadurch erwiesen, daß die Stäbe, die sie in den Händen halten, zu Rhipidien, d. h. zu liturgischen Fächern, gehören, deren runde Hauptbestandteile man auf dem mittleren Teil des Emails sieht. Die fragmentierte Inschrift beginnt mit den Worten: »Χ[ριστὸς] πρόκειται κα[ὶ] [...]«. ²⁹ Damit sowie durch die Darstellung der Engel wird also – wie bei der Werbener Patene – eine über den historischen Augenblick der Grablegung hinausgehende eucharistische Bedeutung unmißverständlich ausgedrückt.

Daß sich die eucharistische Komponente im Laufe der Zeit verstärkt hat, belegt z. B. ein nur noch schlecht erhaltenes Fresko in der Apsis der Kirche der Zoodochos Pege bei Samari in Messenien.³⁰ Die Inschrift des wohl in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Freskos lautet: »Ὁ τρώγον μου τὴν [σάρκα καὶ πίνων μου] τὸ αἷμα ἐν ἐμοὶ μένει καὶ γὰρ ἐν αὐτῷ«. ³¹ Zum Zeitpunkt der Entstehung des

²¹ Cambridge, Corpus Christi College MS 26, p. 283 (vii recto). Vgl. LEWIS 1987, S. 421–23. Die Deutung als Schmerzensmann ist darin begründet, daß die späteren fraglos als solche zu verstehenden Darstellungen große Ähnlichkeit mit dem Bild in den *Chronica majora* besitzen. Besonders deutlich ist das im Fall der *Supplicationes variae* der Biblioteca Laurenziana in Florenz; vgl. NEFF 1999. Den Ergebnissen der Verfasserin wird man wohl nicht in allen Punkten zustimmen wollen, denn sie meint, daß die Darstellung der *Supplicationes variae* auf eine »Akra Tapeinosis« in der Art derjenigen von Santa Croce in Rom zurückgehe. Das Fehlen des Kreuzes legt jedoch nahe, daß dieses eher nicht der Fall gewesen ist.

²² Cambridge, Corpus Christi College MS 16, fol. 49v.

²³ Vgl. FUHRMANN 2001; HAETGE 1938, S. 380f.

²⁴ »Hier wird Christus gegessen und er bleibt ganz, nachdem er gegessen wurde.« Zit. nach FUHRMANN 2001, S. 97 u. S. 189 (Kat. Nr. 16).

²⁵ Vgl. SAUER 1924, S. 201. Die Allegorese der Verhüllung der Patene unter dem Korporale entwickelte sich ansonsten allerdings in eine andere Richtung.

²⁶ Vgl. HAETGE 1938, S. 356f. Die Stiftung des Baus geht auf die Pilgerreise Albrechts des Bären ins Heilige Land zurück.

²⁷ Vgl. *Schatz von San Marco* 1984, S. 177f.; Ioli Kalavrezou, Kat. Nr. 29, in *Glory of Byzantium* 1997, S. 68.

²⁸ Vgl. BANK 1977, S. 308; GRABAR 1975, S. 75f. (Nr. 48); V.N. Zaleskaya in *Sinai* 2000, S. 88f. Die Frage nach der genauen Herkunft der einzelnen Bestandteile der Ikone kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Vladimir Matveyev, Deputy Director der St. Petersburger Eremitage, sei an dieser Stelle sehr herzlich für seine großzügige Hilfe gedankt, nicht zuletzt für die Beschaffung der Abbildungsvorlagen.

²⁹ »Christus wird dargebracht [...]«.

³⁰ Vgl. SCHEVEN-CHRISTIANS 1980, bes. S. 149–51; VETTER 1972, S. 187 u. 189.

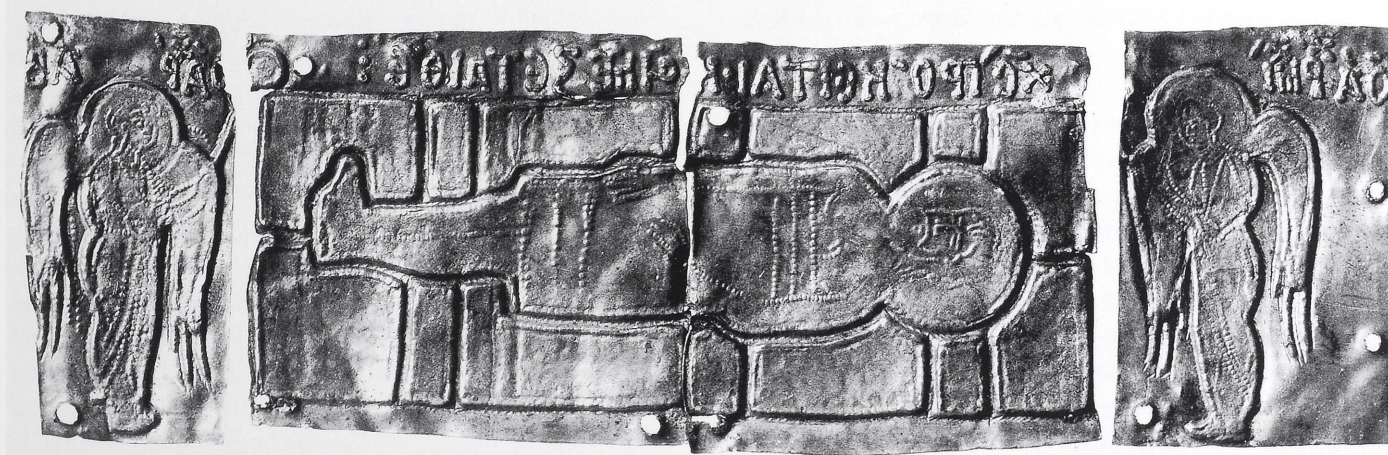
³¹ Zit. auf der Grundlage von SCHEVEN-CHRISTIANS 1980, S. 150. »Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich bleibe in ihm« (Io 6, 56).



3. Emailikone. Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage



4. Christus auf dem Grabtuch. Bestandteil einer mehrteiligen Emailikone. Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage



5. Christus auf dem Grabtuch. Rückseite. Bestandteil einer mehrteiligen Emailikone. Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage

Freskenzyklus war der Ort Samari unter lateinischer Herrschaft.³²

Mit diesen beiden Darstellungen des Grabtuches dürfte man sich schon nahe am Ursprung der Schmerzensmann-Ikonographie befinden. Auch die eucharistische Sinnggebung ist vorhanden, da die Grablegung eben mit dem Opfergedanken verbunden wird, der durch und durch eucharistisch geprägt ist.

Tatsächlich ist die Verwandtschaft der älteren Schmerzensmann-Darstellungen mit dem Bild des im Grabe bzw. auf dem Grabtuch liegenden Christus sehr groß. Für die byzantinische Kunst wird diese Gemeinsamkeit noch dadurch bestätigt, daß gelegentlich der auf dem Grabtuch liegende Christus ebenfalls

als »O BACILEYC THC ΔΟΞHC« gekennzeichnet ist, wie man z. B. bei einem Epitaphios³³ des 14. Jahrhunderts sieht, der sich im Pantokrator-Kloster auf dem Athos befindet.

Der östlichen Darstellung des auf dem Grabtuch liegenden Christus fehlt aber ein entscheidendes Moment: Christus erscheint nicht aufgerichtet. Gerade dieser Umstand macht die Imago Pietatis aber zu einer paradoxen, dem Verlauf der Passionsgeschichte enthobenen Bildform.

Einen entscheidenden Hinweis auf die Entstehung dieses Bildtyps könnte ein Bericht enthalten, den der Ritter Robert de Clari über den vierten Kreuzzug verfaßt hat. Vielleicht

³² Ebd., S. 15 f.

³³ Manolis Chatzidakis, »Aer-Epitaphios. Kat. Nr. 11. 25«, in *Treasures* 1997, 473 f.

lassen sich dank dieses Textes die konkreten Entstehungsbedingungen für einen der wichtigsten Bildtypen des Mittelalters andeutungsweise und umrißhaft erahnen.

Robert de Clari schreibt im Zusammenhang mit der Eroberung Konstantinopels (12. April 1204) über die bis heute existierende Marienkirche der Blachernen³⁴ (Θεοτόκος τῶν Βλαχερονῶν): »Unter anderem gibt es noch ein anderes Kloster, das man Unsere [Frau] Sankt Maria von Blacherne nennt, wo das Leichentuch war, in das Unser Herr eingehüllt wurde, und das sich jeden Freitag ganz gerade aufrichtete, so daß man gut die Gestalt Unseres Herrn sehen konnte; doch niemand, weder ein Grieche noch ein Franzose, weiß, was mit diesem Leichentuch geschehen ist, als die Stadt eingenommen wurde.«³⁵

Die Frage, was genau der pikardische Ritter damals gesehen hat, wird intensiv diskutiert, denn seit langem wird vermutet, er habe eben jene Reliquie betrachten können, die sich heute als Turiner Leichentuch großer Verehrung und Popularität erfreut.³⁶ Gleichzeitig identifiziert man die Reliquie mit dem 944 nach Konstantinopel übertragenen Mandylion, das heißt mit dem wundertätigen Bild, das Christus selbst an König Abgar von Edessa gesandt haben soll.³⁷

Der kurze Text Roberts wirft eine lange Reihe von Problemen auf. Das Leichentuch ist nämlich in der Blachernenkirche nicht bekannt;³⁸ sowohl dieses als auch das Mandylion befanden sich als jeweils unterschiedliche Reliquien vielmehr in der Pharoskirche³⁹ (Θεοτόκος τοῦ Φάρου), unter deren Schätzen Robert selbst das Mandylion auch gesondert erwähnt.⁴⁰ Außerdem zeigt dieses nur das Angesicht Christi, nicht aber dessen ganzen Körper. Damit nicht genug: das von Robert berichtete Wunder ist nur von ihm bezeugt.⁴¹ Dafür ereignete sich in der Blachernenkirche ein anderes; jeden Freitag geschah dort das »gewöhnliche Wunder«,⁴²

daß sich von selbst der Schleier hob, der das berühmte Marienbild der Blachernítissa⁴³ verhüllte. Am Tag darauf senkte er sich wieder. Es wäre erstaunlich, wenn sich ebenfalls am Freitag in derselben Kirche auch noch das Leichentuch aufgerichtet hätte. Diese Probleme zeigen, daß Robert die örtliche Überlieferung nicht gut kannte. Das wird auch im Zusammenhang mit dem Abgarbild deutlich. Diese Reliquie hat Robert zwar in der Pharoskirche gesehen, ihre Legende erzählt er aber ganz unzureichend, er erwähnt nicht einmal König Abgar.⁴⁴ Andererseits war er ein guter Beobachter, und er wurde von seinem Bruder Aleaume, einem Kleriker, begleitet, auf dessen theologische Grundkenntnisse er zurückgreifen konnte. Ganz offensichtlich beherrschten aber beide kein Griechisch.⁴⁵

Wie Roberts Beschreibung zustandekam, wird sich kaum noch eruieren lassen; vielleicht vermischen sich hier Aussagen der notorisch unzuverlässigen konstantinopolitanischen Reiseführer⁴⁶ mit eigenen Beobachtungen während einer zweifellos tumultuarischen Reliquienzeigung. Möglicherweise gab es auf der Seite der Kreuzfahrer bei einer derart prominenten Reliquie auch gewisse Erwartungshaltungen hinsichtlich eines Wunders, und es liegt natürlich nahe, daß der Bericht vom Schleier des Marienbildes, der an dieser Stelle nicht erwähnt wird, sich mit den Nachrichten über das Leichentuch vermischt hat. Eventuell hat Robert zudem die Pharoskirche mit der Blachernenkirche verwechselt, vielleicht aufgrund der schwierigen Namen⁴⁷ und der ähnlichen Verhältnisse – beide waren Palastkirchen mit reichen Reliquienschatzen. Auf jeden Fall wurden in der Pharoskirche, die in westlichen Quellen oft »Sainte Capele«,⁴⁸ oder »Capella Imperialis«⁴⁹ heißt, nicht nur das oder die Leichentücher Christi, sondern überhaupt die wichtigsten konstantinopolitanischen Reliquien aufbewahrt, die später fast alle nach Paris in die Sainte-Chapelle König Ludwigs des Heiligen gelangten.⁵⁰ Nicht so das Grabtuch. Wie Robert berichtet, verschwand es bei der Einnahme der Stadt, so daß unter den Reliquien, die der lateinische Kaiser Balduin II. 1247 an Ludwig abtrat, nur »partem sudarii quo involu-

³⁴ Vgl. JANIN 1969, S. 161–71.

³⁵ ROBERT DE CLARI 1925, XCII, S. 90. »Et entre ches autres en eut un autre des moustiers que on apeloit medame Sainte Marie de Blakerne, ou li sydoines, la ou Nostre Sires fu envelopés, i estoit, qui cascuns des venres se drechoit tous drois, si que on i pooit bien voir le figure Nostre Seigneur, ne ne seut on onques, ne Griu, ne Francois, que chis sydoines devint quant le vile fu prise.« Übersetzung bei SOLLBACH 1998, S. 134. Vgl. VETTER 1972, S. 189.

³⁶ Vgl. z. B. ZACCONE 2000, bes. S. 85.

³⁷ Vgl. DOBSCHÜTZ 1899, S. 102–96; *Mandylion* 2004.

³⁸ Vgl. bes. PAPADOPOULOS 1998; JANIN 1969, S. 169.

³⁹ Vgl. JANIN 1969, S. 235.

⁴⁰ ROBERT DE CLARI 1925, LXXXIII, S. 82–84. Übersetzung bei: SOLLBACH 1998, S. 128f.

⁴¹ So wird es z. B. in den Aufzeichnungen des Nikolaos Mesarites nicht erwähnt: JANIN 1969, S. 161–71.

⁴² Vgl. GRUMEL 1931. Der Begriff »συνήθεις θαῦμα« (»das gewöhnliche Wunder«) stammt von Anna Komnene, der Tochter Kaiser Alexios I. Es wäre zu prüfen, ob manche Texte, die über das Wunder in der Blachernenkirche berichten, nicht doch in irgendeiner Beziehung zum Wunder des Aufrichtens des Leichentuches stehen.

⁴³ Die Namensformen des Bildes wechseln; neben Blachernítissa wird häufig auch die Bezeichnung Blacherniōtissa verwendet.

⁴⁴ ROBERT DE CLARI 1925, LXXXIII, S. 82–84. Deutsche Übersetzung bei: SOLLBACH 1998, S. 128f.

⁴⁵ ROBERT DE CLARI 1925, z. B. LXXXV, S. 84: »Sainte Sophie en griu ch'est Sainte Trinités en francois.«

⁴⁶ Vgl. FENSTER 1968, z. B. S. 260f.

⁴⁷ Die Blachernenkirche wird in westlichen Quellen oft als »Lucerna« bezeichnet, es könnte daher naheliegen, den Namen mit der Pharoskirche, d. h. der »Leuchtturmkirche«, zu verwechseln. – Vgl. z. B. GRUMEL 1931, S. 130 u. 134.

⁴⁸ ROBERT DE CLARI 1925, LXXXII, S. 81.

⁴⁹ JANIN 1969, S. 232–36.

⁵⁰ Vgl. *Trésor* 2001, S. 32f.

tum fuit corpus ejus in sepulcro«⁵¹ erscheint. Von einem wunderbaren Bild ist bei dieser Reliquie keine Rede. Das kostbare Tuch war nicht mehr vorhanden. Allerdings gab es eben noch wenigstens ein abgetrenntes Stück, denn wie fast alle wichtigen Reliquien muß auch diese immer wieder geteilt worden sein. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit aber stand in Paris die Dornenkrone.

Robert de Clari weiß nicht nur von einer »pars«, sondern von einem ganzen Tuch, denn er schreibt klar und deutlich: »sydoines, la ou Nostres Sires fu envelopés«, und darauf habe man die Gestalt – »figure« – Christi gut wahrnehmen können. Es muß sich daher wirklich um ein Objekt in der Art des Turiner Leichentuchs gehandelt haben. Vergleicht man diesen Bericht mit denen anderer Besucher, bestätigt sich der Eindruck, daß Robert zwar eine klare Anschauung von der Sache hatte, nicht aber von den entsprechenden Legenden. Der Pilgerbericht des »Tarragonensis« schreibt z. B. nur vom »linteum in quo continetur nostri Redemptoris vultus figuratus«.⁵² Er weiß aber auch, daß diese Reliquie, die »in palatio« verwahrt ist, nie gezeigt wird.⁵³

Erstaunlich ist Roberts Text vor allem wegen des wunderbaren Aufrichtens des Grabtuches. Er sagt eindeutig: »se drechoit tous drois«. Robert scheint der einzige zu sein, der von einem solchen Wunder weiß. Dieser Umstand kann nicht erstaunen, wenn man annimmt, daß das Tuch meistens in einem Schrein verwahrt gewesen ist, der nach Art der byzantinischen Reliquiare normalerweise keinen Einblick in sein Inneres gestattete. Anlässlich des Eintreffens der bewaffneten Kreuzfahrer muß der Schrein aber geöffnet worden sein.

Trotz der Unstimmigkeiten von Roberts Text fällt es nicht schwer, sich eine Vorstellung von dem zu bilden, was der Ritter in der kaiserlichen Kapelle gesehen hat, denn es haben sich eine ganze Reihe byzantinischer Darstellungen des Grabtuches erhalten.⁵⁴ Das Problem wird damit von der Frage nach der Identität der Reliquie aus Konstantinopel mit dem Turiner Leichentuch abgetrennt. An erster Stelle ist hier das schon erwähnte Petersburger Email des späten 12. Jahrhunderts (Abb. 3, 4 und 5) zu nennen. Die Darstellung zeigt den auf dem Grabtuch liegenden Christus. Denkt man sich den Teil mit dem Oberkörper Christi aufrecht stehend, so ergibt sich gewissermaßen das Urbild einer »Akra Tapeinosis«. Und genau so, nämlich »ganz gerade« stehend, stellten sich Robert von Clari und mit ihm sicher nicht

wenige Kreuzfahrer das Grabtuch wirklich vor – wenige Jahre nach der Entstehung dieses Emails. Diese Vorstellung mußte nur noch bildlich umgesetzt werden.

Die Voraussetzungen für die Herstellung eines solchen Bildes waren in Konstantinopel während der Herrschaft der lateinischen Kaiser (1204–61) zweifellos gegeben. Es ist zwar nur wenig bekannt über die Liturgie, die sich nach 1204 etablierte,⁵⁵ da man sich aber nachweislich⁵⁶ bemühte, die reichen Gottesdienstformen der Kaiserstadt irgendwie weiterzuführen, ist es gut denkbar, daß man als Ersatz für die verschwundene Sindone bei byzantinischen Künstlern eine neue Darstellung bestellt hat,⁵⁷ um das Urbild zu ersetzen. Vielleicht wurde dafür aber auch nur eine schon vorhandene Darstellung des Grabtuches adaptiert.

Eine solche Ikone, vielleicht kombiniert mit einem Reliquienschrein, würde sich gut in die Überlieferung einfügen. Zum Vergleich sei auf eine doppelseitige Ikone⁵⁸ aus der Moskauer Uspenskij-Kathedrale verwiesen. Diese Inkunabel der russischen Kunst ist wohl am Ende des 12. oder am Beginn des 13. Jahrhunderts in Nowgorod gemalt worden, eventuell von griechischen Künstlern. Die Ikone reproduziert den Reliquienschatz der Pharoskirche, denn auf der Vorderseite sieht man das Mandylion und auf der Rückseite Kreuz, Dornenkrone sowie Speer und Essigschwamm. Die Gestaltungsweise ist typisch östlich, denn sie zeigt den üblichen Christuskopf des Mandylions und nicht die Sindone oder gar den Schmerzensmann.

Die »Akra Tapeinosis« hingegen entspricht mit der Darstellung des aufgerichteten Christus im wahrsten Sinne des Wortes der westlichen Sicht auf die Sindone. Als Beispiel sei eine wohl im frühen 13. Jahrhundert entstandene Ikone (Abb. 6) aus dem nordgriechischen Kastoria⁵⁹ erwähnt. Mit der Vermutung, daß es sich beim Urbild der »Akra Tapein-

⁵⁵ Vgl. JANIN 1944.

⁵⁶ Ein wichtiger Beleg dafür ist das Krönungszeremoniell für den ersten lateinischen Kaiser Balduin I. Vgl. DÉER 1977, S. 112–16.

⁵⁷ Beauftragungen einheimischer Künstler durch die neuen lateinischen Machthaber sind gut bezeugt, z. B. der Franziskuszyklus in der Kirche der Theotokos Kyriotissa (Kalenderhane Camii).

⁵⁸ Moskau, Tretjakow-Galerie; vgl. LAZAREW 1997, S. 34f. u. 362. Die Frage nach der stilistischen Einheit der beiden Seiten der Ikone kann an dieser Stelle nicht verfolgt werden.

⁵⁹ Die übliche Datierung dieses Werkes in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts geht auf Manolis Chatzidakis zurück, der aber keine Belege für diese zeitliche Festsetzung angibt und nur allgemein vom Ende des 12. Jahrhunderts spricht. (CHATZIDAKIS 1979, S. 358f.; vgl. ders., Kat. Nr. 8, in *From Byzantium to El Greco* 1987, S. 150; vgl. ders., Kat. Nr. 9, in *Holy Image – Holy Space* 1988; vgl. ebenso Annemarie Weyl Carr, Kat. Nr. 72, in *Glory of Byzantium* 1997, S. 125f. Besonders die bemerkenswerte Ausbildung der Strähnen von Haupthaar und Bart sowie der gesamte lineare Stil des Gesichts erlaubt jedoch keine derartige frühe Datierung, weshalb z. B. Anthony Cutler u. Jean-Michel Spieser mit einer gewissen Reserve die Zeit »um 1200« vorschlagen (CUTLER/SPIESER 1996, S. 311f.).

⁵¹ Kopie des Verzeichnisses (= »Vidimus« des Tanguy du Châtel) der Reliquien, die 1247 an Ludwig den Heiligen abgetreten wurden. Zit. nach GALAND 2001, hier S. 50. Das bzw. ein Mandylion gelangte allerdings auch nach Paris (vgl. DURAND 2001a).

⁵² CIGGAAR 1995, S. 120.

⁵³ Ebd., S. 120.

⁵⁴ Vgl. die Beispiele bei MILLET 1916, S. 498–516.

osis« um eine nach 1204 von einem vermutlich byzantinischen Künstler für einen westlichen Auftraggeber geschaffene Umdeutung des Grabtuches Christi handelt, würde sich nicht nur das späte Auftreten des neuen Bildtyps erklären lassen, sondern auch und vor allem der Umstand, daß man hier den aufgerichteten Körper des toten Christus sieht. Das der »Akra Tapeinosis« zugrundeliegende Bildformular, der auf dem Grabtuch liegende Christus, ist dabei als Erbe der östlichen Tradition anzusehen, die aufgerichtete Haltung als westliche Umdeutung.

Die Verkürzung zu einer Halbfigur ist in diesem Zusammenhang keine Schwierigkeit, sie war bei den porträthaften Ikonen Christi und Mariens sogar die Regel, und außerdem kam es auf diese Weise gar nicht erst zu einem Problem mit dem Standmotiv.

Das Urbild der »Akra Tapeinosis« wäre als einzelne Ikone oder auch als Deckel eines Reliquiars vorstellbar, in dem man etwa ein übriggebliebenes Teilstück der Sindone verschlossen hätte, um wenigstens mit einem solchen Ersatz den Heiltümerbestand der »Cappella imperialis« zu wahren.⁶⁰ Da es sich aber um ein eher kleines Objekt gehandelt haben müßte, erscheint die Verkürzung zu einer Halbfigur nur umso sinnvoller.

Bildgeschmückte Reliquiare waren allgemein üblich. In diesem Zusammenhang kann z. B. ein heute im Louvre befindliches byzantinisches Reliquiar genannt werden. Das bereits aus dem 11. Jahrhundert stammende Stück⁶¹ umschloß einen Stein des Heiligen Grabes. Eine ähnliche Vorgehensweise dokumentieren auch die von westlichen Auftraggebern bestellten Kopien byzantinischer Reliquiare. Der bekannteste Fall dafür ist die im 10. Jahrhundert geschaffene Limburger Staurothek (963–85), von der sich in Mettlach und in Trier zwei Repliken des 13. Jahrhunderts erhalten haben.⁶²

Die »Akra Tapeinosis« – bzw. die *Imago Pietatis* – konnte sich in der westlichen Kunst in einer Weise weiterentwickeln, die auf das Stoffliche des Tuchs keine Rücksicht nahm, so daß sogar plastische Ausführungen geschaffen wurden, wie man es beispielsweise bei Giovanni Pisanos *Lesepult* der Domkanzel von Pisa (erstes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts) sieht. Ermöglicht wurde die Ablösung des Bildes von seinem Untergrund deshalb, weil alle vergleichbaren Darstellungen

das Stoffliche des Tuchabdrucks nie thematisiert hatten. Vergleicht man östliche Darstellungen des Mandyliions,⁶³ so wird erkennbar, daß meistens das Tuch ganz flach wiedergegeben wird. Aber selbst dann, wenn man hier Falten sieht, bleibt das Gesicht Christi völlig unverändert, so daß es scheint, als schwebte der plastische Kopf vor dem Tuch. Ähnliches gilt für das westliche Veronikabild.

Das bisher gedanklich rekonstruierte Urbild einer »Akra Tapeinosis« würde also weitgehend den späteren Exemplaren diese Bildtyps entsprechen – bis auf das Motiv der Kreuzesbalken. Wenn die »Akra Tapeinosis« ursprünglich wirklich nichts anderes als das aufgerichtete Grabtuch war, dann gehört das Kreuz nicht dazu. Aber gerade diese Tatsache könnte ein Beleg für die hier vorgebrachten Annahmen sein. Es ist wiederum das Petersburger Email, das eventuell eine Erklärung für diesen Umstand bietet. Hier sieht man nämlich eine sehr deutliche Streifendekoration des Grabtuches (Abb. 4 und 5), die bei späteren Kopien leicht zu einem regelrechten Kreuz umgewandelt werden konnte, ja ein erster Schritt in diese Richtung scheint sogar schon geschehen zu sein, denn da der obere Streifen genau den Kreuznimbus fortsetzt, kann man schon einen gewissen Zusammenhang wahrnehmen. Hinzu kommt, daß sich sogar senkrecht über dem Kopf Christi ein kleiner Steg befindet, der allerdings nur durch die Zellenschmelztechnik bedingt ist.

Das Petersburger Email ist kein Einzelfall. Ähnliche Streifen sieht man z. B. auch auf einer Beweinung Christi in der Klemenskirche von Ohrid oder, nicht ganz so deutlich, auf dem schon erwähnten Fresko in Samari. Der Ursprung der Streifen ist nicht schwer zu finden, es handelt sich um eine ganz übliche Verzierung großer Stoffbahnen, wie man sie auch in anderen Zusammenhängen, etwa dem Marienod, regelmäßig sehen kann.

Tatsächlich scheint sich sogar eine frühe »Akra Tapeinosis« erhalten zu haben, bei der man die Streifen des Grabtuches sieht, diese aber noch nicht zu einem Kreuz umgedeutet sind. Das griechische Patriarchat von Jerusalem besitzt eine schwer datierbare mittelalterliche Ikonenverkleidung (Mittelteil wohl 13. Jahrhundert, Rahmen unter Verwendung älterer Emails), die heute ein neuzeitliches Christusbild schmückt (Abb. 7).⁶⁴ Wie der Bildausschnitt und die Inschrift »O BACILEYC THC ΔΟΞΗC« belegen, befand sich an der Stelle der jetzigen Ikone ursprünglich eine »Akra Tapeinosis«. In Höhe der Schultern sieht man links und rechts dunkle Emailpartien sowie Ornamente, die man als einen balkenähnlichen Zierstreifen interpretieren muß, wie man ihn auch auf dem Petersburger Stück sehen kann.

⁶⁰ Auch unter den lateinischen Kaisern gab es hier weiterhin einen Heiltumsschatz, der von einem *Custos* beaufsichtigt wurde; vgl. JANIN 1969, S. 233. – Die Abgabe von Reliquien aus dem Besitz der lateinischen Kaiser ist vielfach bezeugt; vgl. z. B. DIDIER 1876, Bd. 2, z. B. S. 99f.: »1215 Junius 3. Hugo, quondam abbas S. Gislens et cancellarius Romaniae, testatur se ab Henrico imperatore crucem cum Ligno Domini, Claraevalli donandam, accepisse.«

⁶¹ Vgl. Jannic Durand in *Trésor* 2001, S. 73–77.

⁶² Vgl. z. B. HENZE 1988, bes. S. 31–35.

⁶³ Vgl. KESSLER 2000. Generell zu diesem Problem: WOLF 2002; *Mandyliion* 2004.

⁶⁴ Vgl. PALLAS 1965, S. 204–06 u. 244–50; WESSEL 1967, S. 170–74.

Ein weiterer Schritt wäre dann die Umdeutung des Zierstreifens zu einem echten Kreuzbalken sowie die Neigung des Hauptes. Betrachtet man das wohl älteste bekannte Exemplar einer östlichen Ikone der »Akra Tapeinosis«, die bereits erwähnte, vielleicht im frühen 13. Jahrhundert entstandene Ikone (Abb. 6) aus Kastoria, so findet man genau diese Merkmale. Auffällig ist dabei, daß der Querbalken des Kreuzes sich noch ganz in der Nähe des Kreuznimbus befindet, fast genau dort, wo beim Petersburger Email der Zierstreifen zu sehen ist. Nur am Rande sei erwähnt, daß Kastoria im 13. Jahrhundert stark unter westlichem Einfluß stand.⁶⁵

Sobald sich das Urbild nicht mehr in seinem vermuteten Entstehungsumfeld befand, konnte ein Kopist den Zierstreifen hinter dem Kopf Christi kaum anders denn als Kreuz deuten, da doch der Tuchhintergrund nie als solcher thematisiert wurde und nun wie ein neutraler Hintergrund erschien, zwischen dem und der plastisch wiedergegebenen Gestalt des toten Christus eigentlich nur ein Kreuz denkbar war. Damit ergab sich ganz von selbst, daß man Christus mit nach rechts geneigtem Kopf zeigte, denn dieses Motiv gehört zur üblichen Ikonographie der Kreuzigung. Später konnten dann problemlos der Kreuzestitulus und die Grabkufe – als akzeptablen unteren Abschluß – sowie weitere Passionswerkzeuge hinzugefügt werden.⁶⁶

Eine ähnliche Kombination der Darstellung Christi mit dem Kreuz gab es außerdem bereits bei einer Bildergruppe, die wohl auf das große Christusbild am Bronzetor des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel zurückgeht.⁶⁷ Der Christus vom Chalketor war, so berichten jedenfalls die Bil-



6. *Akra Tapeinosis*. Kastoria, Byzantine Museum

derfreunde, als wichtige Staatsikone im byzantinischen Bilderstreit zerstört worden. Nach dessen endgültiger Beilegung im Jahre 843 hatte man es jedoch in einer Form erneuert, bei der sich hinter dem Kopf Christi ein großes Kreuz befand, das zwar aus dem Kreuzesnimbus hervorgegangen war, das aber erwiesenermaßen als eigener Bildbestandteil gewertet wurde.⁶⁸ Zahlreiche Beispiele, etwa ein heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrtes Elfenbein⁶⁹ des späten 10. Jahrhunderts, lassen erahnen, wie der »Christus der Chalke« nach dem Ende des Ikonoklasmus ungefähr ausgesehen hat. Der Boden für die Bilderfindung

⁶⁵ Vgl. PELEKANIDES 1978, Sp. 1194f.

⁶⁶ Z. B. Sankt Petersburg, Öffentliche Bibliothek, Ms. gr. 105, Evangeliar aus Karahissar, fol. 65v (ein weiterer Schmerzensmann befindet sich auf fol. 167v). Die Datierung dieser Handschrift, die vielleicht in Zypern, also wiederum wohl unter westlichem Einfluß, entstanden ist, steht nicht genau fest. Sie gehört zu einer Gruppe von Werken, die in dem langen Zeitraum zwischen ca. 1150 und ca. 1350 entstanden sind. Die stilistischen Eigenheiten der Petersburger Handschrift deuten aber auf eine Zeit nach 1200. Vgl. vor allem COLWELL 1936, bes. S. 111–18. (Datierung: »The Four Gospels of Karahissar could have been written any time between 1150 and 1300. The period which best suits all factors with any significance for date is the last part of the thirteenth century« [S. 118]). Colwell stellt in seiner Untersuchung die bewegte Geschichte der »Four Gospels of Karahissar« dar. Bemerkenswert ist u. a., daß eine andere Handschrift (Paris, Bibliothèque Nationale, Coislin 200), die aus demselben Skriptorium stammt, ein Geschenk Kaiser Michael VIII. Palaiologus (1259–82) für König Ludwig den Heiligen gewesen ist (ebd. S. 4). Die beiden Darstellungen des Schmerzensmannes werden behandelt bei: WILLOUGHBY 1936, Bd. 2, S. 176–80 (fol 65v) u. S. 349–51 (fol 167v); vgl. CUTLER/CARR 1976, S. 308. Die von BELTING 1981, S. 166, erwähnte Datierung in die achtziger Jahre des 12. Jh. kann nicht zutreffend sein; Neilos Simonopetris in *Treasures* 1997, S. 494.

⁶⁷ Vgl. z. B. HECHT 1997.

⁶⁸ Vgl. ein Epigramm, das Patriarch Methodios I. von Konstantinopel (843–47) nach dem Ende der zweiten Phase des Bilderstreits verfaßt hat: »Deine unbefleckte Ikone, Christus, sehend, / Dein Kreuz, das deutlich dargestellte [oder auch: mit Treibarbeit versehene, d. Verf.], / Dein wahres Fleisch verehere ich im Niederfallen.« Das griechische Original ist abgedruckt bei GRABAR 1957, S. 130f. (Kommentar S. 131–42).

⁶⁹ Vgl. Sarah Taft, Kat. Nr. 83. A in *Glory of Byzantium* 1997, S. 136.



7. Akra Tapeinosis. Jerusalem, Griechisches Patriarchat

der »Akra Tapeinosis« war also im Bereich der byzantinischen Kunst bereitet. Der Anstoß für die tatsächliche Umsetzung aber könnte aus dem Westen gekommen sein.

Auf jeden Fall würde eine Entstehung der »Akra Tapeinosis«, wie sie hier vorgeschlagen wird, d. h. im Bereich der sogenannten Kreuzfahrerkunst,⁷⁰ erklären, wieso dieses Bildformular in der lateinischen Kirche vergleichsweise früh und in der byzantinischen vergleichsweise spät rezipiert wurde. Es ist eben nicht so, daß die östliche Tradition immer bis in die ältesten Zeiten herabreichen würde.

Auch die »Akra Tapeinosis« (Abb. 2) aus Santa Croce in Gerusalemme entstammt vielleicht einem Kunstkreis, der von westlichen Vorstellungen beeinflusst war. Wenn auch der Herkunftsort nicht genau bestimmbar ist, spricht doch die Tatsache, daß die Ikone über das Katharinenkloster⁷¹ auf dem Sinai gegen 1385/86 nach Rom gelangte, für eine solche Annahme. Ganz offensichtlich wird dieser Umstand bei der rückseitig gemalten Darstellung der hl. Katharina, die während der Restaurierung von 1960 entdeckt wurde.⁷² Die Heilige trägt sogar eine typische Lilienkrone, die im byzantinischen Einflußbereich nicht üblich ist. Auch war der von Bertelli eruierte Stifter Raimondo (Raimondello) Orsini del Balzo (gest. 1406) nicht nur mit dem lateinischen, sondern auch mit dem griechischen Kulturkreis bestens vertraut. Das von ihm beherrschte Galatina (Apulien) war im 14. Jahrhundert sogar noch überwiegend griechischsprachig.⁷³

Die ost-westliche Zwischenstellung der »Akra Tapeinosis« würde außerdem verständlich machen, daß das Bildformular

nach dem Untergang des lateinischen Kaiserreichs in Byzanz weiterhin verwendet wurde. Erst jetzt konnte der Darstellungstyp – vielfach um Maria erweitert – endgültig in die ostkirchliche Liturgie der Hauptstadt und der Provinzen integriert werden, aufgrund der byzantinischen Stilmerkmale ganz problemlos. Die »Akra Tapeinosis« erhielt dabei die Funktion einer Tagesikone des Karfreitags.⁷⁴ Die Belege dafür datieren aus spätbyzantinischer Zeit, lange nach 1204. Der früheste entsprechend interpretierbare Hinweis ist ein im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts verfaßter Brief⁷⁵ des Patriarchen Athanasios I. von Konstantinopel (1289–93 und 1303–09). Ganz eindeutig ist in dieser Hinsicht aber erst ein slawischer Trebnik⁷⁶ des 16. Jahrhunderts, der die Verhältnisse der Hagia Sophia ziemlich genau widerspiegeln dürfte. Die ursprüngliche Beziehung zur Sindone ging jedoch verloren, so daß neben der »Akra Tapeinosis« auch Darstellungen des auf dem Grabtuch liegenden Christus existieren können; als sogenannte Epitaphioi spielen sie sogar für die Karliturgie eine wichtige Rolle. Trotz der großen Beliebtheit, der sich die »Akra Tapeinosis« erfreute, wird man nicht übersehen können, daß sie aufgrund ihrer Paradoxie in der östlichen Sakralikonographie eine Ausnahmerecheinung geblieben ist. Die byzantinische Kunst, als legitime Erbin der Antike, kennt keine vergleichbare Bilderfindung.

Während in der östlichen Kunst die Funktionen der »Akra Tapeinosis« nach einiger Zeit weitgehend festgelegt waren, entwickelte sich das Bildformular im Westen in einer wesentlich vielfältigeren Weise, da hier schon bald die ursprünglichen Zusammenhänge überhaupt keine Rolle mehr spielten. Der Bezug auf die Eucharistie blieb aber auch hier immer erhalten und verstärkte sich sogar, ja man kann sagen, daß der Schmerzensmann zu einem »Meßopferchristus«⁷⁷ wird. Keine andere Darstellungsweise konnte besser den geopfer-

⁷⁰ Vgl. generell KÜHNEL 1994.

⁷¹ Das Katharinenkloster hatte das sogenannte Schisma des Jahres 1054 nicht mitvollzogen; bis ungefähr ins 15. Jahrhundert bestanden gute Beziehungen nach Rom. Es gab zumindest während der Zeit des alten lateinischen Patriarchats von Jerusalem im Kloster sogar einige lateinische Mönche, die eine eigene Kapelle, Sainte-Catherine-des-Frances, besaßen. Vgl. LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, S. 116f. Ein wichtiger Beleg für die ost-westliche Zwischenstellung des Katharinenklosters sind etwa die Urkundenausstellungen Honorius' III. (1216–27) und Innozenz' IV. (1243–54); vgl. MORITZ 1918, S. 59.

⁷² BERTELLI 1967, S. 40, Anm. 5, u. S. 42f.

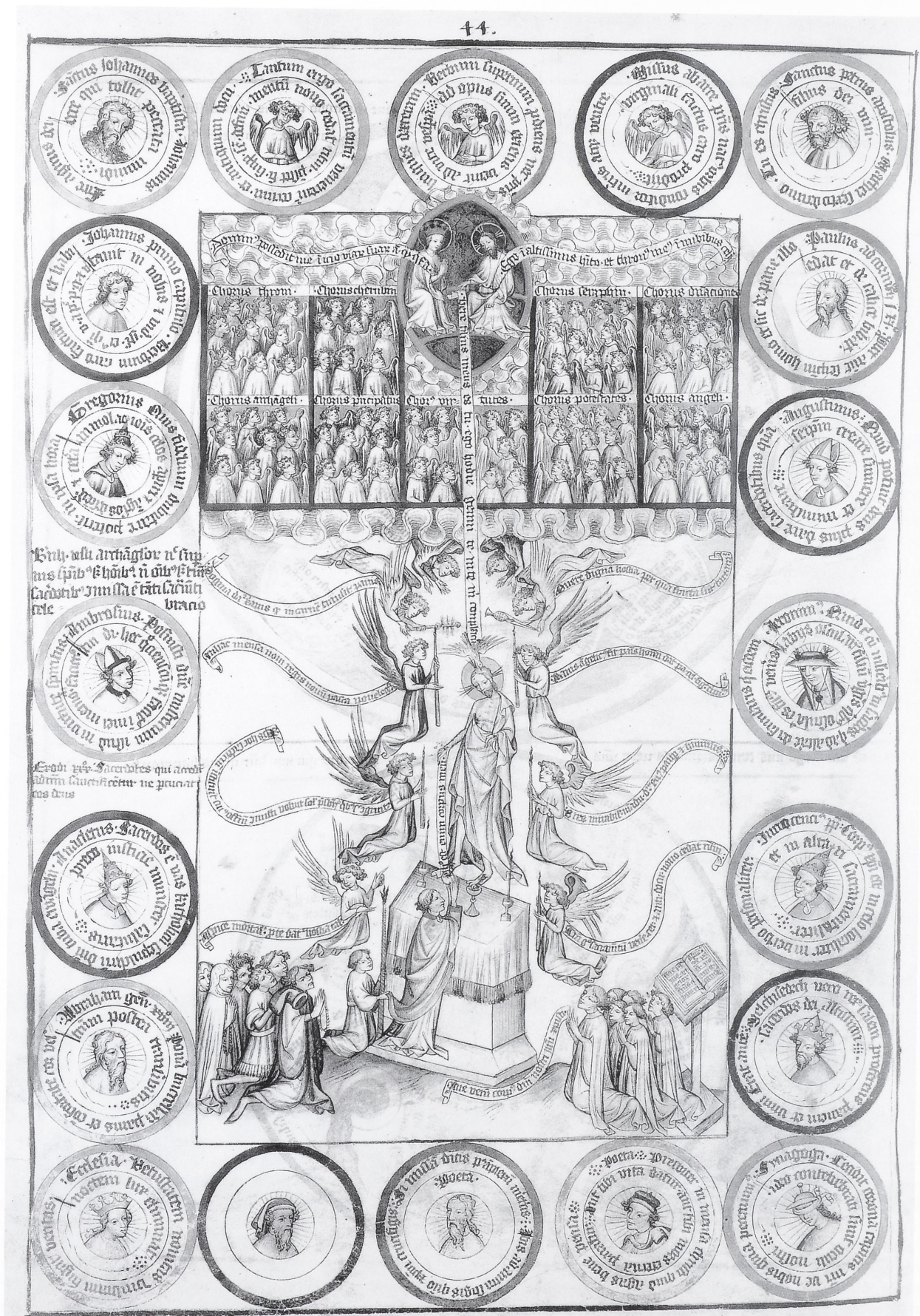
⁷³ Als Raimondo Orsini del Balzo in diesem Ort die große Katharinenkirche stiftete, die vor allem wegen ihrer Freskenausstattung von Bedeutung ist, schenkte er ihr eine aus dem Katharinenkloster am Sinai entführte Reliquie der Kirchenpatronin. Er soll der Heiligen den Ringfinger abgebissen haben, an den ihr Christus selbst den Verlobungsring gesteckt hatte. Der erklärte Zweck der Kirchenstiftung war, wie zwei 1385 ausgestellte Bullen Papst Urbans VI. besagen, die Abhaltung lateinischer Gottesdienste, die es bis zu diesem Zeitpunkt in Galatina noch nicht gab. Bemerkenswert ist auch der Umstand, daß einer der ersten Ordensoberen in Galatina, der Franziskanerobservant Bartolomeo della Verna, 1376 als »Visitatore dei Luoghi Santi« in Palästina war, wo er Raimondello, der sich auf Pilgerfahrt befand, kennengelernt haben soll, der ihn später nach Galatina holte. Die Herkunft der römischen Ikone aus einem Umfeld, in dem sich griechische und lateinische Einflüsse mischten, ist also eindeutig. Vgl. COCO 1930, S. 121–25 u. 147–54; ZIMDARS 1988, bes. S. 6–8; BERTELLI 1967.

⁷⁴ PALLAS 1965, S. 197.

⁷⁵ Ebd., S. 42 u. 197.

⁷⁶ Der Trebnik, der eng mit dem griechischen Euchologion verwandt ist, enthält Texte zur Sakramentenspendung. LISIZYN 1911, S. 150f.; vgl. PALLAS 1965, S. 42 u. 197.

⁷⁷ Vgl. bes. *Gesamtauslegung* 1967, z. B. S. 147. Der Verfasser des Meßkommentars fordert die Gläubigen auf, während der Elevation der Hostie in der Stillmesse ein Gebet zu sprechen, das mit den Worten beginnt: »O du lebendes oppfer [...].« Die entsprechenden Zusammenhänge zwischen Elevation, Leiden und Opfer Christi werden auch sonst immer betont (ebd., bes. S. 145–47), etwa S. 146: »Behalt uns ymmer und ewiglich und gab uns zu sehen das lemlein, das [...] umb unsern willen getoedtet und auff geopfert worden.« Schon im 12. Jahrhundert hatte Rupert von Deutz in seinem *Liber de divinis officiis* (2, 5) die allgemeine Lehre wiedergebend geschrieben: »Secreta [sc. Canon Missae, d. Verf.] namque memoria dominiciae passionis est [...].« Zit. nach: DEUTZ 1999, S. 260. Vgl. auch MEYER 1963, bes. 179–83. Der Gedanke des »Meßopferchristus« trug sicher wesentlich dazu bei, daß die Ikonographie des Schmerzensmannes in diejenige des Herzens Jesu aufgehen konnte.



8. Darstellung des Meßopfers. Mettener Armenibibel. München, Bayerische Staatsbibliothek

ten Leib des Herrn in einer überzeitlichen, aber dennoch realistischen Weise verbildlichen. Gerade im frühen 13. Jahrhundert hatte das vierte Laterankonzil (1215) mit der Transsubstantiationslehre bestätigt, daß »Leib und Blut [Christi] im Sakrament des Altares unter den Gestalten von Brot und Wein wahrhaft enthalten sind«⁷⁸ und daß Christus selbst in der Messe der Priester und das Opfer ist. Vor allem aber wandelte sich seit dem 12. Jahrhundert langsam das religiöse Empfinden, nicht zuletzt durch den hl. Bernhard von Clairvaux und zahlreiche ihm zugeschriebene Schriften. In der Folge erlangte die Betrachtung des Leidens Christi in der geistlichen Praxis eine immer größere Bedeutung.⁷⁹ Ein die Passion – das Opfer Christi – in ihrer überzeitlichen Bedeutung zusammenfassendes Bild stieß auf ein aufnahmeberechtigtes Milieu. Ein solches Bild mußte fast notwendig mit der Elevation der konsekrierten Hostie in Beziehung gesetzt werden, die spätestens seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts immer üblicher geworden war.⁸⁰ Die Erhebung der Hostie wurde als zentrales Geschehen der Messe verstanden, bei dem die Gläubigen das Opfer Christi⁸¹ auf einen Blick wahrnehmen konnten – weshalb viele die Kirche sofort danach wieder verließen oder auch versuchten, bei einer weiteren Messe nochmals eine Elevation mitzuerleben.⁸² Eine Seite der 1414/15 entstandenen sogenannten Mettener Armenbibel (Abb. 8) macht die geistliche Bedeutung der Elevation auf einen Blick erkennbar.⁸³ Man sieht einen Priester, der die Hostie erhebt, während über dem Altar Christus als Schmerzensmann erscheint. Wie eng die Themenbereiche Schmerzensmann, Arma Christi und Elevation zusammengehören, belegt u. a. ein im 15. Jahrhundert entstandenes Missale aus Cambrai, das einen lateinischen Text enthält,⁸⁴ der während der Elevation gebetet werden soll und der sich faktisch an Christus als Schmerzensmann richtet.

Tatsächlich hat man an Altären Schmerzensmann Darstellungen angebracht. Besonders bemerkenswert sind etwa die großen, in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Schmerzensmannkruzifixe, die sich beispielsweise in der Würzburger Neumünsterkirche (Abb. 9) oder im Erfurter



9. Schmerzensmannkruzifix. Würzburg, Neumünsterkirche

Angermuseum erhalten haben.⁸⁵ Bild und Meßgeschehen kommen hier zu größtmöglicher Übereinstimmung.

Ihre höchste Blüte erreichte die Eucharistie-Ikonographie erst im 15. und frühen 16. Jahrhundert – besonders bei der Darstellung der Gregorsmesse,⁸⁶ die vor allem nördlich der Alpen verbreitet war. Santa Croce in Jerusalem als Stationskirche des Karfreitags⁸⁷ und die Vorstellungen, die man innerhalb und außerhalb Roms über diese Kirche und

⁷⁸ Der entscheidende Satz lautet vollständig: »Una vero est fidelium universalis Ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur, in qua quidem ipse sacerdos est sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane et in corpus, et vino in sanguinem potestate divina: ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro.« Zit. nach DENZINGER/SCHÖNMETZER 1976, Nr. 802.

⁷⁹ Vgl. z. B. RUH 1990, S. 234–49.

⁸⁰ Vgl. MEYER 1963, S. 164.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 179–83.

⁸² Vgl. ebd., S. 190–95.

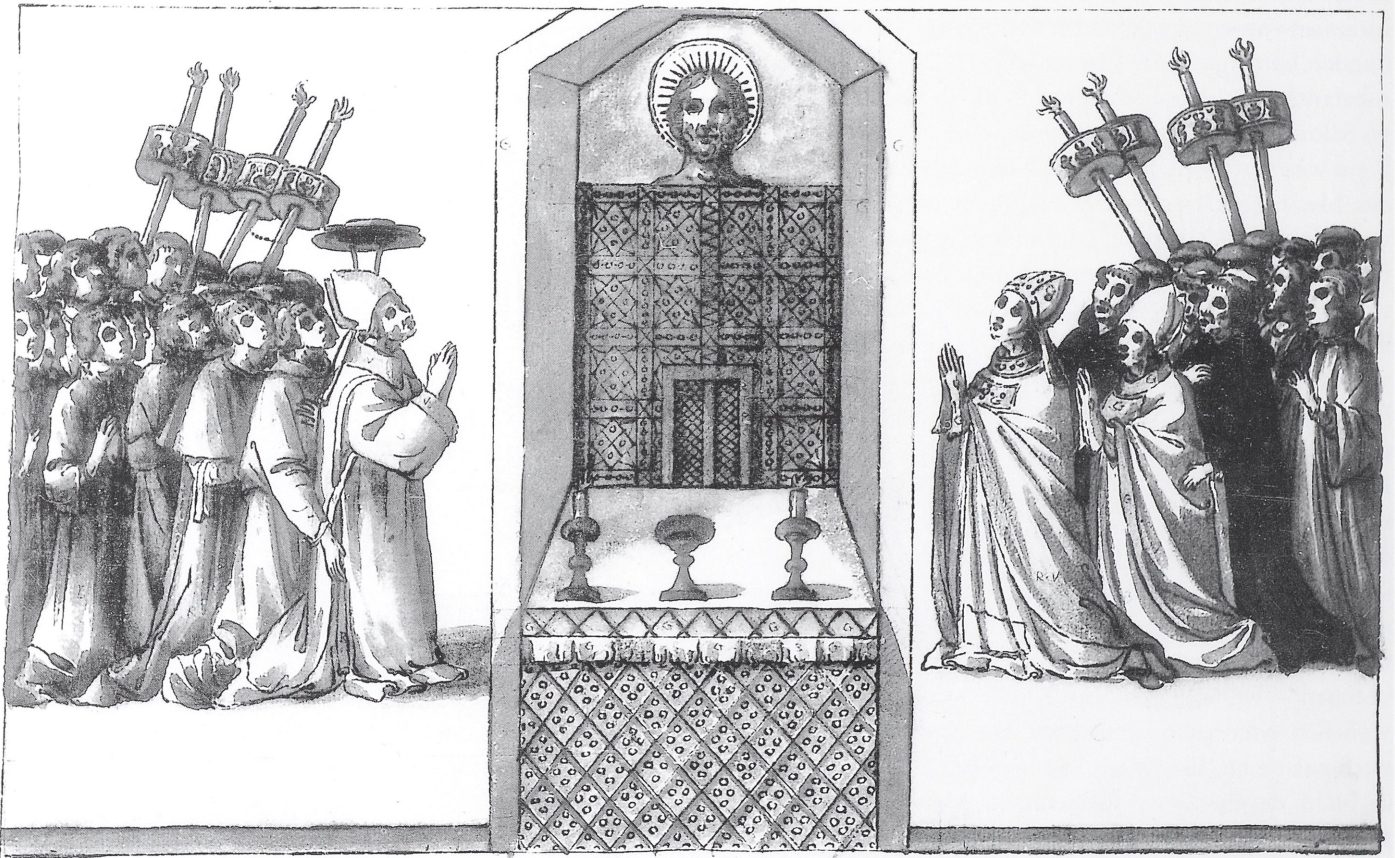
⁸³ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 8201, fol. 94v.

⁸⁴ MEYER 1963, S. 183.

⁸⁵ HECHT 2003a. Sehr gut sieht man die große Bedeutung der Imago Pietatis für die Geschichte des Altarretabels auf zahlreichen Illuminationen im »Livre du sacre« Karls V. von Frankreich (London, British Library, MS Cotton Tiberius B. VIII, z. B. fol. 47v, 48r, 49v, 50r, 50v, 51r u. ö.). Vgl. zu dieser Handschrift O'MEARA 2001.

⁸⁶ Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich. Grundlegend: VETTER 1972, S. 215–42; WOLF 2002, S. 160–92; KELBERG 1983; *Messe Gregors des Großen* 1982; ORTMAYR 1941; THOMAS 1933; ENDRES 1917.

⁸⁷ Vgl. KIRSCH 1926, S. 214.



10. Verehrung der Salvatorikone der Sancta Sanctorum. Kopie nach einem verlorenen Wandbild im Hospital von San Giacomo al Colosseo. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. lat. 4408

ihre antik-kaiserlichen Traditionen⁸⁸ hatte, müssen für diese Entwicklung eine wichtige Rolle gespielt haben: hier fügte sich die Imago Pietatis in ein reiches Arsenal von »Arma Christi«, d. h. von Passionsreliquien,⁸⁹ die 1492 noch um den wiederaufgefundenen Kreuzestitulus⁹⁰ bereichert wurden. Der schon vor diesem Zeitpunkt sehr hochrangige Heilumsschatz bot die geeignete Umgebung für ein weiteres prominentes Stück, auch wenn eine spezifische eigene Gregorstradition in Santa Croce erst im ausgehenden 14. Jahrhundert faßbar wird.⁹¹ Diese dürfte sich in ihrer jetzigen

Gestalt vermutlich erst nach ca. 1385, also nach der Stiftung der Mosaikikone, ausgebildet haben.⁹² In welcher Weise diese Entwicklung vonstatten ging, wird sich, da keine Bild- oder Textquellen aus Santa Croce bekannt sind, kaum vollständig klären lassen. Den hier vorgebrachten Überlegungen haftet daher notwendig ein spekulativer Charakter an – vielleicht war ja auch alles, um mit Richard Krautheimer zu sprechen, »totaliter aliter«.

Da es keinen Reflex⁹³ einer älteren Textgrundlage gibt, ist vermutlich in Santa Croce zuerst eine Bildtradition ent-

⁸⁸ »Da ist ein capel die heist zu Jerusale[m]: da findet man den schatz der gnaden [...] Item die capel ist sant Helena der keiserin schlof kamer gewesen.« Zit. nach *Mirabilia Romae* 1925, fol. (30v).

⁸⁹ Vgl. BEDINI 1997; BESOZZI 1750, S. 139–50; MUFFEL 1999.

⁹⁰ Vgl. KRAUTHEIMER 1937, Bd. 1, S. 159. Die Kenntnis vom Vorhandensein des Titulus war allerdings schon früher vorhanden: vgl. z. B. *Mirabilia Romae* 1925, fol. (31r).

⁹¹ Am ehesten wird man sich auf den vermutlich zwischen 1389 und 1392 entstandenen Traktat des Dominikaners Johannes Dominici de Eugubio (Identität und Lebensdaten nicht geklärt, wohl nicht identisch mit dem aus Florenz stammenden sel. Kardinal Johannes Dominici [1357–1419]) berufen dürfen, der bereits von einer eucharistischen

Erscheinung während einer Messe Gregors des Großen in Santa Croce spricht (in BRACKMANN 1929, S. 23–27, hier S. 25).

⁹² VETTER 1972, S. 228. Welch große Bedeutung derartige spontane Entwicklungen haben konnten, zeigt beispielhaft die Entstehung des Jubeljahres.

⁹³ Der einzige Text, der in dieser Hinsicht in Frage käme, ist der kurze Traktat des Dominikaners Johannes Dominici de Eugubio (BRACKMANN 1929, S. 23–27). Wäre die hier überlieferte Legendentradition, deren Hauptmotiv die Bekehrung der spanischen Königin Elvira ist, für die Entstehung des Bildformulars wichtig geworden, hätte der Königin eine zentrale Rolle zukommen müssen.

standen, die dann sowohl die Vorstellung von einer eucharistischen Vision Gregors des Großen als auch die Bildformulierung der Gregorsmesse prägte. Zu denken wäre etwa an eine Darstellung, auf der ein Papst und ein Bischof bzw. Kardinal den halbfigurig über einem Altar gezeigten Schmerzensmann verehren – eine Art Stifterbild. Bau- und Kunsttätigkeit hat es im fraglichen Zeitraum des ausgehenden 14. Jahrhunderts in Santa Croce nachweislich gegeben;⁹⁴ und es sind auch Künstler bekannt, die in diesem Zeitraum für den päpstlichen Hof gearbeitet haben, so waren etwa 1369 nicht wenige Künstler, unter ihnen Giotto di Maestro Stefano (vielleicht identisch mit dem nur schwer faßbaren Giotto), Giovanni da Milano sowie Giovanni und Agnolo Gaddi für Urban V. im Vatikan tätig.⁹⁵

Auf einem Urbild der »Gregorsmesse« müßte nicht einmal Gregor der Große gezeigt worden sein. Vorstellbar wäre etwa Papst Urban V. (1362–70), der 1370 die Ansiedlung der Kartäuser in Santa Croce genehmigte;⁹⁶ aber eher wird man an Urban VI. (1378–89) denken, der zum Zeitpunkt der Stiftung der Mosaikikone Papst war und der Raimondo Orsini del Balzo seine Befreiung aus dem belagerten Nocera verdankte.⁹⁷ Als Kardinal bzw. Bischof käme am ehesten ein Kardinal des Hauses Orsini in Frage, zumal der Kardinalstitel von Santa Croce seit 1384 vakant war.⁹⁸ Zum damaligen Zeitpunkt gab es in der weitverzweigten Familie, die maßgeblich zur Errichtung der Kartause bei Santa Croce bei-

getragen hatte,⁹⁹ sogar zwei Kardinäle, Poncello Orsini¹⁰⁰ (Kardinal seit 1378, gest. 1395) und Tommaso Orsini von Manupello¹⁰¹ (Kardinal wohl seit 1383, gest. 1390). Beide waren Kreaturen Urbans VI., und besonders Tommaso Orsini von Manupello¹⁰² ist zeitweise ein enger Vertrauter dieses problembeladenen Papstes¹⁰³ gewesen, während Poncello Orsini diesem nur recht zurückhaltend gedient hat.¹⁰⁴ Tommaso Orsini war aber nicht nur in die Politik Urbans eng verwickelt, er amtierte um 1386 auch als Legat des »Patrimonium Sancti Petri in Tuscia« sowie als Generalvikar »in temporalibus« für die Stadt Rom.¹⁰⁵ Sollte es tatsächlich eine solche Bilderfindung gegeben haben, wie es hier vermutet wird, dann dürfte sie auf die Initiative eines Mannes wie Kardinal Tommaso Orsini zurückgehen und in Santa Croce selbst entworfen worden sein, denn Urban VI. wird in den für ihn wildbewegten Jahren um 1385¹⁰⁶ kaum die Zeit gehabt haben, sich intensiver mit ikonographischen Konzepten zu befassen.

Ein weiteres Indiz für die Annahme eines römischen Urbildes könnte das Motiv des Veronikabildes sein, das bei vielen Gregorsmessen, etwa bei dem gleich näher zu besprechenden frühen Beispiel aus Heilsbrunn (Abb. 11), an der Grabkufe Christi erscheint. Die hervorgehobene Darstellung auf der Gregorsmesse ist schlecht¹⁰⁷ motiviert. Seine Anbringung erklärt sich daher vielleicht am besten aus der Tatsache, daß die in St. Peter verwahrte Reliquie, die während des Avignoner Exils nur schwer zugänglich gewesen war,¹⁰⁸ seit dem Pontifikat Urbans V. (1362–70) eine neu gesteigerte Wertschätzung erfuhr;¹⁰⁹ so wurde das Bild z. B. am 6. November 1368 anlässlich

⁹⁴ Vgl. VARAGNOLI 1995, S. 23 f.; vgl. insgesamt zum Bau: CLAUSSEN 2002, S. 412–43; ROMANO 1992. In den neunziger Jahren waren die wirtschaftlichen Bedingungen aber schon derart schlecht, daß damals wohl kaum noch größere Aufträge erteilt werden konnten. Vgl. ESCH 1969, S. 226 f. (mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Santa Croce).

⁹⁵ Vgl. z. B. CASSIDY 1996, S. 681.

⁹⁶ Vgl. LE BLEVEC 1991, S. 45. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß es Darstellungen Urbans V. u. a. als Stifter des Altarzuboriums der Lateranbasilika gegeben hat. Diese Bilder wurden sogar zum Ausgangspunkt einer gewissen Bildtradition (z. B. Bozen, Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt [heute Dom], Fresken der Urbanslegende, ausgehendes 14. Jahrhundert): vgl. OSBORNE 1991; farbige Abb. der von Antonio Eclissi (tätig zwischen 1630 und 1644) geschaffenen Nachzeichnungen (Windsor, RL 8937) in: OSBORNE/CLARIDGE 1996.

⁹⁷ Vgl. TACCHELLA 1976, S. 45; FODALE 1973, S. 97–151.

⁹⁸ EUBEL 1913, S. 41. Die Frage nach der Identifizierung des (vom Betrachter aus) links unten auf der Rahmung der Ikone befindlichen Wappens dürfte vielleicht noch nicht abschließend geklärt sein. Die jetzige Zuweisung an Nicola Orsini, Graf von Nola (1331 – nach dem 14. Februar 1399) geht zurück auf: THOMAS 1933, S. 54. Unzweifelhaft ist nur, daß es sich um einen Angehörigen des Hauses Orsini gehandelt hat. Das rechts unten angebrachte Wappen ist eindeutig als dasjenige des Raimondo (Raimondello) Orsini del Balzo zu bestimmen. Die beiden Wappen an der oberen Rahmenleiste beziehen sich auf das Königreich Jerusalem (rechts oben) und das Haus Anjou (links oben). Leider sind drei weitere rautenförmige Emailplättchen, von denen zumindest einige weitere Wappen gezeigt haben könnten, verlorengegangen. Die drei übrigen Emails zeigen Passionsszenen. Vgl. auch BERTELLI 1967, S. 43.

⁹⁹ Vgl. GRUYS 1977, S. 352; LECOUEUX 1890, S. 92–99. – Die beiden Hauptbeteiligten waren Napoleone Orsini, Graf von Manupello (gest. zwischen 1361 und 1363), und Nicola Orsini, Graf von Nola (1331 – nach dem 14. Februar 1399).

¹⁰⁰ EUBEL 1913, S. 23 u. 41.

¹⁰¹ EUBEL 1913, S. 24 u. 51.

¹⁰² THEODERICUS DE NYEM 1890, Lib. I, XLII, S. 78 f., vgl. aber ebd. LXVII, S. 117 f.; TACCHELLA 1976, z. B. S. 71 u. 73.

¹⁰³ Vgl. z. B. SEIDLMEYER 1940, bes. S. 9–24.

¹⁰⁴ Vgl. FODALE 1973, S. 148 f.

¹⁰⁵ Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 311, fol. 4. Zit. nach: TACCHELLA 1976, S. 73, Anm. 56. Daß Tommaso Orsini eine enge Beziehung zu S. Croce gehabt haben muß, läßt sich allerdings besonders deshalb wahrscheinlich machen, weil er mit beiden Gründern des Klosters nah verwandt gewesen ist; vgl. SAVIO 1895, bes. S. 107–109.

¹⁰⁶ Vgl. TACCHELLA 1976, S. 73, Anm. 56.

¹⁰⁷ Spätere Darstellungen interpretieren daher das Schweißstuch der Veronika gern zu einer Bursa (Albrecht Dürer, Holzschnitt von 1511) oder einer Paxtafel um (Meister der Heiligen Sippe, Köln Wallraf-Richartz-Museum). Ob es eine Beziehung zwischen Kardinal Tommaso Orsini von Manupello und jenem Veronikabild gibt, das heute in Manupello aufbewahrt wird, wäre einer genaueren Überprüfung wert.

¹⁰⁸ Vgl. GRIMALDI 1972, S. 109–11.

¹⁰⁹ Vgl. VONES 1998, S. 483.



11. Gregorsmesse. Heilsbronn, Zisterzienserklosterkirche, Südportal

einer Papstmesse in der vatikanischen Basilika ausgestellt.¹¹⁰

Einen Bildtyp, bei dem ein Papst und ein hochrangiger Kleriker sowie vielleicht noch weitere Personen eine im Zentrum dargestellte Ikone verehren, wird man nicht als revolutionär bezeichnen wollen, und so verwundert es nicht, daß sich in Rom im fraglichen Zeitraum durchaus ähnliche Werke finden lassen. Ein vergleichbares, nur in späteren Kopien überliefertes Wandbild (Abb. 10) gab es etwa im Krankensaal des im ausgehenden 14. Jahrhundert gegründeten, heute nicht mehr bestehenden Hospitals von San Giacomo de Coliseo;¹¹¹ dargestellt war die Verehrung der auf einem Altar aufgestellten Salvatorikone der Sancta Sanctorum. Vertauschte man gedanklich dieses Acheiropoieton durch das Visionsbild von Santa Croce und ersetzte den links knienden Kardinaldiakon durch einen Papst, würde man bereits eine »Gregorsmesse« vor sich sehen.

Das Tympanonrelief (Abb. 11) am Südportal der Zisterzienserklosterkirche von Heilsbronn in Mittelfranken – eine

der ältesten Darstellungen, die mit dem Bildformular der Gregorsmesse in Verbindung gebracht werden¹¹² – könnte ein früher Reflex eines anzunehmenden römischen Vorbildes sein. Das Tympanonrelief zeigt den halbfigurigen Schmerzensmann über einer Art Konsole, an deren Vorderseite sich das Schweißstuch der Veronika befindet. Zur Rechten des Schmerzensmannes kniet ein Papst mit übergroßer Tiara, hinter ihm sieht man einen Mönch, zur Linken Christi kniet ein Bischof und Abt Stromair, der wegen des unter ihm angebrachten Wappens¹¹³ eindeutig identifizierbar ist. Weder der Papst noch der Bischof sind irgendwie als Heilige gekennzeichnet, sie entsprechen vielmehr den beiden Zisterziensern. Alle vier Geistlichen befinden sich außerdem nicht vor dem großen Velum, das drei Engel hinter der Gestalt Christi ausspannen.

Das Heilsbronner Werk darf an dieser Stelle nicht zuletzt deshalb genannt werden, weil Abt Berthold Stromair¹¹⁴ (1385–1413) nachweislich zwei Romreisen unternommen hat: 1385 und gegen 1405.¹¹⁵ Das Relief wird also frühestens gegen 1386 geschaffen worden sein, eher darf man jedoch an den Zeitraum zwischen 1405 und 1413 denken.

¹¹⁰ SCHÄFER 1937, S. 222: »quando celebravit in basilica s. Petri Rome et vidit Veronicam.«

¹¹¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barb. lat. 4408, fol. XLV. Zit. nach: WAETZOLDT 1964, S. 34, Kat. Nr. 116 u. Abb. 70. Vgl. ROMANO 1992, S. 383 f.; LOMBARDI 1996, S. 62 f. Die Darstellung steht mit der Assumptioprozession in Verbindung; vgl. WOLF 1990, S. 48. Mit dem Wandbild aus San Giacomo de Coliseo (auch al Colosseo) gut vergleichbar ist auch eine Darstellung auf den Türchen, mit denen der mittelalterliche Beschlag der Salvatorikone im Bereich der Füße Christi geöffnet werden kann. Vgl. weiterhin z. B. das Wandbild (1943 weit-

gehend zerstört) am Grabdenkmal des Kardinals Guglielmo Fieschi (gest. 1256) in der Vorhalle von San Lorenzo fuori le mura.

¹¹² Vgl. KELBERG 1983, S. 17 u. 134, Anm. 92.

¹¹³ Der Abt gehörte der Familie Stromer bzw. Waldstromer an; SIB-MACHER 1605, S. 108.

¹¹⁴ Vgl. STILLFRIED 1977, S. 38 f.

¹¹⁵ *Repertorium Germanicum* 1961, S. 3; STILLFRIED 1977, S. 38.

Daß der Abt Santa Croce besucht hat, ist bei der Bedeutung dieser Kirche sehr wahrscheinlich. Gegen den Einfluß eines etwaigen römischen Vorbildes spricht auch nicht die freie Armhaltung des Schmerzensmannes, welche in dieser Form der in Heilsbronn schon bekannten Ikonographie¹¹⁶ nahekommt. Insgesamt fügt sich das mehrteilige Tympanonrelief sehr gut in die Bilder- und Gedankenwelt der fränkischen Klosterkirche ein, denn hier gab es mit dem Epitaph¹¹⁷ des Friedrich von Hirschlach (1346–50) bereits den Darstellungstyp des vor dem Schmerzensmann knienden Abtes. Hinzukommt die gerade für Heilsbronn gut bezeugte eucharistische Frömmigkeit.¹¹⁸

Die Bildüberlieferung dieses »römischen Andachtsbildes«,¹¹⁹ die zeigt, wie der Schmerzensmann von einem Papst und einem fast gleichberechtigt neben ihm knienden Bischof verehrt wird, blieb besonders in Franken noch lange erhalten, wie z. B. in Heilsbronn selbst die Rückseite des dortigen, von Hans Traut d. J. (gest. 1516) gemalten Choraltares belegt, der 1502/03 gestiftet wurde.¹²⁰ In Nürnberg, das bis zur Reformation immer über enge und gute Kontakte nach Rom verfügte, findet man mehrere vergleichbare Kompositionen.¹²¹ Vielleicht wirkte ein eventuelles römisches Urbild der Gregorsmesse anfänglich auf auswärtige Pilger besonders intensiv,¹²² da die Ikonographie des Schmerzensmannes gerade außerhalb Italiens bereits im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert eine sehr große Rolle spielte. Papst und Kardinal bzw. Bischof konnten dabei für römische Authentizität und römisches Kolorit sorgen, woran gerade den glücklichen Heimkehrern gelegen sein mußte. In Italien hingegen, wo dieser Bildtyp auch schon lange bekannt war, hatte man sicher ein stärkeres Interesse an der Imago Pietatis selbst als an den zusammen mit ihr dargestellten weiteren Personen, deren genaue Identität man hier vielleicht sogar noch gekannt haben könnte.

Wie schnell sich im ausgehenden 14. Jahrhundert neue Bildtypen ausbreiten konnten, belegen nicht wenige Darstellungen Urbans V., die, wie z. B. ein Freskenzyklus in der Bozener Stadtpfarrkirche, dem heutigen Dom, schon kurz nach dem 1370 erfolgten Tod dieses Papstes entstanden sind.¹²³

Die Wirren des großen Schismas dürften dazu beigetragen haben, die Kenntnisse über ein etwaiges erstes Bild einer Gregorsmesse in Vergessenheit geraten zu lassen. Mögliche Erinnerungen an Urban VI. und Tommaso Orsini von Manupello – zwei wenig leuchtende Gestalten der Kirchengeschichte – hat man sicherlich schon bald nicht mehr intensiver pflegen wollen.

Sollte die zweite Person ein Kardinaldiakon gewesen sein, wie es Tommaso Orsini tatsächlich war,¹²⁴ dann wäre hier ein Geistlicher mit Dalmatik und Mitra zu sehen gewesen.¹²⁵ Eine solche außerhalb Roms kaum von jedermann korrekt deutbare Gestalt¹²⁶ konnte sicher leicht in einen Bischof aber auch in einen Diakon umgewandelt werden. Ein einzelner Diakon war allerdings liturgisch kaum denkbar,¹²⁷ er erforderte fast zwangsläufig einen Subdiakon, wie man es beim ausgebildeten Bildformular (Abb. 12) der Gregorsmesse auch sieht – das anfangs sehr statische außerliturgische Geschehen wird zu einer Meßfeier.¹²⁸

Ein in Santa Croce vielleicht vorhanden gewesenes Bild, das einen Papst und einen infulierten Prälaten vor dem Schmerzensmann zeigte, könnte dann auch den Anlaß für die Aus- bzw. Weiterbildung der Legende von der eucharistischen Vision Gregors des Großen geboten haben. Die Belege für die Vorstellung von der »Gregorsmesse« häufen sich jedenfalls in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹²⁹

Recht früh ist zweifellos ein Text aus dem »Libricto« des sel. Antonio da Stroncone (1381–1461): »El beato Gregorio essendo summo pontifice, cioè papa, uno dì luy celebrando messa li aparve el nostro signore miser yhesu cristo, sotto la ymagine della pietà. Et in quella aparicione concesse ad ogni vero penitente contrito et confesso che ferrà in presentia alla ditta ymagine in genochione in terra et devotamente dirà le sopra scripte orazione cum cinque pater nostri et altre tante ave marie xiiij milia anni di indulgentie. Et sopra de questo altri summi pontifici et prelati devotamente visitando questa ymagine come è ditto desopra, hanno augmentato tanto che in summa viene. xx milia et vij anni et Lxxxvj di de indulgentia. Et papa nicola quinto la supradicta indulgentia

¹¹⁶ Vgl. STRIEDER 1993, S. 166 (Kat. Nr. 2).

¹¹⁷ Epitaph des Magisters Mengot, 1370. Vgl. STRIEDER 1993, S. 169 (Kat. Nr. 7).

¹¹⁸ Vgl. bes. *Der Mönch von Heilsbronn* 1870, S. 1–68.

¹¹⁹ BERLINER 2003, S. 135.

¹²⁰ Vgl. STRIEDER 1993, S. 233 (Kat. Nr. 80).

¹²¹ Beispiel: Sandsteinrelief von der nördlichen Außenseite der Sakristei der Sebalduskirche in Nürnberg, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (um 1440). Weitere Beispiele bei KELBERG 1983, S. 196–204.

¹²² In den Jubeljahren 1390 und 1400 steigerte sich die Zahl der Pilger beträchtlich: vgl. ESCH 1969, bes. S. 55–57 u. 336–39.

¹²³ Vgl. OSBORNE 1991, S. 27.

¹²⁴ Tommaso Orsini war Kardinaldiakon von Santa Maria in Domnica. EUBEL 1913, S. 24 u. 51.

¹²⁵ Die Mitra der Kardinaldiakone war im 14. Jahrhunderts bereits lange üblich. BRAUN 1907, S. 455 f., vgl. etwa das Grabmal des Kardinaldiakons (von Sant'Angelo in Pescheria) Pietro Stefaneschi (gest. 1417) in Santa Maria in Trastevere.

¹²⁶ Vgl. BERLINER 2003, S. 135, Anm. 342.

¹²⁷ Die Lösung auf der Gregorsmesse (um 1515/20; Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum) des sogenannten Meisters des Aachener Altars, bei der man zur Linken des zelebrierenden Papstes einen einzelnen Diakon sieht, ist liturgisch eigentlich nicht verständlich.

¹²⁸ Vgl. für ähnliche Prozesse RINGBOM 1983.

¹²⁹ Vgl. SENSI 2000, bes. S. 132–48.



12. Kopie nach Robert Campin (?), Gregorsmesse. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts

confermò ne li anni del signore. Mille cccc.xxxxviii jo [...]»¹³⁰

Ähnliche Informationen erhält man auf einer ebenfalls recht frühen Inschrift, die zu einer Darstellung des Schmerzensmanns gehört, die Domenico da Leonessa (nachgewiesen zwischen 1461 und 1466) vielleicht im Jahr 1466 in San Salvatore im umbrischen Campi di Norcia geschaffen hat. Der bemerkenswerte Text lautet: »[S]ia noto e ma[n]ifesto ad ongne p[er]sona como se t[r]oa/nelli s[er]mo[n]i s[an]c[t]i como el nostro signo[r] Ih[es]v Xr[ist]v appar/se vn[a] fiata in spetie dvna benissimo piita al beato G[r]ego[r]io/docto[r]e magnifico celebrando sopra laltare nella cappe/lla de Ier[usa]l[e]m in nella ecclesi[a] de S[an]c[t]a Croce de Roma alla q[v]ale.«¹³¹

In das Jahr 1466 ist wohl auch ein Fresko (Abb. 13) zu datieren, das sich heute in der Pinacoteca Comunale von Ripatransone befindet. Dieses Werk, das vielleicht dem Jacopo da Campi (nachgewiesen zwischen 1461 und 1479) zugeschrieben werden kann, stammt aus der abgerissenen Kirche San Francesco bzw. Santa Maria Magna in Ripatransone.¹³² Das Fresko zeigt den Schmerzensmann, der wie üblich in einer offenen Grabkufe steht, die sich auf einer Al-

tarmensa befindet. Hinter bzw. neben der Imago Pietatis sieht man das Kreuz, die Arma Christi sowie in mehreren Registern angeordnete Passionsszenen. Links im Bild sitzt eine trauernde Gottesmutter, auf der verlorenen gegenüberliegenden Seite kann man sich den Evangelisten Johannes vorstellen. Direkt vor der Mensa kniet der hl. Gregor, der in einem etwas kleineren Maßstab gezeigt wird als Christus und Maria. In unmittelbarer Nähe der gefalteten Hände des Papstes erkennt man auf der Altarmensa einen eucharistischen Kelch.

Ein weiterer wichtiger Beleg befindet sich in einer auf 1475 (vollendet am 27. Oktober 1475) datierten Handschrift, die im 18. Jahrhundert durch den späteren Kardinal Gioacchino Besozzi (1679–1755), dem damaligen Abt von Santa Croce (1724–43), für die dortige Bibliothek erworben wurde.¹³³ Da Raimondo Besozzi den Text in seiner 1750 erschienenen Geschichte von Santa Croce zitiert hat, erfreut er sich einer gewissen Bekanntheit.¹³⁴ Der Codex, der sich heute in Rom in der Biblioteca nazionale centrale¹³⁵ befindet, enthält in seinem Hauptteil einen »Liber de vita et obitu s. Hieronymi« – das Werk beschäftigt sich also mit einem Heiligen, der für den christlichen Humanismus von zentraler Bedeutung ist –, hinzukommen verschiedene Gebete, in die auch die Notiz zur »Gregorsmesse« eingefügt ist. Die einschlägige, mit der Inschrift aus San Salvatore in Campi nah verwandte Passage lautet: »Reperitur in cerimonia Romanor[um] Quod cum d[omi]n[u]s noster y[es]h[us] xps [= Christus] semel apparuit inspetie ignis sub effigie pietatis Beato Gregorio Doctori celebranti super altare hyerusalem Rome ineccl[es]ia s[an]c[t]e crucis Qui devotione motus concessit o[mn]ib[us] uere penitentibus et confessis .xiiij. Miliaria annor[um] de indulgentia, dicentibus quotidie genib[us] flexis quinque pater n[oste]r et q[ui]n[que] Ave maria Coram ymagine pietatis cum orationibus infrascriptis. Et multi alii pontifices addideru[n]t: q[ue] su[n]t .xxij. miliaria et septem (fol. 121v) annis et .xxxxiiij.

¹³⁰ »Dem seligen Gregor, als er Summus Pontifex, d. h. Papst, war, erschien, als er einmal die Messe feierte, unser leidender Herr Jesus Christus – unter dem Bild der Pietà. Und wegen dieser Erscheinung gewährte er [d. h. der Papst, d. Verf.] jedem, der wahrhaft Buße tut, bereit und gebeichtet hat, und der in Gegenwart des besagten Bildes auf der Erde kniend die oben aufgeschriebenen Gebete zusammen mit fünf Paternostern und ebensoviele Ave Marias spricht, vierzehntausend Jahre Ablass. Und außerdem haben andere Päpste und Prälaten, die demütig das Bild besucht haben, wie oben gesagt ist, [diesen Ablass] soviel vermehrt, daß er insgesamt kommt auf zwanzigtausend und sieben Jahre und sechsundachtzig Tage Ablass. Und Papst Nikolaus V. hat den obenbesagten Ablass bestätigt im Jahr des Herrn 1449 [...]« »Libricto« des sel. Antonio da Stroncone, San Damiano bei Assisi, Franziskanerkonvent, fol. 51v-52r, zit. nach: BOCCALI 1993, S. 135.

¹³¹ »Es sei einem jeden bekannt und offenbar, daß sich in den heiligen Predigten [die Nachricht] findet, daß unser Herr Jesus Christus einmal in der Gestalt einer sehr guten Pietà dem seligen Gregor, dem großen Lehrer, erschienen ist, als dieser auf dem Altar in der Kapelle von Jerusalem in der Kirche des heiligen Kreuzes von Rom zelebrierte, auf welcher.« Die Inschrift bricht an dieser Stelle ab. Zahlreiche Hilfslinien für die Fortsetzung der Inschrift sind zwar bereits gezogen worden, der Text wurde aber nicht fortgesetzt. Romano Cordella (Spoleto), der sich seit langer Zeit mit großem Erfolg der Erforschung von Kunst und Geschichte Norcias widmet, sei an dieser Stelle für seine außergewöhnlich großzügige und intensive Hilfe bei den notwendigen Recherchen sehr herzlich gedankt. Er hat dem Verf. auch die hier abgedruckte Transkription der schwer lesbaren Inschrift sowie zahlreiche Photos zur Verfügung gestellt. Eine ältere Transkription findet sich bei: GNOLI 1923, S. 351. Vgl. VETTER 1972, S. 215, Anm. 331 u. ö.; SENSI 2000, S. 133. Abb. der verlorenen Schmerzensmannsdarstellung bei FABBI 1963, S. 238 u. 243; PETRINI 1989, S. 88 f.

¹³² Vgl. GRIGIONI 1907 u. SETTIMO 1999, S. 41 f. Prof. Settimo sei für seine außerordentlich großzügige Unterstützung sehr herzlich gedankt.

¹³³ »In un Codice manoscritto l'anno 1475., acquistato dall' Em[inentissimo] Besozzi per la Libreria di Santa Croce quando era Abbate, così si legge: 'Reperitur in Caeremoniis Romanorum [...]« BESOZZI 1750, S. 155. Besozzi hat durch seine Verlesung »in specie pastoris« statt »in specie pietatis« für eine gewisse Verwirrung gesorgt. Zu diesem Problem VETTER 1972, S. 236, Anm. 460. Vetter plädiert unter Hinweis auf die Inschrift von San Salvatore in Campi für eine Auflösung zu »pietatis«. Durch die Wiederauffindung des von Besozzi zitierten Codex wird diese Lesart bestätigt. Besozzi schätzte übrigens den Quellenwert dieser Nachricht als gering ein, da ihm bewußt war, daß die genannten Ablässe nicht aus der Zeit Gregors des Großen stammen können.

¹³⁴ Vgl. z. B. BAUERREISS 1931, S. 10 f.

¹³⁵ Fondo ms. Sessoriani, cod. 300; vgl. JEMOLO 1971, S. 84 (Nr. 62); TEMOLO/MEROLLO 1987, S. 105. Mein herzlicher Dank gilt Dr. Hans Feichtinger, Rom.



13. Jacopo da Campi (?), Gregorsmesse. Ripatransone, Pinacoteca Comunale

dies.¹³⁶ Leider läßt sich nicht eruieren, welche Quelle diesem Text und den vergleichbaren Inschriften zugrundelegen haben könnte, denn die »Caeremoniae Romanorum« sind nicht bestimmbar.¹³⁷

Die Gregorslegende von Santa Croce, die, wie die Inschrift aus Campi sagt, »noto e ma[n]ifesto ad ongne p[er]sona« sein sollte, bewirkte, daß der Schmerzensmann generell als Abbild einer Vision Gregors des Großen, des vorbildhaften antiken Papstes, angesehen wurde. Auch die längst vorhandenen Schmerzensmandarstellungen erschie-

nen nun nachträglich als Abbilder des römischen Originals.¹³⁸

Die Ursache dieser Entwicklung dürfte darin gelegen haben, daß die paradoxe Bildgestalt des Schmerzensmanns im ausgehenden Mittelalter langsam unverständlicher wurde. Die Legendentradition von Santa Croce bot nun – eine steuernde Instanz ist dabei nicht zu erkennen – die Möglichkeit, das vertraute Bild als von Zeit und Raum unabhängig zu verstehende Vision zu interpretieren. Gleichzeitig sicherte die Tatsache, daß Gregor, wie man auf Israhel van Mecke-

¹³⁶ »In den Caeremoniae Romanorum findet man [die Nachricht], daß als unser Herr Jesus Christus einmal in feuriger Gestalt unter dem Bild der Pietas dem seligen Gregor, dem [Kirchen]lehrer, erschien, während er am Altar »Jerusalem« in Rom in der Kirche des heiligen Kreuzes zelebrierte; dieser von Andacht bewegt, gewährte allen, die wahrhaft Buße tun und gebeichtet haben, vierzehntausend Jahre Ablass, wenn sie täglich mit gebeugten Knien fünf Vaterunser und fünf Ave Maria vor dem Bild der Pietas sprechen zusammen mit den unten aufgeschriebenen Gebeten; und viele andere Päpste fügten [weitere Ablässe] hinzu, welche sind zweiundzwanzigtausend und sieben Jahre sowie 22 Tage.« Rom, Biblioteca nazionale centrale, Fondo ms. Sessoriani, cod. 300, fol. 121r-v. – In der Version von BESOZZI 1750, S. 155 heißt die betreffende Passage (mit der Verlesung »in specie pastoris«): »In un Codice manoscritto l'anno 1475., acquistato dall' Em[inentissimo]o Besozzi per la Libreria di Santa Croce quando era Abbate, così si

legge: »Reperitur in Caeremoniis Romanorum, quod Dominus noster Jesus Christus semel apparuit in specie Pastoris sub effigie Pietatis Beato Gregorio Doctori celebranti super Altare Hierusalem Romae in Ecclesia S[anctae] Crucis, qui devotione motus, concessit omnibus vere poenitentibus, et confessis quatuordecim millia annorum de Indulgentia dicentibus quotidie genibus flexis quinque Pater noster, et quinque Ave Maria coram Imagine Pietatis cum Orationibus infrascriptis; et multi alii Pontifices addiderunt, quae sunt vigintiduo millia, et septem anni, et viginti tres dies.« E si aggiungono nel detto Codice le Orazioni.«

¹³⁷ Vielleicht handelte es sich um handschriftliche Zusätze in einem ehemals in Santa Croce verwahrten »Liber de caeremoniis«, vgl. VETTER 1972, S. 229.

¹³⁸ Bis ins 20. Jahrhundert hat sich die Kunstgeschichtsschreibung von diesem Gedanken beeinflussen lassen: z. B. MÂLE 1922, S. 98–102.

nems Stich liest, den Schmerzensmann »p[ost] habita[m] ac s[ibi] ostensa[m] desup[er] vision[em]« hatte malen lassen, die Authentizität der Darstellung.

Das Bildformular der Gregorsmesse, in dem ausgemalt wird, was die Inschriften Domenico da Leonessas oder Israhel van Meckenems sagen, integrierte dementsprechend den Schmerzensmann in einen sich mehr und mehr modernisierenden, perspektivisch organisierten Bildraum. Das Hauptproblem der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sakralikonographie, nämlich die Bewahrung der überkommenen Inhalte in einem veränderten künstlerischen Umfeld, wird bei der Entwicklung der Gregorsmesse eindrucksvoll erkennbar. Ähnliches geschieht etwa, wenn der Goldgrund zu kostbaren Teppichen und letztlich zu überirdischen Lichterscheinungen umgedeutet wird.¹³⁹

Einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis der späteren Entwicklung des Schmerzensmannbildes bietet der Gedanke der Vision. Die mittelalterliche geistliche Literatur¹⁴⁰ ist reich an entsprechenden Texten, die oft mit der Meßfeier in Verbindung stehen. Diese Tatsache kann nicht überraschen, da die Theologie immer wieder betont, daß bei der irdischen Meßfeier die himmlische Wirklichkeit unmittelbar gegenwärtig ist, wie es Gregor der Große an einer oft zitierten Stelle seiner »Dialoge« sagt.¹⁴¹

Die Beziehung zwischen Himmel und Altar sowie die Mittlerfunktion Christi zwischen diesen beiden Ebenen wird beispielhaft schon auf dem Meßbild (Abb. 8) der Mettener Armenbibel von 1414/15 erkennbar. Da dieses Blatt auf ältere Vorbilder zurückgehen dürfte,¹⁴² kann man annehmen, daß es bereits vor dem Beginn des 15. Jahrhunderts der späteren Gregorsmesse verwandte Bildtraditionen gab. Eventuell hatten auch die Schmerzensmannkruzifixe (Abb. 9) Einfluß auf die Entstehung des Bildformulars, denn derartige Werke, von denen es schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts vergleichsweise viele gegeben hat, dürften sich auf bzw. über Altären befunden haben, so daß die Kombination von Schmerzensmann und Altar keineswegs ungewöhnlich war.¹⁴³

Die Vorstellung vom Schmerzensmann, der während der Messe erscheint, fügte sich in den Kontext mittelalterlicher Theologie und Liturgie problemlos ein. Anknüpfungspunkte lassen sich allenthalben finden. Der Meßkanon und seine Interpretation als Vergegenwärtigung der Passion Christi

dürften dabei eine große Bedeutung gehabt haben. Schon Rupert von Deutz (ca. 1076–1129) hatte geschrieben: »Secreta [sc. Canon Missae, d. Verf.] namque memoria dominicae passionis est [...]«. ¹⁴⁴ Im späteren Mittelalter wurde dieses durchaus biblisch¹⁴⁵ fundierte Moment stark betont.¹⁴⁶ Die Voraussetzung für die Erscheinung Christi als Schmerzensmann – zusätzlich zur konsekrierten Hostie – war hier gegeben. Zahlreiche Visionsberichte lassen sich dafür als Vergleich anführen.¹⁴⁷ In diesem Zusammenhang muß darauf verwiesen werden, daß Christus, wie es das vierte Laterankonzil¹⁴⁸ erklärt, der eigentliche Priester sowie das dargebrachte Opfer ist.

Eventuell bot eine Passage innerhalb des Kanons einen weiteren Ansatzpunkt für den zentralen Bildgedanken der Gregorsmesse. Nach der Wandlung, dem Gedächtnis der Heilstaten Christi im »Unde et memores« sowie der Bitte um die Annahme des Opfers im »Supra quae« betet der zelebrierende Priester: »Supplices te rogamus omnipotens deus iube haec perferri per manus sancti angeli tui in sublime altare tuum in conspectu diuinae maiestatis tuae [...]«. ¹⁴⁹ Der hier genannte »Meßengel«¹⁵⁰ kann nach einer Linie der theologischen Tradition, etwa bei Thomas von Aquin¹⁵¹ oder in volkssprachlichen Meßerklärungen,¹⁵² auch Christus selbst sein. Mit anderen Worten: bereits der Kanon spricht nach Ansicht der mittelalterlichen Theologie bildhaft vom Erscheinen Christi am Altar. Wie schon frühe entsprechende Texte, vor allem das »Opusculum de convenientia veteris et novi sacrificii«¹⁵³ des Ivo von Chartres (um 1040–1116), sagen, wird Christus dabei als schmerzbeladen und leidend gesehen. Eine gewisse Parallelität zwischen den Vorstellungen der Theologie und dem Bildformular der Gregorsmesse ist also durchaus deutlich. Auch wenn der Angelus Missae, der ja nicht zwingend mit Christus identi-

¹⁴⁴ DEUTZ 1999, S. 260.

¹⁴⁵ Vgl. I Cor 11, 26.

¹⁴⁶ Vgl. bes. *Gesamtauslegung* 1967, S. CXI–CXIII.

¹⁴⁷ Vgl. bes. VETTER 1972, S. 182 f. u. 210.

¹⁴⁸ »Ipse sacerdos est sacrificium Iesus Christus«. DENZINGER/SCHÖN-METZER 1976, Nr. 802.

¹⁴⁹ »Demütig bitten wir dich, allmächtiger Gott: laß von den Händen deines heiligen Engels diese [Opfergabe] auf deinen erhabenen Altar vor das Angesicht deiner göttlichen Majestät emporgetragen werden [...]«. Orig. zit. nach: *Le canon* 1953, S. 42.

¹⁵⁰ Vgl. BARBEL 1941, S. 279–84; BOTTE 1929, S. 285–308.

¹⁵¹ Thomas von Aquin in 4. Sent. dist. 13, qu. 2, art. 3, expositio textus.

¹⁵² Vgl. z. B. *Gesamtauslegung* 1967, S. 162: »Oder also durch den engel wirt verstanden Cristus [...]«.

¹⁵³ Ivo von Chartres, »Sermo V sive opusculum de convenientia veteris et novi sacrificii«, *PL*, Bd. 162, Sp. 535–62, hier Sp. 557: »Quis est iste angelus, nisi Angelus magni consilii, qui propriis operibus coelos meruit ascendere, et in sublime altare, id est ad dexteram Patris pro nobis interpellans (Rom. VIII), seipsum sublevare?« Ivo vergleicht Christus mit dem Sündenbock des Alten Testaments.

¹³⁹ HECHT 2003b, bes. S. 144–67.

¹⁴⁰ Vgl. z. B. die zahlreichen Belege bei: BROWE 1938, bes. S. 93–100.

¹⁴¹ Gregor der Große: *Sancti Gregorii Papae Dialogorum libri IV* [...], Lib. IV, Cap. LVIII, *PL*, Bd. 77, Sp. 425–27.

¹⁴² SUCKALE 1975, S. 52.

¹⁴³ HECHT 2003a. Vgl. auch die Situation von San Salvatore in Campi di Norcia, wo ebenfalls die Darstellung des Schmerzensmannes, der wiederum selbst auf einem gemalten Altar stand, als Altarbild verwendet wurde. Abb. des verlorenen Werkes bei FABBÌ 1963, S. 238 u. 243.

fiziert werden muß, sicherlich nicht der Ausgangspunkt der Entwicklung der Gregorsmesse war, wird man in ihm doch ein Verbindungsglied zwischen Theologie und Bildformular sehen können.

In den einzelnen Darstellungen der Gregorsmesse liegen allerdings die inhaltlichen Schwerpunkte jeweils unterschiedlich. Albrecht Dürer dürfte bei seinem 1511 datierten Holzschnitt der Gregorsmesse¹⁵⁴ besonderen Nachdruck auf das Priestertum Christi gelegt haben, entspricht doch die Armhaltung Christi fast schon spiegelbildlich derjenigen des zelebrierenden Papstes. Bei vielen anderen Darstellungen,¹⁵⁵ die besonders das Moment des Leidens betonen, ging es offenbar eher um den Aspekt des Opfers. Es wird also immer wesentlich mehr verbildlicht als nur der theologische Gedanke der Transsubstantiation.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem zeitlichen Moment, der bei der Gregorsmesse gezeigt wird. Die verschiedenen Bildformulierungen sind aber gerade in dieser Hinsicht sehr uneinheitlich. Gelegentlich wird zwar die Elevation der Hostie gezeigt,¹⁵⁶ oftmals sieht man jedoch eindeutig eine Situation vor der Wandlung, wie vor allem an der Lage des Meßbuches auf der Epistelseite des Altars erkennbar wird.¹⁵⁷ Unter Umständen kann der Verweis auf die sogenannte »Missa coram Sanctissimo« weiterhelfen, die nördlich der Alpen im ausgehenden 14. Jahrhundert immer üblicher wurde.¹⁵⁸ Es gab also auch in der liturgischen Praxis eine Meßform, bei der während der gesamten Feier die konsekrierte Hostie – ihr entspricht der Schmerzensmann – anwesend war. Damit bildete die »Missa coram Sanctissimo« sicherlich ein Element im Erfahrungshorizont des mittelalterlichen Gläubigen, das sich begünstigend auf die Entstehung der Gregorsmesse ausgewirkt haben dürfte.

Wie man einzelne Fragen auch immer bewerten möchte, eines dürfte deutlich geworden sein: Die bis dato kaum ver-

bildlichte Christologie der Messe hat im Bildformular der Gregorsmesse, dessen Zentrum der Schmerzensmann ist, einen adäquaten Ausdruck gefunden.

Ein eucharistisches Bild, das durch den Namen Gregors legitimiert war, entsprach, wie der Erfolg der Imago Pietatis und der Gregorsmesse zeigen, offensichtlich einem Zeitbedürfnis. Zu diesem Erfolg mögen neben den bereits genannten allgemeineren Aspekten noch einige speziellere Komponenten beigetragen haben. Nicht zuletzt spielten natürlich die reichen Ablässe eine Rolle, die man vor den entsprechenden Bildern erwerben konnte.¹⁵⁹ Sicherlich kommt auch den drei Andechser heiligen Hostien, die 1388 wiederaufgefunden wurden und von denen man zwei auf Gregor den Großen zurückführte, eine gewisse Bedeutung zu.¹⁶⁰ Von entscheidender Bedeutung ist jedoch die Gestalt Gregors des Großen selbst. In erster Linie war Gregor Papst. Die massenhafte Darstellung eines Papstes und einer päpstlichen Messe spiegelt zweifellos den Wunsch nach einer bildhaften Vergegenwärtigung des päpstlichen Rom wider. Der bemerkenswerte Umstand, daß bis weit ins 16. Jahrhundert wohl kein einziges Bild der Gregorsmesse irgendeine der Besonderheiten¹⁶¹ der päpstlichen Liturgie zeigt, belegt dabei, daß dieses Bildformular unabhängig von kurialer Propaganda entstanden ist. Nicht einmal die liturgische Gewandung des Papstes wird richtig wiedergegeben, regelmäßig fehlen etwa Fanone und Pallium.¹⁶² Vor dem Hintergrund der im Spätmittelalter durchaus nicht geringen Differenzen zwischen den lokalen kirchlichen und weltlichen Autoritäten und der römischen Kurie, man denke nur an die sogenannten Gravamina der deutschen Nation,¹⁶³ könnte dieser Aspekt erstaunlich wirken, aber angesichts der Tatsache, daß sich im ausgehenden Mittelalter der Rombezug¹⁶⁴ der katholischen Frömmigkeit parallel zu den kirchenpolitischen Problemen steigerte, ordnet sich die Gregorsmesse doch wieder in einen großen Zusammenhang ein. Zweifellos liegt hier ein ähnliches Phänomen vor wie bei den Basilikabildern des Augsburger Katharinenklosters, die die römischen Hauptkirchen gewissermaßen reproduzieren.¹⁶⁵

Gregor der Große war nicht irgendein Papst. Daß die Imago Pietatis auf ihn zurückgeführt wurde, ist also sicher-

¹⁵⁴ DOOSRY 2002, S. 363 f. (Nr. 230)

¹⁵⁵ Beispiel: Meister des Aachener Altars, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (um 1515/20).

¹⁵⁶ Beispiel: Schlutuper Sippenaltar (um 1500), Lübeck, St. Annen-Museum.

¹⁵⁷ Beispiel: Münster, Stadtmuseum (datiert 1491). Auch die Tatsache, daß gelegentlich der Kelch auf dem Altar (Beispiel: Augsburg, Staatsgalerie [um 1480, aus dem Augsburger Dominikanerinnenkloster St. Katharina], mit Buch auf der Epistelseite) liegt und nicht steht, darf so gedeutet werden, daß ein Moment vor der Kelchbereitung – also vor der Wandlung – gezeigt wird. Der Grund dafür könnte sein, daß man vermeiden wollte, mit leerem Kelch zu zelebrieren. Der Ritus wurde jedenfalls frei gehandhabt: Vgl. z. B. *Brevis informatio* 1587, S. 45: »Tu vero prepara illum [i. e. calicem] cum volueris« Die hier bezeugte Freiheit im Umgang mit dem Ritus ist bereits früher belegt: vgl. HOEYNECK 1889, bes. S. 70. Ein ähnlicher Brauch ist für das Ende der Messe belegt: Durandus, *Rationale*, Lib. IV, Cap. LV.

¹⁵⁸ BROWE 1927.

¹⁵⁹ DÜNNINGER 1985.

¹⁶⁰ BRACKMANN 1929, Anm. 92.

¹⁶¹ Vgl. die Zusammenstellung bei: NABUCO 1966, S. 44*–50*.

¹⁶² Erst in nachmittelalterlicher Zeit finden sich Darstellungen, bei denen die liturgischen Eigenheiten einer Papstmesse berücksichtigt werden. Ein Beispiel dafür bietet Jacopo Zucchi (ca. 1540–96) Gregorsmesse (1575/76) aus Santissima Trinità dei Pellegrini in Rom. Eine Erscheinung des Schmerzensmannes wird hier allerdings nicht gezeigt.

¹⁶³ Vgl. RAAB 1989.

¹⁶⁴ Vgl. ESCH 2003.

¹⁶⁵ Vgl. GÄRTNER 2002.

lich kein Zufall. Dank dieser Verbindung partizipierte der eucharistische Schmerzensmann nämlich an der unangreifbaren Autorität jenes Kirchenvaters, durch den – bzw. durch die mit ihm in Beziehung stehende Überlieferung – Theorie und Praxis von Eucharistie und Ablass wesentlich mitgeprägt wurden. Nicht zuletzt galt Gregor als der wichtigste Verfasser liturgischer Texte.¹⁶⁶

Gregor war jedoch nicht nur in dieser Hinsicht eine zentrale Gestalt; wegen des von ihm vertretenen Gedankens, daß die Bilder die Bücher der Ungebildeten seien,¹⁶⁷ ist er auch eine der wichtigsten bildertheologischen Autoritäten. Laut seiner von Johannes Diaconus verfaßten Vita¹⁶⁸ hat er sogar Porträts anfertigen lassen – sowohl von seinen Eltern als auch von sich selbst. Noch Cesare Baronio (1538–1607) hat seinen Annalen eine Reproduktionsgraphik¹⁶⁹ beigegeben, die ein Gemälde zeigt, das für das gregorianische Original gehalten wurde.

Die Verbindung der Imago Pietatis mit Gregor dem Großen dürfte angesichts der Bedeutung dieses Kirchenvaters zweifellos mit dem Wunsch nach historischer Vergewisserung zusammenhängen. Man wird sogar von einer Art Antikenrezeption sprechen können, strahlte Gregor doch als »Dei consul«¹⁷⁰ während des gesamten Mittelalters im Glanz der urchristlich-römischen Antike. Tatsächlich gehörte er bei den Anhängern der Devotio moderna¹⁷¹ zu den meistgelesenen Autoren, und auch der Humanismus¹⁷² fand in ihm einen wichtigen Zeugen. Päpste beriefen sich für ihre Entscheidungen immer wieder auf das Vorbild ihres Vorgängers,¹⁷³ und die Schedelsche Weltchronik sagt ausdrücklich, daß Gregor »bis zu unsern zeiten keinen auß seinen nachkommen ime gleich nach obern gehabt hat.«¹⁷⁴ Gerade dieser Aspekt könnte dem Bildformular der Gregorsmesse auch einen gewissen kirchenreformerischen Akzent gegeben haben.

Vielleicht läßt sich in diesem Zusammenhang auch besser verstehen, wieso bei Darstellungen der Gregorsmesse gern – nach heutigem Sprachgebrauch – romanische Architekturformen erscheinen. Als Beispiel sei eine Gregorsmesse (Abb. 12) erwähnt, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstand und wohl eine Kopie nach Robert Campin (ca. 1375/9–1444) ist.¹⁷⁵ Romanik konnte nördlich der Alpen, wie z. B. die genannten Augsburger Basilikabilder belegen, durchaus als römisch-antik verstanden werden, und auch in Italien galten Bauten wie das Florentiner Baptisterium lange Zeit als antik.¹⁷⁶

Die neuzeitliche historische Kritik,¹⁷⁷ wie sie sich vor allem seit dem späteren 16. Jahrhundert ausbildete, konnte die legendarische Vision des Papstes jedoch nicht mehr vorbehaltlos akzeptieren, so daß man das Thema seither fast nur noch in veränderter Form, nämlich ohne die Vision, darstellte.¹⁷⁸ Der inhaltliche Schwerpunkt verlagerte sich dabei oft auf die Befreiung der Armen Seelen aus dem Fegefeuer.¹⁷⁹

In Hinblick auf den Antikenbezug der Gregorsvision dürfte es nicht unwichtig sein, auch nach dem Ursprung des Begriffs Imago Pietatis zu fragen, wie er etwa auf den beiden Stichen Israhel van Meckenems erscheint und wie er auch in den Gebetbüchern des späten Mittelalters allenthalben verwendet wurde. Die Benutzer der Gebetbücher werden ebenso wie die Betrachter von Wandbildern¹⁸⁰ immer wieder aufgefordert, »ante imaginem pietatis, quae apparuit sancto Gregorio«¹⁸¹ zu beten. Wer »coram ymagine pietatis«¹⁸² die empfohlenen Gebete verrichtet, dem werden außergewöhnlich reiche Ablässe zuteil.

Eventuell geht der Begriff »Imago Pietatis«, den man auch in der volkssprachlichen Formulierung »immagine de la pie-

¹⁶⁶ Vgl. z. B. *PL*, Bd. 78, Praefatio in Librum Sacramentorum, Sp. 9–14.

¹⁶⁷ Vgl. vor allem Gregor der Große, »Epistola XIII ad Serenum Massiliensem episcopum« (Registrum XI, 10), *Corpus Christianorum. Series latina*, Bd. 140 A, S. 874 und *PL*, Bd. 77, Sp. 1128–30. Übernommen in *Decretum Gratiani* 1879, S. 1360 (Pars III, Dist. III, Cap. XXVII).

¹⁶⁸ Johannes Diaconus, »Vita S. Gregorii Magni«, Lib. IV, Cap. LXX–LXXXIV (*PL*, Bd. 75, Sp. 229–31); vgl. ebd., Sp. 461–78.

¹⁶⁹ BARONIO 1739, ad b. 604, Nr. XXV, Bd. 8, Sp. 218 f., S. 221 f. [Holzschnitt]). Vgl. auch ROCCA 1597.

¹⁷⁰ Diese Bezeichnung wird in der Grabinschrift Gregors des Großen verwendet, deren Text findet sich bei Beda Venerabilis, *Historia Ecclesiastica*, Liber II, Cap. I. (zit. nach BEDA 1896, S. 79). Vgl. SANDERS 1991, bes. S. 275–77.

¹⁷¹ Vgl. ISERLOH 1968, S. 533 (mit Verweis auf Gerhard Groote, *De sacris libris studendis*).

¹⁷² Vgl. z. B. *Umanesimo* 1997; für die andere Seite Gregors des Großen s. BUDDENSIEG 1965.

¹⁷³ Vgl. PASTOR 1886–1931, Bd. 3 (1926), S. 78, Anm. 5.

¹⁷⁴ SCHEDEL 1493, Blatt CXLVIIIv.

¹⁷⁵ Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts.

¹⁷⁶ Vgl. z. B. STRAEHLE 2001.

¹⁷⁷ Vgl. die sehr zurückhaltenden Aussagen bei: MOLANUS 1570, Cap. LXI, S. 113v.

¹⁷⁸ Beispiel (ohne Vision): Jacopo Zucchi (ca. 1540–96), Rom, Santissima Trinità dei Pellegrini (1575/76). Beispiel (mit Schmerzensmann als Bestandteil eines Altaraufbaus): Cesare Aretusi (1549–1612), Bologna, Santa Maria dei Servi (ca. 1580).

¹⁷⁹ Beispiel: Giovanni Battista Crespi (1567/68–1633), Varese, San Vittore (1617). Für die mittelalterlichen Arme-Seelen-Darstellungen im Zusammenhang der Gregorsmesse siehe WEGMANN 2003; für die frühneuzeitliche Entwicklung siehe GÖTTLER 1996.

¹⁸⁰ Beispiel: Darstellung des Schmerzensmannes mit dem hl. Bernhard und dem hl. Bernhardin von Siena, Chiarano d'Arco (Trento), Sant'Antonio Abate, inschriftlich auf den 28. März 1481 datiert. Auf der Inschrift, die sich über diesem Werk befindet, liest man nach den Ablassgebeten wiederum die Legende der »Gregorsmesse« mit den Ablässen, die »cora[m] ymag[in]e pietatis« erworben werden können. Zit. nach *Bernardino* 1990, S. 73, Abb. 40. Vgl. SENSI 2000, S. 141.

¹⁸¹ Vgl. z. B. SALICETUS 1489. Zit. nach HAIMERL 1952, S. 92.

¹⁸² Neapel, Biblioteca Nazionale, cod. VII. F. 8, fol. 1r (2. Hälfte 15. Jh.). Zit. nach SENSI 2000, S. 136.

tà«¹⁸³ finden kann, auf den tatsächlichen Sprachgebrauch von Santa Croce in Jerusalem in Rom zurück. Hier dürfte es eine entsprechende Tradition gegeben haben, die bei der Verbreitung der Kopien eine Rolle gespielt haben muß. Zweifellos kam dabei, wie schon die beiden Graphiken Israhel van Meckenems belegen, der Druckgraphik eine wichtige Rolle zu. Die Inschrift eines wohl auf 1460/70 zu datierenden florentinischen Kupferstichs¹⁸⁴ der Gregorsmesse verwendete jedenfalls schon fast dieselben Worte wie der Codex aus der Biblioteca nazionale.

Diesen Beispielen läßt sich noch ein im späteren 15. Jahrhundert (wohl zwischen 1470 und 1496) entstandener florentinischer Stich¹⁸⁵ hinzufügen, der die Predigtstätigkeit des sel. Fra Marco da Montegalio (1425–96) zeigt, eines Franziskanerobservanten, der sich sehr für die Einrichtung der »Montes pietatis« eingesetzt hat.¹⁸⁶ Neben dem zentralen »Mons pietatis«, dessen Charakter als karitativ ausgerichtete Leihanstalt betont werden soll, erscheinen Bildelemente, die sich auf die Werke der Barmherzigkeit beziehen. Diesen ist ganz rechts auch eine Gregorsmesse zugeordnet, die in einer kleinen antikisierenden Kapelle zelebriert wird. Diese Szene trägt die Beischrift: »Hec est imago pietatis que apparuit beato Gregorio missa celebrando.«¹⁸⁷ Offensichtlich wollte man eine Beziehung zwischen dem »Berg der Pietas« und dem »Bild der Pietas« herstellen.¹⁸⁸

Das Wort »Pietas«¹⁸⁹ wird in der römischen Liturgiesprache nicht selten verwendet; die Prägung dieses Begriffs durch die klassische Latinität¹⁹⁰ klingt dabei oftmals noch an. Auch »Imago«¹⁹¹ ist der theologischen Sprache nicht fremd; so ist Christus die »Imago Patris«.¹⁹²

Bei der Wortverbindung »Imago Pietatis« dürfte das antikisierende Moment besonders deutlich sein. Es handelt sich nämlich um eine ausgesprochen klassische Wendung,¹⁹³ die ihre Bekanntheit vor allem Vergils Aeneis verdankt. An einer wichtigen Stelle im sechsten Buch des Epos fordert die cumaeische Sibylle den Unterweltsfährmann Charon auf, er möge sie und Aeneas über die »stygischen Fluten« hinübersetzen; die Gewähr dafür bietet der goldene Zweig, den Aeneas gebrochen hat: »[...] / Troius Aeneas, pietate insignis et armis, / ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras. / si te nulla mouet tantae pietatis imago, / at ramum hunc (aperit ramum qui ueste latebat) / agnoscas.«¹⁹⁴

Der Begriff erscheint in der Aeneis noch an zwei weiteren Stellen,¹⁹⁵ an denen es jeweils um die Liebe von Kindern zu ihren Eltern geht. Auch bei Lucan (39–65), der Vergil bestens kannte, findet sich in einem vergleichbaren Bedeutungszusammenhang¹⁹⁶ dieselbe Formulierung. Später wird der Begriff »pietatis imago« z. B. in mittelalterlichen Heiligenviten verwendet, etwa – mit deutlichen Anklängen an Vergil – in der von Venantius Fortunatus (um 530 – kurz nach 600) verfaßten Vita des hl. Martin.¹⁹⁷ Vergil wurde während des gesamten Mittelalters gelesen;¹⁹⁸ im 15. Jahrhundert aber hatte die Rezeption des Dichters nicht zuletzt dank des ausdrücklichen Hinweises¹⁹⁹ Pius' II. (1458–64), Enea Silvio Piccolomini, auf den »pius Aeneas«²⁰⁰ eine neue römisch-päpstliche Note erhalten. Daß aus der »pietatis imago« Vergils nun eine »imago pietatis« geworden ist, dürfte für die Rezeption des Begriffs kaum von Bedeutung sein, zumal der Ausdruck auch in die-

¹⁹³ Vgl. z. B. GAGLIARDI 1985, S. 921, u. generell DAUT 1975.

¹⁹⁴ Vergil, *Aeneis* VI, 403: »Der Trojaner Aeneas, durch Frömmigkeit und Waffen berühmt, steigt zu seinem Vater durch die tiefen Schatten des Erebus nieder. Wenn dich das Bild so großer Frömmigkeit nicht bewegt, erkennst du doch wohl diesen Zweig (sie zeigt den Zweig, den sie im Gewand verborgen hatte).«

¹⁹⁵ Vergil *Aeneis* IX, 294 u. X, 824.

¹⁹⁶ M. Annaeus Lucanus, *De bello civili*, VII, 320 (LUCANUS 1997, S. 174): »sed dum tela micant, non vos pietatis imago / ulla nec adversa conspecti fronte parentes / commoveant [...]« Lucan legt an dieser Stelle, kurz vor der Schlacht von Pharsalus, Caesar eine Rede in den Mund, in der er seine Truppen auffordert, sich weder durch eine »pietatis imago« noch den Anblick der vielleicht auf der gegnerischen Seite streitenden Väter vom Kampf zurückhalten zu lassen.

¹⁹⁷ Venantius Fortunatus, »De Vita S. Martini«, *PL*, Bd. 88, Sp. 402: »Debitasque canum facta est pietatis imago«.

¹⁹⁸ Vgl. PIPER 1862; COMPARETTI 1997. Vergilbezüge in theologisch-liturgischen Zusammenhängen sind immer wieder festzustellen, erwähnt seien Fassungen des Exultet, in die eine auf die Bienenzucht bezügliche Passage aus den Georgica übernommen wurde, vgl. CAVALLO 1994.

¹⁹⁹ Die berühmte Formulierung, »verwerfet den Aeneas, haltet fest an Pius«, findet sich in der an die Universität Köln gerichteten Widerrufungsbulle vom 26. April 1463. Zit. nach: PASTOR 1886–1931, Bd. 2 (1925), S. 195. Vgl. generell SEEBER 1997.

²⁰⁰ Die Formulierung »pius Aeneas« findet sich z. B.: Vergil, *Aeneis* IV, 393.

¹⁸³ Terni, Biblioteca Comunale, Ms. 1 (CC-V-208), fol. 64r (2. Hälfte 15. Jh.). Zit. nach SENSI 2000, S. 135.

¹⁸⁴ HIND 1938, S. 42f. (A. I. 4).

¹⁸⁵ HIND 1938, S. 139f. (B. III. 8, II). Vgl. LOMASTRO TOGNATO 1996, bes. S. 133–136 (vor allem in Bezug auf einen weitgehend themengleichen Holzschnitt); MENEGHIN 1974, bes. S. 175f.

¹⁸⁶ Vgl. HOLZAPFEL 1903, bes. S. 58f. Vgl. MENEGHIN 1974, bes. S. 175f.; LOMASTRO TOGNATO 1996; TRAEGER 1997, bes. S. 155–211; HELAS 2004.

¹⁸⁷ »Dieses ist das Bild der Pietas, das dem seligen Gregor erschien, während er die Messe zelebrierte.« Die Formulierung nähert sich dem Italienischen an: »missa celebrando« statt »missam celebrantir«.

¹⁸⁸ Vgl. z. B. DEHMER 2004, S. 309, Kat. Nr. 33.

¹⁸⁹ Vgl. DÜRIG 1958.

¹⁹⁰ Vgl. z. B. Cicero: *De inventione* II, 66: »Religionem, eam, quae in metu et caeremonia deorum sit, appellant; pietatem, quae erga patriam aut parentes aut alios sanguine coniunctos officium conservare moneat; [...]« (»Als »religio« bezeichnet man das, was in der Furcht und in der Verehrung der Götter besteht, als »pietas«, was uns mahnt, unsere Pflicht gegen das Vaterland, gegen die Eltern oder andere Blutsverwandte zu erfüllen.«) Orig. zit. nach CICERO 1998, S. 226.

¹⁹¹ Vgl. DÜRIG 1958.

¹⁹² Ebd., bes. S. 77–81.

ser Form²⁰¹ in vergilnahen Texten benutzt worden war. Es war wohl bei der Benennung eines tatsächlichen Bildes einfach selbstverständlich, den Begriff »imago« an die erste Stelle zu setzen.

Wer vor dem Hintergrund des Vergiltextes die Wortverbindung »Imago Pietatis« auf die – antik erscheinende – Ikone von Santa Croce bezog, der könnte damit eine humanistische Verbindung von Antike und Christentum intendiert haben, zumindest wollte er sich einer klassischen Ausdrucksweise bedienen. Trotzdem sollte der Begriff »Imago Pietatis« sicher keine direkte Verbindung zwischen dem »pius Aeneas« und dem »pius Jesus«²⁰² herstellen, auch wenn 1472 ein so wichtiger Vergilinterpret wie Cristoforo Landino (1424–1498) am Ende des ersten Buches seiner *Disputationes Camaldulenses* den trojanischen Helden tatsächlich als Darstellung des »summum hominis bonum«²⁰³ bezeichnete.

Ganz folgenlos wird der Antikenbezug aber für die Interpretation der Imago Pietatis nicht gewesen sein. Angesichts der Aeneis – und auch in Übereinstimmung mit der scholastischen Tradition²⁰⁴ – wird man nämlich pietas in dem Sinne verstehen, daß hier der Gehorsam Christi (vgl. Phil 2, 8) gegenüber dem Willen seines Vaters gemeint ist. Damit wird allerdings nur ein erster Aspekt des Schmerzensmannbildes gesehen. Grundsätzlich geht es bei dieser Darstellungsform nämlich ebenso um das Erbarmen Christi mit der sündigen Menschheit. Deshalb konnten neben »Imago Pietatis« auch weiterhin Formulierungen wie »Misericordia Domini«²⁰⁵ verwendet werden. Dem entspricht, daß zu den üblichen Übersetzungen für pietas Wörter wie »mildcheit« oder »miltigkeit«²⁰⁶ gehören. Der Begriff »Imago Pietatis« war jedenfalls auch im 15. Jahrhundert verschieden zu verstehen, und er war nicht jedem sofort verständlich. Der schon erwähnte Fra Marco da Montegallo erläutert daher in seiner 1494 in Florenz gedruckten Schrift *La tabula della salute* den Ausdruck »in

forma di pietade« mit »degnà di pietà«.²⁰⁷ Denn natürlich ist als dritter, ebenfalls sehr wichtiger Aspekt zu sehen, daß die Imago Pietatis den Betrachter zu einer Haltung der pietas bewegen soll.²⁰⁸ Gerade in diesem Sinn entsprach das Bild den Intentionen der Franziskanerobservanten, die die Montes Pietatis propagierten.

Man kann sich, wie schon erwähnt, gut vorstellen, daß diese Benennung bzw. Umbenennung der Mosaikikone in Santa Croce, wo man sich immer der antiken Ursprünge dieser Basilika bewußt gewesen ist, selbst vorgenommen oder doch wenigstens propagiert wurde. Vielleicht stehen die Reproduktionsgraphiken des Israhel van Meckenem mit derartigen Bestrebungen in Verbindung. Ob dabei vielleicht einer der Titelnkardinäle²⁰⁹ von Santa Croce eine Rolle gespielt haben könnte, muß Spekulation bleiben. Immerhin gab es im 15. Jahrhundert mit dem sel. Niccolò Albergati (Titelinhaber 1426–43), Domenico Capranica (Titelinhaber 1444–58) und Angelo Capranica (Titelinhaber 1460–78) gleich mehrere hochgebildete Kardinalpriester von Santa Croce. Das Interesse Angelo Capranicas an seiner Kirche ist dabei gut belegt, denn er ließ in den sechziger und siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts²¹⁰ die Seitenschiffe einwölben. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die Stiche Israhel van Meckenems, von denen man am ehesten annehmen kann, daß sie die römische Vorlage in Bild und Wort recht genau wiedergeben, den Begriff »ymago pietatis« verwenden, aber die phantastischen Ablässe, die kein Albergati und kein Capranica hätte gutheißen können, verschweigen. Wer auch immer der Verfasser der Bildunterschriften gewesen ist, er hat die spätmittelalterliche eucharistische Praxis, die in der Gestalt des Schmerzensmannes gewissermaßen fokussiert ist, auf ganz neuzeitlich-humanistische Weise in eine antik-römische Tradition gestellt.

Aus dem Problem der Bezeichnung der römischen Ikone ergeben sich noch weitere Konsequenzen. Während im Codex der römischen Nationalbibliothek noch zwischen »effigies Pietatis«, die Gregor erschien, und der »Imago Pietatis«, vor der die Ablässe erworben werden können, unterschieden wird, benennt man später die Vision des Papstes direkt als »Imago«, so geschieht es schon in der Inschrift des

²⁰¹ Vgl. Sigebert von Gembloux, »Vita Deoderici«, 19: »Erat nempe ei fratruelis, dulcedo sui animi et imago pietatis«. Zit. nach: *PL*, Bd. 160, Sp. 719f.

²⁰² Diese Begriffsverbindung, die z. B. im Ausdruck *dies irae* erscheint, ist deutlich älter als die Imago Pietatis. Vgl. die Belege bei BAUERREISS 1931, bes. S. 7f.

²⁰³ »Quid enim alter [i. e. Homerus] per Ulixem, per Aenaeam alter [i. d. Vergilius] nobis ostendere voluit nisi summum hominis bonum?« Zit. nach: LANDINO 1980, Lib. I., S. 48 u. XXXII (Datierung des Textes). Landino legt diese Wort Leon Battista Alberti in den Mund. Vgl. generell MÜLLER-BOCHAT 1967.

²⁰⁴ Vgl. z. B. Thomas von Aquin (*Summa theologiae* I–II, quaestio LXXX, art. 1, ad secundum dicendum): »pietas ad parentes, et religio ad Deum«.

²⁰⁵ VETTER 1972, S. 193f.

²⁰⁶ Vgl. z. B. DIEFENBACH 1857, S. 433.

²⁰⁷ MONTEGALLO 1494, fol. 39. Zit. nach SENSI 2000, S. 144. Vgl. LOMASTRO TOGNATO 1996, S. 131–51.

²⁰⁸ Vgl. dazu die Aussage Thomas von Aquins zur Nützlichkeit der Bilder: »Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur, quam ex auditis.« (In 3. Sent. Dist. 9, Quest. 1, Art. 2, Sol. Quest. 2 ad 3um.).

²⁰⁹ Auflistung z. B. bei BUCHOWIECKI 1967, S. 603.

²¹⁰ Vgl. KRAUTHEIMER 1937, S. 169.

erwähnten Florentiner Stichs,²¹¹ der die Predigtstätigkeit des Fra Marco zeigt. Diese Tatsache ist bemerkenswert, da sie erkennen läßt, wie wenig sinnvoll eine Differenzierung zwischen Christus selbst und Christus als Visionsbild wäre; die himmlische Erscheinung ist auf jeden Fall authentisch, und es wird natürlich auch immer derselbe himmlische Prototyp gezeigt.²¹² Hinzu kommt, daß Christus als Person und als Bild der Pietas von vornherein nicht getrennt werden können, so wie auch Aeneas als Person »tantae pietatis imago« war.

Am Ende eines wohl vergleichsweise kurzen Prozesses war die Imago Pietatis als authentisches Abbild einer himmlischen Vision Gregors des Großen legitimiert, auf die vorbildhafte Antike zurückgeführt, sprachlich in die Nähe Vergils gerückt und an einen bestimmten Ort lokalisiert; gleichzeitig konnte sie als Bestandteil der Gregorsmesse in den entstehenden neuzeitlichen Bildraum eingebunden werden. Ohne die spezifischen Bedingungen von Santa Croce in Gerusalemme, einer der »VII haubtkirchen«²¹³ Roms, wäre dieser Prozeß kaum denkbar gewesen.

²¹¹ HIND 1938, S. 139f. (B. III. 8, II).

²¹² In bildertheologischer Hinsicht kann es auch bei einem Bild im Bild nur um den himmlischen Prototyp gehen.

²¹³ MUFFEL 1999, S. 28.

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- Analecta hymnica* 1961 *Analecta hymnica Medii Aevii*, hg. v. Clemens Blume S. J., Bd. 54, Leipzig 1915 (Nachdr. New York u. London 1961).
- BANK 1977 Alice Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, 2. Aufl., St. Petersburg 1977.
- BARBEL 1941 Joseph Barbel CSSR, *Christos Angelos. Die Anschauung von Christus als Bote und Engel in der gelehrten und volkstümlichen Literatur des christlichen Altertums* (Theophaneia 3), Bonn 1941.
- BARONIO 1739 Cesare Baronio, *Annales*, Venedig 1739.
- BAUERREISS 1931 Romuald Bauerreiß OSB, *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931.
- BEDA 1896 Beda Venerabilis, *Historia Ecclesiastica*, Oxford 1896.
- BEDINI 1997 Balduino Bedini O. Cist., *Le Reliquie della Passione del Signore*, 3. Aufl., Rom 1997.
- BELTING 1981 Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- BERLINER 2003 Rudolf Berliner, »Arma Christi«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 6 (1955), S. 35–152. (Nachdr. Rudolf Berliner (1886–1867) in: »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, hg. von Robert Suckale, Berlin 2003, S. 97–191.)
- Bernardino* 1990 *Bernardino di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, hg. v. Laura Dal Prà (Ausstellungskatalog Florenz), Mailand 1990.
- BERTELLI 1967 Carlo Bertelli, »The ›Image of Pity‹ in Santa Croce in Gerusalemme«, in *Essays in the History of Art*, hg. v. Douglas Fraser, Howard Hibbard u. Milton J. Lewine, Bristol 1967, S. 40–55.
- BESOZZI 1750 Raimondo Besozzi, *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Rom 1750.
- Bild der Erscheinung* 2005 Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, hg. v. Thomas Lentz u. Andreas Gormans, Berlin (angekündigt für Dezember 2005).
- BOCCALI 1993 Giovanni M. Boccali OFM: »Il ›Libriccio‹ del Beato Antonio da Stroncone conservato a San Damiano. Studio e edizione integrale«, in *Il Beato Antonio da Stroncone. Atti delle giornate di studio. Stroncone, 16 novembre 1991 e 14 novembre 1992*, hg. v. Mario Sensi, Porziuncola 1993, S. 87–153.
- BOTTE 1929 Dom Bernard Botte O. S. B., »L'Ange du sacrifice et l'épiclese de la Messe Romaine au Moyen Âge«, *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, 1 (1929), S. 285–308.
- BRACKMANN 1929 Albert Brackmann, *Die Entstehung der Andechser Wallfahrt*, Berlin 1929.
- BRAUN 1907 Joseph Braun S. J., *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907.
- BREITENBACHER 1974 EDGAR Breitenbacher, »Israhel van Meckenem's Man of Sorrows«, *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 31 (1974), S. 21–26.
- Breuis informatio* 1587 *Breuis informatio. Quomodo Sacerdotes in administrandis ecclesiae Sacramentis, alijsque diuinis officijs peragendis instructi esse et August[anae] Ecclesiae formam sequi debeant*, Dillingen 1587.
- BROWE 1927 Peter Browe, »Die Entstehung der Sakramentsandachten«, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 7 (1927), S. 83–103. Nachdruck in: ders., *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Mit einer Einführung hg. v. Hubertus Lutterbach u. Thomas Flammer, Münster, Hamburg u. London 2003, S. 399–413.
- BROWE 1938 P. Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938.
- BUCHOWIECKI 1967 Walter Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. 1, Wien 1967.
- BUDDENSIEG 1965 Tilman Buddensieg, »Gregory the Great. The Destroyer of Pagan Idols«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28 (1965), S. 44–65.
- CASSIDY 1996 Brendan Cassidy, »Giottino«, in *The Dictionary of Art*, hg. v. Jane Turner, Bd. 12, London u. New York 1996, S. 681.
- CAVALLO 1994 Guglielmo Cavallo u. a., *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (Ausstellungskatalog Montecassino), Rom 1994.
- CHATZIDAKIS 1979 Manolis Chatzidakis, »L'évolution de l'icone aux 11e–13e siècles et la transformation du templon«, in *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines. Athènes – Septembre 1976. Art et Archéologie*, Athen 1979, S. 333–66.
- CICERO 1998 M. Tullius Cicero, *De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optime genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern*, hg. u. übersetzt v. Theodor Nüßlein, Darmstadt 1998.
- CIGGAAR 1995 Krijnie N. Ciggaar, »Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55«, *Revue des études byzantines*, 53 (1995), S. 117–40.
- CLAUSSEN 2002 Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300. A–F*, Stuttgart 2002.

- COCO 1930 Primaldo Coco OFM, *I Francescani nel Salento. Volume primo. Dalle origine sino al 1517*, 2. Aufl., Tarent 1930.
- COLWELL 1936 Ernest Cadman Colwell, *The Four Gospels of Karabissar*. Bd.1. *History and Text*, Chicago 1936.
- COMPARETTI 1997 Domenico Comparetti, *Virgil in the Middle Ages*, Princeton 1997 (Italienische Erstausgabe 1872).
- CUTLER/CARR 1976 Anthony Cutler u. Annemarie Weyl Carr, »The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the family 2400«, in *Revue des études byzantines*, 34 (1976), S. 281–323.
- CUTLER/SPIESER 1996 Anthony Cutler u. Jean-Michel Spieser, *Das mittelalterliche Byzanz. 725–1204*, München 1996.
- DAUT 1975 Raimund Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*, Heidelberg 1975.
- Decretum Gratiani* 1879 *Decretum Gratiani*, Corpus Iuris Canonici, Bd. 1, 2. Aufl., Leipzig 1879.
- DÉER 1977 Josef Déer, »Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne?«, in ders., *Byzanz und das abendländischen Herrschertum. Ausgewählte Aufsätze von Josef Déer*, hg. v. Peter Classen, Sigmaringen 1977, S. 70–124 (zuerst *Byzantinische Zeitschrift* 54 [1961], S. 53–85 u. 291–318).
- DEHMER 2004 Andreas Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, München u. Berlin 2004.
- DENZINGER/SCHÖNMETZER 1976 Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum, quod primum editit Henricus Denzinger et quod funditus retractavit, auxit, notulis ornavit Adolfus Schönmetzer S. I.*, 36. Aufl. Freiburg im Breisgau 1976.
- DEUTZ 1999 Rupert von Deutz, *Liber de Divinis Officiis/Der Gottesdienst der Kirche*, auf der Textgrundlage der Edition v. Hrabanus Haacke neu hg., übersetzt u. eingeleitet v. Helmut u. Ilse Deutz, Freiburg im Breisgau u. a. 1999.
- DIDIER 1876 Paul Édouard Didier Comte de Riant, *Exuviae sacrae constantinopolitanae. Fasciculus documentorum minorum, ad exuvias sacras constantinopolitanas in occidentem saec. XIII translatas, spectantium, et historiam quarti belli sacri imperii gallo-graeci illustrantium*, Bd. 2, Genf 1876.
- DIEFENBACH 1857 Lorenz Diefenbach, *Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis*, Frankfurt am Main 1857 (Nachdr. Darmstadt 1997).
- DOBSCHÜTZ 1899 Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.
- DOOSRY 2002 Yasmin Doosry, »Die Messe des heiligen Gregor«, in Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum u. a., *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, München u. a. 2002, S. 363 f.
- DRUMBL 1973 Johann Drumbl, »Die Improprien in der lateinischen Liturgie«, *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 15 (1973), S. 68–100.
- DÜNNINGER 1995 Hans Dünninger, »Ablaßbilder. Zur Klärung der Begriffe ›Gnadenbild‹ und ›Gnadenstätte‹«, *Jahrbuch für Volkskunde*, NF 8 (1985), S. 50–91. Nachdr. in ders., *Wallfahrt und Bilderkult. Gesammelte Schriften*, hg. v. Wolfgang Brückner u. a., Würzburg 1995, S. 353–92.
- DURAND 2001 a Jannic Durand, »La sainte toile ou ›Véronique‹«, in *Le trésor* 2001, S. 70 f.
- DURAND 2001 b J. Durand, »La pierre du sepulcre«, in *Le trésor* 2001, S. 73–77.
- DÜRIG 1958 Walter Dürig, *Pietas liturgica. Studien zum Frömmigkeitsbegriff und zur Gottesvorstellung der abendländischen Liturgie*, Regensburg 1958.
- ENDRES 1917 Joseph Anton Endres, »Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter«, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 30 (1917), S. 146–56.
- ESCH 1969 Arnold Esch, *Bonifaz IX. und der Kirchenstaat*, Tübingen 1969.
- ESCH 2003 A. Esch, »Deutsche Pilger unterwegs ins mittelalterliche Rom. Der Weg und das Ziel«, in ders., *Wege nach Rom*, München 2003, S. 9–29.
- EUBEL 1913 Konrad Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta* [...], 2. Aufl. Münster 1913.
- FABBI 1963 Ansano Fabbi, *Preci e la Valle Castoriana. Terra ignorata*, Spoleto 1963.
- FENSTER 1968 Erwin Fenster, *Laudes Constantinopolitanae* (Miscellanea Byzantina Monacensia 9), Phil. Diss. München 1968.
- FODALE 1973 Salvatore Fodale, *La politica napoletana di Urbano VI*, Caltanissetta u. Rom 1973.
- From Byzantium to El Greco* 1987 (Ausstellungskatalog), London 1987.
- FUHRMANN 2001 Hans Fuhrmann, »Bildprogramm und Inschriften des Werbener Kelches und der zugehörigen Patene«, in *Goldschmiedekunst des Mittelalters. Im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt*, hg. v. Bettina Seyderhelm (Ausstellungskatalog Magdeburg, Quedlinburg u. Wittenberg), o. O. 2001, S. 88–109.
- GAGLIARDI 1985 Donato Gagliardi, »Imago«, in *Enciclopedia Virgiliana*, Bd. 2, Rom 1985, S. 921.
- GÄRTNER 2002 Magdalene Gärtner, *Römische Basiliken in Augsburg. Nonnenfrömmigkeit und Malerei um 1500*, Augsburg 2002.

- Gesamtauslegung 1967 Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Erstausgabe ca. 1480), hg. v. Franz Rudolf Reichert, Münster 1967.
- Glory of Byzantium 1997 *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261*, hg. v. Helen C. Evans u. William D. Wixon (Ausstellungskatalog), New York 1997.
- GNOLI 1923 Umberto Gnoli, *Pittori e Miniatori nell' Umbria*, Spoleto 1923 (Nachdr. Foligno 1980).
- GÖTTLER 1996 Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.
- GRABAR 1957 André Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.
- GRABAR 1975 A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venedig 1975.
- GRIGIONI 1907 Carlo Grigioni, »I dipinti della Chiesa di San Francesco o di Santa Maria Magna a Ripatransone«, *Rassegna d'arte*, 7 (1907), S. 7–10.
- GRIMALDI 1972 Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733*, hg. u. komm. v. Reti Niggli, Rom 1972.
- GRUMEL 1931 Venance Grumel, »Le ›miracle habituel‹ de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople«, *Echos d'orient*, 31 (1931), S. 129–46.
- GRUYS 1977 Albert Gruys, *Cartusiana 2. Maisons*, Paris 1977.
- HAETGE 1938 Ernst Haetge u. a., *Der Kreis Osterburg (Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen 4)*, Burg 1938.
- HAIMERL Franz Xaver Haimerl, *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands*, München 1952.
- HECHT 1997 Christian Hecht, »Das Christusbild am Bronzetur. Zum Bilderstreit als theologischem Phänomen«, in *Streit um Bilder*, hg. v. Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 1–25.
- HECHT 2003 a Christian Hecht »Das Schmerzensmannkreuz. Herkunft, Sinn und Mißdeutung eines mittelalterlichen Bildthemas«, *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 26 (2003), S. 7–30.
- HECHT 2003 b Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.
- HELAS 2004 »Die Predigt in der Weltenlandschaft. Zur Agitation von Fra Marco da Montegallo für den Monte di Pietà in einem Stich von Francesco Rosselli (ca. 1485)«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 31 (2004), S. 105–44.
- HENZE 1988 Ulrich Henze, *Die Kreuzreliquiare von Mettlach und Trier. Studien zur Beziehung zwischen Bild und Heilum in der rheinischen Schatzkunst des frühen 13. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Münster 1988.
- HIND 1938 Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described. Part I. Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools. Vol. I. Catalogue*, London 1938.
- HOEYNCK 1889 Franz A. Hoeynck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*, Augsburg 1889.
- Holy Image 1988 *Holy Image – Holy Space. Icons and Frescoes from Greece* (Ausstellungskatalog Baltimore u. a.), Athen 1988.
- HOLZAPFEL 1903 Heribert Holzapfel OFM, *Die Anfänge der Montes Pietatis (1462–1515)*, München 1903.
- Illustrated Bartsch 1981 *The Illustrated Bartsch*, 9 (ehem. Bd. 6 Teil 2). *Early German Artists. Israhel van Meckenem*, hg. v. Fritz Koreny, New York 1981.
- ISERLOH 1968 Erwin Iserloh, »Die Devotio moderna«, in *Handbuch der Kirchengeschichte*, hg. v. Hubert Jedin, Bd. 3/2, Freiburg im Breisgau 1968, S. 516–38.
- JANIN 1944 Raymond Janin, »Les sanctuaires de Byzance sous la domination latine«, *Études byzantines*, 2 (1944), S. 134–84.
- JANIN 1969 R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. Tome III. Les églises et les monastères*, 2. Aufl., Paris 1969.
- JEMOLO 1971 Viviana Jemolo, *Catalogo dei manoscritti in scrittura latina datati o databili per indicazione di anno, di luogo o di copista. I. Biblioteca nazionale centrale di Roma*, Turin 1971.
- JEMOLO/MEROLLO 1987 V. Jemolo, Luca Merollo, Marco Palma u. Franca Trasselli, *Bibliografia dei manoscritti sessoriani*. Elaborazione dei dati a cura di Francesco Binachi, Rom 1987.
- KELBERG 1983 Karsten Kelberg, *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, Phil. Diss. Münster 1983.
- KESSLER 2000 Kessler, »Il mandylion«, in *Volto di Cristo* 2000, S. 67–76.
- KIRSCH 1926 Johann Peter Kirsch, *Die Stationskirchen des Missale Romanum. Mit einer Untersuchung über Ursprung und Entwicklung der liturgischen Stationsfeier*, Freiburg im Breisgau 1926.
- KRAUTHEIMER 1937 Richard Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le Basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV–IX)*, Bd. 1, Rom 1937.
- KRETZENBACHER 2001 Leopold Kretzenbacher, »Zum ›Schmerzensmann‹ zwischen den arma Christi und Passionsspiel-Sinnbildern«, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (2001), S. 31–39.
- KÜHNEL 1994 Bianca Kühnel, *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical, an*

- Historical, or an Art Historical Notion?, Berlin 1994.
- LAFONTAINE-DOSOGNE 1996 Jacqueline Lafontaine-Dosogne, »Le Monastère du Sinaï. Creuset de culture chrétienne (Xe–XIIIe siècle)«, in *East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations. Acts of the Congress held at Hernen Castle in May 1993*, hg. v. Krijnie Ciggaar, Adelbert Davids u. Herman Teule, Löwen 1996, S. 103–29.
- LANDINO 1980 Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, hg. v. Peter Lohe, Florenz 1980.
- LAZAREW 1997 Viktor Nikitic Lazarew, *Die russische Ikone*, hg. v. G.I. Vzdornov, Zürich u. Düsseldorf 1997.
- LE BLEVEC 1991 Daniel Le Blevet, »Urbain V et les Chartreux«, in *Die Ausbreitung kartäusischer Lebens im Mittelalter*, hg. v. James Hogg, Bd. 2. Salzburg 1991, S. 33–53.
- Le canon 1953 *Le canon de la messe romaine*. Édition critique, hg. u. komm. v. Dom Bernard Botte O.S.B., Löwen 1953.
- LECOUTEULX 1890 Charles LeCouteux OCart, *Annales Ordinis Cartusiensis ab anno 1084 ad annum 1429*, Bd. 6, Montreuil-sur-Mer 1890.
- LEWIS 1987 Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkeley, Los Angeles, London u. Cambridge 1987.
- LexMA *Lexikon des Mittelalters*, München u. Zürich, 1977–98.
- LISIZYN 1911 M. Lisizyn, *Pervonacalnyj slavjano-ruskij tipikon. Istoriko-archeologičeskoe isledovanie*, Sankt Petersburg 1911.
- LOMASTRO TOGNATO 1996 Francesca Lomastro Tognato, *Legge di Dio e Monte di Pietà. Marco da Montegallo 1425–1496*, Vicenza 1996.
- LOMBARDI 1996 Ferruccio Lombardi, *Roma. Le Chiese scomparse. La memoria storica della città*, Rom 1996.
- LOSSOW 1948/49 Hubert Lossow, »Imago pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes«, *Das Münster*, 2 (1948/49), S. 65–76.
- LUCANUS 1997 M. *Annaei Lucani de bello civili libri X*, hg. v. D.R. Shackleton Bailey, 2. Aufl. Stuttgart u. Leipzig 1997.
- MÂLE 1922 Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, 2. durchges. u. verm. Aufl. Paris 1922.
- Mandylyon 2004 *Mandylyon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, hg. v. Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo u. Anna Rosa Calderoni Masetti (Ausstellungskatalog Genua), Mailand 2004.
- MENEGHIN 1974 Vittorino Meneghin, *Bernardino da Feltr e i Monti di Pietà*, Vicenza 1974.
- Messe Gregors des Großen 1982 *Die Messe Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität*, bearb. v. Uwe Westfeling (Ausstellungskatalog), Köln 1982.
- MEYER 1963 Hans Bernhard Meyer, »Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther. Eine Untersuchung zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters«, *Zeitschrift für katholische Theologie*, 85 (1963), S. 162–217.
- MILLET 1919 Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- Mirabilia Romae 1925 *Mirabilia Romae. Rom Stephan Planck 20. November MCCCCLXXXIX. Ein römisches Pilgerbuch des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Christian Hülsen, Berlin 1925.
- MOLANUS 1570 Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Löwen 1570.
- Mönch von Heilsbronn 1870 *Der Mönch von Heilsbronn. Das Buch von den VI namen des fronleichnams auch goldene zunge oder liber de corde et sanguine domini*, hg. v. Theodor Merzdorf, Berlin 1870.
- MONTEGALLO 1494 Marco da Montegallo, *La tabula della salute*, Florenz 1494 (Erstausgabe wohl Venedig 1486).
- MORITZ 1918 Bernhard Moritz, *Beiträge zur Geschichte des Sinaiklosters im Mittelalter nach arabischen Quellen*, Berlin 1918.
- MUFFEL 1999 Nikolaus Muffel, *Descrizione della città di Roma nel 1452. Delle indulgenze e dei luoghi sacri di Roma (Der ablas und die heiligen stet zu Rom) (2000 viaggi a Roma)*. Italienische Übersetzung komm. u. hg. v. Gerhard Wiedmann, Bologna 1999.
- MÜLLER-BOCHAT 1967 Eberhard Müller-Bochat, »Der allegorische Äneas und die Auslegung des Danteschen Jenseits im 14. Jahrhundert«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 44/45 (1967), S. 59–81.
- NABUCO 1966 Joaquim Nabuco, *Le ceremonial apostolique avant Innocent VIII. Texte du manuscrit Urbinate Latin 469 de la Bibliothèque Vaticane établi par Dom Filippo Tamburini*, Rom 1966.
- NEFF 1999 Amy Neff, »Byzantium Westernized, Byzantium Marginalized: Two Icons in the Supplicationes variae«, *Gesta*, 38 (1999), S. 81–102.
- O'MEARA 2001 Carra Ferguson O'Meara, *Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France*, London 2001.
- ORTMAYR 1941 Petrus Ortmayr OSB, »Papst Gregor der Große und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom (Zur Vorgeschichte dieses Bildes)«, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 18 (1941), S. 97–111.
- OSBORNE 1991 John Osborne, »Lost Roman Images of Pope Urban V (1362–1370)«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1991), S. 20–32.
- OSBORNE/CLARIDGE 1996 John Osborne u. Amanda Claridge, *Early Christian and Medieval Antiquities. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996, S. 331–35.

- OSTEN 1935 Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935.
- PALLAS 1965 Demetrios I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Diss. Phil. München 1965.
- PANOFSKY 1927 Erwin Panofsky, »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308.
- PANOFSKY 1991 Gerda S. Panofsky, *Michelangelos »Christus« und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991.
- PAPADOPOULOS 1998 Ioannes B. Papadopoulos, *He Blacherna*, hg. v. Giannes K. Papachrones, Thessaloniki 1998.
- PARSHALL 1993 Peter Parshall, »Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance«, *Art History*, 16 (1993), S. 554–79.
- PASTOR 1886–1931 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. B., 1886–1931.
- PELEKANIDES 1978 Styrianos Pelekanides, »Kastoria«, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 3, Stuttgart 1978, Sp. 1190–1223.
- PETRINI 1989 Salvatore Petrini, *Guida di Norcia e del suo territorio*, Norcia 1989.
- PFEIFFER 1975 Heinrich Pfeiffer S. J., *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, Rom 1975.
- PIPER 1862 Ferdinand Piper, »Virgilius als Theolog und Prophet des Heidenthums in der Kirche«, in *Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1862*, hg. v. Ferdinand Piper, (13. Jg.) Berlin 1862, S. 17–82.
- PL Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, series latina*, Paris 1844–1905.
- Potere 2000 *Il potere e la devozione. La Sindone e la Biblioteca Reale a Torino*, hg. v. Vero Gomoli u. Giacobello Bernard (Ausstellungskatalog Turin), Mailand 2000.
- RAAB 1989 Heribert Raab, »Gravamina nationis germanicae«, in *LexMA*, Bd. 4, Sp. 1659f.
- Repertorium Germanicum* 1961 *Repertorium Germanicum*. Bd. 2. Verzeichnis der in den Registern und Kameralakten Urbans VI., Bonifaz' IX, Innocenz' VII. und Gregors XII. vorkommenden Personen, Kirchen und Orte des Deutschen Reiches, seiner Diözesen und Territorien. 1378–1415, bearb. v. Gerd Tellenbach, Nachdr. d. Ausg. 1933–38. Berlin 1961.
- RIDDERBOS 1998 Bernhard Ridderbos, »The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements«, in A. A. MacDonald u. a., *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998, S. 145–81.
- RINGBOM 1983 Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, 2. Aufl., Doornspijk 1983.
- ROBERT DE CLARI 1925 Robert de Clari, *La conquête de Constantinople* (Les classiques français du Moyen Age 40), hg. v. Philippe Lauer, Paris 1925.
- ROCCA 1597 Angelo Rocca, *S. Gregorii ejusdem parentum imagines*, Rom 1597.
- ROMANO 1990 Serena Romano, »Reliquiario di S. Gregorio Magno«, in *Splendori di Bisanzio* 1990, S. 110.
- ROMANO 1992 S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifazio VIII e Martino V (1295–1431)*, Rom 1992.
- RUH 1990 Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 1. *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchs-theologie des 12. Jahrhunderts*, München 1990.
- SALICETUS 1489 Nicolaus Salicetus OCist, *Antidotarius animae*, Straßburg (Johannes Grüninger) 1489.
- SANDERS 1991 Gabriel Sanders, »L'építaphe de Grégoire le Grand – banalité ou message?«, in *Gregorio Magno e il suo tempo. XIX incontro di studiosi dell'antichità cristiana* [...] 9–12 maggio 1990, Rom 1991, S. 251–81.
- SAUER 1924 Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung*, 2., verm. Aufl., Freiburg im Breisgau 1924 (Nachdr. Münster 1964).
- SAVIO 1895 Fedele Savio, »Le tre famiglie Orsini. Di Monterotondo, di Marino e di Manoppello«, *Bolletino della Società umbra di Storia Patria*, 2 (1895), S. 89–109.
- SCHÄFER 1937 Karl Heinrich Schäfer, *Die Ausgaben der Apostolischen Kammer unter den Päpsten Urban V. und Gregor XI. (1362–1378)*, Paderborn 1937.
- Schatz von San Marco* 1984 *Der Schatz von San Marco in Venedig*, hg. v. Hansgerd Hellenkemper (Ausstellungskatalog Köln), Mailand 1984.
- SCHEDEL 1493 Hartmann Schedel, *Das Buch der Chroniken*, Nürnberg 1493.
- SCHEVEN-CHRISTIANS 1980 Christiane von Scheven-Christians, *Die Kirche der Zoodochos Pege bei Samari in Messenien*, Phil. Diss. Bonn 1980.
- SEEBER 1997 Norbert Seeber, *Enea Vergilianus. Vergilisches in den »Kommentaren« des Enea Silvio Piccolomini (Pius II.)*, Innsbruck 1997.
- SEIDLMEYER 1940 Michael Seidlmayer, *Die Anfänge des großen abendländischen Schismas. Studien zur Kirchenpolitik insbesondere der spanischen Staaten und zu den geistigen Kämpfen der Zeit*, Münster 1940.
- SENSI 2000 Mario Sensi, »Dall'Imago pietatis alle cappelle gregoriane. Immagini, racconti e devozioni per la »visione« e la cristomimesi«, *Collectanea franciscana*, 70 (2000), S. 79–148.

- SETTIMO 1999 Giorgio Settimo, *Cenni sulla cultura e dell'arte a Ripatransone*, Aquaviva Picena 1999.
- SHAFTESBURY 1968 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, »A Notion of the Historical Draught or Tablature of The Judgment of Hercules«, in ders., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Bd. 3. London 1714 (Nachdr. Farnborough 1968), S. 345–91.
- SIBMACHER 1605 Johann Sibmacher, *New Wapenbuch* [...], Nürnberg 1605.
- Sinai 2000 *Sinai. Byzantium. Russia*, hg. v. Yuri Piatnitsky u. a. (Ausstellungskatalog Sankt Petersburg u. London), London 2000.
- Splendori di Bisanzio 1990 *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, hg. v. Giovanni Morello (Ausstellungskatalog Bologna), Mailand 1990.
- STILLFRIED 1977 Rudolf Graf Stillfried, *Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen*, Berlin 1977.
- STRAEHLE 2001 Gerhard Straehle, *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*, München 2001.
- STRIEDER 1993 Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg. 1350–1550*, Königstein i. Taunus 1993.
- SUCKALE 1975 Robert Suckale, *Untersuchungen zu den Mettener Handschriften cgm 8201 und cgm 8201d*, Masch. Habil., 1. Bd., München 1975.
- TACCHELLA 1976 Lorenzo Tacchella, *Il pontificato di Urbano VI a Genova (1385–1386). E l'ecidio dei cardinali*, Genua 1976.
- THEODERICUS 1890 Theodericus de Nyem (= Dietrich von Niem), *De schismate libri tres*, hg. u. komm. v. Georg Erler, Leipzig 1890.
- THOMAS 1933 Alois Thomas, »Das Urbild der Gregoriusmesse«, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 10 (1933), S. 51–70.
- TRAEGER 1997 Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raffaels*, München 1997.
- Treasures 1997 *Treasures of Mount Athos*, hg. v. Athanasios A. Karakatsanis u. a. (Ausstellungskatalog), Thessaloniki 1997.
- Trésor 2001 *Le trésor de Sainte Chapelle*, hg. v. Janic Durand (Ausstellungskatalog), Paris 2001.
- Umanesimo 1997 *Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunaboli di test patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, hg. v. Sebastiano Gentile (Ausstellungskatalog Florenz), Rom 1997.
- VARAGNOLI 1995 Claudio Varagnoli, *Santa Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Rom 1995, S. 23f.
- VETTER 1972 Ewald M. Vetter, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, Münster 1972.
- Volto di Cristo 2000 *Il Volto di Cristo*, hg. Giovanni Morelli u. Gerhard Wolf (Ausstellungskatalog Rom), Mailand 2000.
- VONES 1998 Ludwig Vones, *Urban V. (1362–1370). Kirchenreform zwischen Kardinalskollegium, Kurie und Klientel*, Stuttgart 1998.
- VRIES 1963 Wilhelm de Vries, *Rom und die Patriarchate des Ostens*, Freiburg im Breisgau u. München 1963.
- WAETZOLDT 1964 Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien u. München 1964.
- WEGMANN 2003 Susanne Wegmann, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln, Weimar u. Wien 2003.
- WESSEL 1967 Klaus Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967.
- WILLOUGHBY 1936 Harold R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar. The Cycle of Text Illustrations*, Chicago 1936.
- WOLF 1990 Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.
- WOLF 2002 G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- ZACCONE 2000 Gian Maria Zaccone, »Un percorso storico per la Sindone«, in *Potere* 2000, S. 75–88.
- ZIMDARS 1988 Dagmar Zimdars, *Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina/Apulien*, München 1988.
- ZIMMERMANN 1997 Andrea Zimmermann, *Jesus Christus als 'Schmerzensmann' in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst. Eine Analyse ihres Sinngehaltes*. Theol. Diss. Halle/Saale 1997 (veröffentlicht auf dem Dokumentenserver der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, URL: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/97/98H110>).

Abbildungsnachweis: Bayerische Staatsbibliothek, München 8; Bau- und Kunstreferat der Diözese Würzburg (Ulrich Kneisl, Eisenach) 9; Bibliotheca Hertziana, Rom 10; Foto Marburg 11; Hirmer, München 7;

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Jörg P. Anders 1; Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel, 12; Giorgio Settimo 13; The State Hermitage Museum, St. Petersburg 3, 4, 5; Ewald M. Vetter 2; Verfasser 6.